

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Francesco Lauranas weibliche Büste aus dem Kunsthistorischen Museum in
Wien. Schönheit, Paragone und Wirkmacht

verfasst von | submitted by

Lena Dragoljic BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Hon.-Prof. Mag. Dr. phil.habil. Marianne Koos

DANKSAGUNG

Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Prof. Dr. Marianne Koos für ihre wertvolle Unterstützung und beständige Ermutigung während der Erstellung dieser Arbeit. Ihre Leidenschaft für die Kunstgeschichte und ihre Expertise haben meine Begeisterung für das Fach weiter beflügelt und mich letztlich dazu inspiriert, diese Masterarbeit zu verfassen.

Im Weiteren danke ich meinen Eltern für die unzähligen Gespräche, ihr offenes Ohr und ihren unerschütterlichen Glauben an mich. Ebenso danke ich Prof. Dr. Sanja Ljubišić für ihre hilfreichen Anregungen und Dr. phil. Christine Müller, die sich gewissenhaft dem Korrekturlesen meiner Arbeit gewidmet hat. Nicht zuletzt gebührt mein Dank meinem Partner Shinichi Williams für seine Ermutigung und den mentalen Beistand, die mir während des langwierigen Schreibprozesses eine wertvolle Stütze waren.

Die vorliegende Arbeit widme ich meiner Großmutter.

INHALTSVERZEICHNIS

I EINLEITUNG	4
1. Aktueller Forschungsstand	6
2. Thematischer Überblick, Forschungsfragen und Zielsetzung	8
3. Methode	10
4. Ikonografische Interpretationen zur Wiener Büste	12
II LAURA ODER EINE HOFDAME	19
1. Die literarische Rezeption von Petrarcas <i>Canzoniere</i> und die Frage nach Lauras Existenz	19
1.2. Das petrarkistische Schönheitsideal	23
2. Die Laurenziana-Zeichnung	33
2.1. Die Genese und die Verbreitung des Laurenziana-Typus	38
3. Exkurs: Der modegeschichtliche Hintergrund zur Wiener Büste	42
3.1. Die geblühte Haube. Ein Merkmal der Laura?	43
3.2. Das Gewand der Dargestellten	48
III LAURANAS BÜSTE IM PARAGONE	51
1. Begriffsgeschichtliches zum Paragone im Quattrocento	51
1.2. Farbige Skulptur im Kontext der Paragone-Debatte	54
2. Laurana im Wettstreit mit Piero della Francesca	58
3. Die Wiener Büste als Kunststück der Bildhauerei	60
IV DIE PETRARKISTISCHE METAREFERENZ	68
1. Lyrische Bildnisse	68
1.1. Leonardo da Vincis <i>Ginevra de' Benci</i>	70
1.2. Giorgiones <i>Laura</i>	72
2. Lyrische Marmorbildnisse	74
2.1. Die Wiener Büste und ihre Wirkmacht	76
2.2. Der gesenkte Blick der Laura	79
V CONCLUSIO	86
LITERATURVERZEICHNIS	91
ABBILDUNGSNACHWEIS	100
ABBILDUNGSTEIL	104
Abstract (deutsch)	136
Abstract (englisch)	137

„[...] die Worte meißeln die alten und, wenn es sie geben sollte, neuen Helden in Härteres als festen Marmor, mit ewigen und an die Verdienste erinnernden, mit dem Schreibrohr verfestigten Worten, denen die Zeit nicht zusetzen kann.“¹

I EINLEITUNG

Wenn man vor Francesco Lauranas *Weiblicher Büste* (Abb. 1) aus dem *Kunsthistorischen Museum* in Wien steht, wird man vom zarten Antlitz und der mystischen Ausstrahlung der Dargestellten in den Bann gezogen.² Mit goldblondem Haar, makellosem Teint und einem keuschen, gesenkten Blick ruft die Darstellung unmittelbar die poetischen Bilder aus Petrarcas *Canzoniere* hervor, in denen er die Schönheit seiner Muse Laura besingt. Doch stellt sich die Frage: Ist diese Büste wirklich das Porträt der „Laura“? Bei genauerer Betrachtung treten Details zutage, die das Ideal ins Wanken bringen: eine Stupsnase, ein leicht angedeutetes Doppelkinn, vollere Wangen – Merkmale, die eher einer realhistorischen Person, möglicherweise einer Adelligen, zugeschrieben werden könnten. Und so lebendig sie mit ihrem sanften Lächeln wirkt, verblasst das Bild der unnahbaren Schönheit aus Petrarcas Versen.

Die im *Kunsthistorischen Museum* in Wien befindliche weibliche Büste von Francesco Laurana (um 1490) gilt als eines der Prachtstücke der Kunstkammer. Die farbig gefasste Büste einer bis dato nicht identifizierten Dame fasziniert durch ihre Lebensechtheit und die aufwendige Gestaltung der Oberfläche, welche Spuren von Bemalung, Vergoldungen und Wachsapplikationen aufweist. Die lebensgroße Marmorbüste (44 x 42,5 cm) ist ein einzigartiges Exponat und gehört zu den wenigen erhaltenen, bemalten Büsten des Quattrocentos.³ Die Darstellung zeigt eine junge Frau in eleganter Kleidung, deren Haupt eine blumengeschmückte Haube ziert. Ihr gesenkter Blick verleiht dem Gesichtsausdruck eine sanfte, zurückhaltende Anmut, die jedoch gleichzeitig ein gewisses Selbstbewusstsein ausstrahlt. Der hohe Grad an Stilisierung und die gesteigerte physische Präsenz lassen die

¹ An den Lyriker Horatius Flaccus/Ad Horatium Flaccum lyricum poetam:

“Sculpunt que rigido marmore durius

Heroas veteres sique forent, novos,

Eternam meritis et memorem notam

Affixam calamo, nequa premat dies.“ Petrarca 1999, S. 135.

² Schütze 2021, S. 230.

³ Damianaki 2000, S. 139, 148. Krufit 1995, Kat.-Nr. 34, S. 348–349.

Büste zwischen Ideal und Bildnis oszillieren.⁴ Ebenso rätselhaft wie die Ausstrahlung der Dargestellten, ist auch die Entstehungsgeschichte des Werkes.

Die Büste ist zuerst 1659 in einem Inventar der erzherzoglichen Sammlung verzeichnet, wo sie mit einem viereckigen Postament ausgestattet und in den Räumen der Wiener Stallburg ausgestellt wurde.⁵ Von Erzherzog Leopold Wilhelm vermutlich aus englischem Besitz erworben, lässt sich die genaue Provenienz vor dem Erwerb der Büste aufgrund unvollständiger Inventarangaben jedoch nur schwer zurückverfolgen.⁶ Danach verliert sich ihre Spur, bis sie 1869 in einem Publikumsführer der kaiserlichen Schatzkammer Erwähnung findet. Dem Publikumsführer zufolge wurde die Büste im ersten Raum der Schatzkammer ausgestellt und (fälschlicherweise) Desiderio da Settignano zugeschrieben. Im Jahr 1871 wurde die Büste in die Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere übertragen.⁷ Die Zuschreibung der Büste an Laurana wurde erstmals von *Wilhelm Bode*⁸ (1888) vorgenommen und seither in der Forschung weitgehend akzeptiert.⁹ Die Frage nach der Identität der Dargestellten bleibt bis heute umstritten und hat zu unterschiedlichen Interpretationsansätzen unter KunsthistorikerInnen geführt. Dabei scheint der Name der Dargestellten bereits in der kaiserlich-habsburgischen Sammlung oder sogar beim Erwerb der Büste in Vergessenheit geraten zu sein.¹⁰

Neben der Wiener Büste werden Laurana neun weitere weibliche Marmorbüsten zugeschrieben, von denen jedoch nur zwei aufgrund ihrer Inschriften als die Hofdamen Battista Sforza und Beatrix von Aragón namentlich gesichert sind.¹¹ Die restlichen Büsten teilen mit dem Wiener Exemplar das gleiche Schicksal in Bezug auf ungeklärte Datierung, Funktion, Provenienz und Identität der Dargestellten. Die Büsten weisen den gleichen Schönheitstypus auf, der sich durch die geglätteten Gesichtszüge, eine ovale Gesichtsform und einen zurückhaltenden Ausdruck mit gesenktem Blick auszeichnet.¹² Aufgrund ihrer stilistischen

⁴ Schütze 2021, S. 230.

⁵ Der mit der Wiener Büste in Verbindung gebrachte Inventareintrag lautet wie folgt: „Ein marmelsteinernes Brustbild einer englandischen Frawen, biesz auff die Brusst bloß, mit einer gestrickten vergulden Hauben. Auf einem viereckigten Postament, 2 Span, 1 Finger hoch.“ Kruft 1995, Kat.-Nr. 34, S. 384. Schlegel 2023, S. 50.

⁶ Erzherzog Leopold Wilhelm war ein bedeutender Kunstmäzen und erwarb während seiner Amtszeit als Statthalter der Spanischen Niederlande zahlreiche Werke italienischer und flämischer Kunst. Die Wiener Büste stammt vermutlich aus der Sammlung von König Charles I. von England, dessen Kunstbesitz nach seiner Hinrichtung 1649 in Antwerpen versteigert wurde. Es wird angenommen, dass Charles I. die Büste im Jahr 1628 während einer seiner Reisen aus der angesehenen Sammlung der Familie Gonzaga in Mantua erworben hatte. Götz-Mohr 1993, S. 147. Damianaki 2008, S. 139. Schlegel 2023, S. 51.

⁷ Schlegel 2023, S. 57–58. Die Übertragung der Büste ins Untere Belvedere ist in einem Inventareintrag vom 30. März 1871 verzeichnet, in dem sie als „weibliche Porträtbüste aus carrarischem Marmor mit Spuren einstiger Bemalung und Vergoldung, ein herausragendes Kunstwerk aus dem Ende des XV. Jahrhunderts“ beschreiben wird.

⁸ Bode 1888, S. 216–18.

⁹ Kohl 2023, Anm. 2, S.37.

¹⁰ Götz-Mohr 1993, S. 147. Schlegel 2023, S. 53.

¹¹ Götz-Mohr 1993, S. 148. Valiela 2014, S. 141.

¹² Zu weiblichen Büsten Lauranas ausführlich Kruft 1995, S. 132–159. Damianaki 2001 und Damianaki 2008.

Nähe und ikonographischen Unbestimmbarkeit bilden Lauranas weibliche Büsten eine in sich geschlossene Gruppe, die keine direkten Vergleichsbeispiele oder erhaltene Vorläufer in der Bildhauerei der Zeit aufweist.¹³ Die mangelnde historische Überlieferung verstärkt den rätselhaften Charakter dieser Werke.¹⁴ Gleichzeitig hat der Forschungsschwerpunkt auf die Identifikation der Dargestellten oft eine tiefere kunsthistorische Analyse der Büsten und ihres künstlerischen Konzepts in den Hintergrund gedrängt.¹⁵

1. Aktueller Forschungsstand

Die ältere Forschung zur Wiener Büste befasste sich vorwiegend mit der Identität der Dargestellten. Ein regelrechter „Identifizierungszwang“ setzte mit *Louis Courajod* (1883) ein, der in der Büste Isabella von Aragón zu erkennen glaubte.¹⁶ Im Laufe der Zeit wurde die Identität der Frau immer wieder mit verschiedenen Hofdamen, insbesondere aus den dynastisch verbundenen Familien Sforza und Aragón, in Verbindung gebracht. Dabei haben ForscherInnen unzählige Deutungsversuche unternommen, die primär auf biografischen Details und visuellen Vergleichen beruhten. Die jeweiligen Identifizierungshypothesen bestimmten häufig auch die Datierung und den vermuteten Entstehungsort der Büste, jedoch zumeist ohne tiefgehende Begründungen oder stichhaltige Beweise.¹⁷

Wilhelm Rolfs (1907), *Fritz Burger* (1907) und *Hanno-Walter Kruft* (1995) widmeten sich in ihren Laurana-Monografien dem damals noch weitgehend unerforschten und unbekannten Werk Lauranas. Dabei wurde die Wiener Büste im größeren Kontext von Lauranas Œuvre, insbesondere hinsichtlich der kunsthistorischen Einordnung sowie der stilistischen Entwicklung seiner Werke analysiert. *Chrysa Damianaki* (2000, 2008) untersuchte die weiblichen Büsten Lauranas umfassend, jedoch vorwiegend auf stilistischer und bibliografischer Grundlage.¹⁸

Eine alternative Deutungsmethode und zugleich ein Gegenpol zu den Ansätzen der oben erwähnten AutorInnen bietet *Brita von Götz-Mohr*. In ihrem Aufsatz „*Laura Laurana, Francesco Lauranas Wiener Porträtbüste und die Frage der wahren Existenz von Petrarca*“

¹³ Kruft 1995, S. 132. Götz-Mohr 1993, S. 148.

¹⁴ Kohl 2023, S. 47.

¹⁵ Ebd., S. 31.

¹⁶ Courajod 1883, S. 27, 34, 38.

¹⁷ Einen Überblick über die verschiedenen Deutungsvorschläge bieten Schütze 2021, S. 226–227, Götz-Mohr 1993, S. 148–149 und Kruft 1995, S. 384–385. Damianaki 2008, S. 139–155.

¹⁸ Damianaki stellte die Autorschaft Lauranas an den Büsten im Louvre und im Musée Jacquemart-André in Paris, in den Staatlichen Museen zu Berlin sowie in der National Gallery of Art in Washington, D.C., infrage. Siehe dazu Damianaki 2000, S. 51–92, 93–96, 101–102, 104, 107–112 sowie Damianaki 2008, S. 117–226.

Laura im Quattrocento“ (1993) rückte sie die Wiener Büste in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung und analysierte deren Entstehung im Kontext des weitverbreiteten Petrarkismus an den italienischen Höfen. Götz-Mohr argumentierte, dass die Büste nach dem Vorbild einer umstrittenen Zeichnung der Laura in einer sienesischen *Canzoniere*-Handschrift (Abb. 2) (1463, Plut. XLI 1) entstanden sei, ohne dabei die Authentizität oder Provenienz der Zeichnung kritisch zu hinterfragen.¹⁹ Obwohl ihre Analyse der petrarkistischen Referenz einen bedeutenden Beitrag zur Forschung über Lauranas Büste leistet, fehlt es bislang an einer umfassenderen Auseinandersetzung und Kontextualisierung dieses Aspekts im direkten Zusammenhang mit der Büste selbst.

Im Jahr 2023 erschien begleitend zur Ausstellung *In Love with Laura. Ein Geheimnis in Marmor* im Kunsthistorischen Museum Wien ein Katalog, der die Rezeption von Lauranas Büste im Kontext der Petrarca-Tradition aus interdisziplinärer Perspektive untersucht. Im Mittelpunkt stehen neue restauratorische Erkenntnisse, die Provenienz der Büste innerhalb der kaiserlich-habsburgischen Sammlung, Fragen zur Identität der Dargestellten sowie ihre Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert.²⁰

Lauranas Büste entzieht sich einer eindeutigen Einordnung in die Porträtskulptur des Quattrocento und sticht mit ihrer Eigengesetzlichkeit hervor. Zudem erschwert Lauranas Rolle als Wanderkünstler die stilistische Verortung seiner Werke, was die Forschung vor eine zusätzliche Herausforderung stellt.²¹ Dennoch zeigt die Wiener Büste eine Gemeinsamkeit mit anderen weiblichen Marmorbildnissen der Zeit: Wie viele ihrer Zeitgenossinnen ist sie undokumentiert und weist eine ikonografische Unbestimmbarkeit auf, die den beständigen Drang der KunsthistorikerInnen geweckt hat, der dargestellten Frau einen Namen zuzuordnen.²² Dabei ist jedoch kritisch zu hinterfragen, ob die Suche nach physiognomischen Ähnlichkeiten in überwiegend undokumentierten und nicht gesicherten Porträts eine verlässliche Methode zur Identitätsbestimmung darstellt. Ein solcher Ansatz reduziert das komplexe Feld des frühneuzeitlichen Porträts auf einen einzelnen Aspekt und vernachlässigt die vielfältigen sozialen und kulturellen Zusammenhänge, die für ein umfassendes Verständnis dieser Werke unerlässlich sind. Eine weiterführende Analyse, die die Debatte um die Identität der Büste und ihre ikonografische Deutung einbezieht, erfolgt im weiteren Verlauf dieser Arbeit.

¹⁹ Götz-Mohr 1993, S. 150.

²⁰ Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 2023.

²¹ Krufft 1995, S. 134.

²² Kohl 2002, S. 51.

2. Thematischer Überblick, Forschungsfragen und Zielsetzung

Wie der einleitende Forschungsüberblick gezeigt hat, wurde die Wiener Büste vorwiegend in Bezug auf die Identität der Dargestellten analysiert, wobei weitere Aspekte des Kunstwerks außer Acht gelassen wurden. In der vorliegenden Arbeit wird unter Berufung auf Götz-Mohr der petrarkistische Diskurs rund um Lauranas Büste ausführlich untersucht und auf motivisch-visueller, materialesemantischer und wirkästhetischer Ebene analysiert. Dabei werden Schönheit, Paragone und Agency der Büste thematisiert und in drei Kapiteln systematisch aufgearbeitet. Die Relevanz der vorliegenden Masterarbeit für die Forschung liegt in der detaillierten Analyse der Wiener Büste im Kontext der petrarkistischen Diskurses und der Quattrocento-Kunst. Neu in meiner Untersuchung ist die vertiefte Auseinandersetzung mit der Bild-Text-Beziehung und der Materialesemantik der Büste, die bislang kaum berücksichtigt wurden. Durch die Verortung der Büste im Paragone sowie der Analyse der petrarkistischen Referenz auf der Bedeutungsebene des Werkes, leistet die vorliegende Arbeit einen wichtigen Beitrag zur Kontextualisierung von Lauranas Büste und erweitert somit die bestehende Forschung, die sich bislang vor allem auf stilistische und ikonographische Fragestellungen konzentriert hat. Im Folgenden werden die thematischen Schwerpunkte und Forschungspunkte dieser Masterarbeit skizziert:

In Anlehnung an Götz Mohrs Deutung der Büste als Laura, wird eine nähere Untersuchung der Identität von Lauranas Dargestellter vorgenommen. Als Grundlage dafür dient der kulturgeschichtliche Diskurs über das petrarkistische Schönheitsideal sowie die (literarische) Debatte um Lauras Existenz im Quattrocento. Im Fokus der Untersuchung steht Laura als das archetypische Schönheitsvorbild in den Frauenporträts und Laura-Bildnissen in den *Canzoniere*-Handschriften zwischen 1430 und 1500. Ziel ist es, die bisherigen Deutungsvorschläge zur Büste kritisch zu hinterfragen und folgende Aspekte nachzuforschen: Welche Merkmale machen die Büste zu einer Laura-Darstellung und welche zum Porträt einer Hofdame? Inwiefern überschneidet sich die Ikonographie dieser Gattungen und ist eine Fusion beider Typen möglich? Dabei wird die Büste im Spannungsfeld zwischen dem Bildnis einer historischen Dame und dem Laura-Porträt verortet. Ein wesentlicher Denkanstoß hierzu ist *Mary Shay-Milleas* Schrift *Beloved Rivals: Power, Paragone, and the Petrarchan Beloved Portrait in Renaissance Italy*²³. Ziel dieser Analyse ist es, die visuelle und motivische

²³ Shay-Millea 2014.

Verbindung zwischen dem höfischen Porträt und dem Laura-Bildnis zu verdeutlichen und für eine offenere Interpretation der Deutung der Büste zu plädieren.

Ein weiterer Forschungspunkt der vorliegenden Masterarbeit ist die Verwandtschaft der Wiener Büste mit dem typologisch identischen Laura-Bildnis aus dem sienesischen Manuskript von Petrarcas *Canzoniere* (1463), das sich heute in der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz befindet. Der sogenannte Laurenziana-Typus wurde zu einer der meistverbreiteten Darstellungen von Laura und prägte nachhaltig ihr ikonographisches Erscheinungsbild. Da die Provenienz der sienesischen Zeichnung umstritten ist, soll ihre Entstehungsgeschichte näher untersucht werden. Dabei wird nach möglichen Vorläufern gesucht sowie die ikonografische und stilistische Eigenheit der Miniatur analysiert. Ist die sienesische Zeichnung ein Werk des Quattrocento und somit das eigentliche Vorbild für die Büste oder könnte diese bestimmte Darstellung von Laurana selbst ausgegangen sein? In diesem Zusammenhang wird die weitläufige Verbreitung des Laurenziana-Typus vom späten 15. bis ins 19. Jahrhundert in verschiedenen Medien wie der Buchkunst, den Holzschnitten sowie in Wandmalereien und Porträts beleuchtet. Die Analyse zielt darauf ab, sowohl die Authentizität der Zeichnung als auch ihre Beziehung zu Lauranas Büste zu hinterfragen und mögliche stilistische und inhaltliche Zusammenhänge offenzulegen.

Für die Herausbildung des Laurenziana-Typus, zu dem auch die Wiener Büste zählt, sind sowohl das Gewand der Dargestellten als auch die kunstvoll gestaltete Haube von zentraler Bedeutung. Könnte die goldene Haube möglicherweise ein ikonographisches Merkmal einer Laura-Darstellung sein? Ist die Kleidung der Dargestellten eine Anlehnung an die Mode des Trecentos, oder finden sich Vergleichsbeispiele in zeitgenössischen Porträts historischer Damen? Ein Exkurs in die Kostümkunde ermöglicht eine genauere Einordnung der modischen Tendenzen der Wiener Büste. Dabei werden bisher kaum beachtete Beispiele aus der Malkunst herangezogen, die eine Verbindung zwischen Lauranas Dargestellten und dem Norden Italiens, insbesondere dem mailändischen Raum, nahelegen. Diese Analyse soll neue Perspektiven auf die stilistische und kulturelle Verortung der Büste eröffnen und ihre mögliche Einbindung in den höfischen Kontext jener Zeit verdeutlichen.

Der kulturgeschichtliche Kontext des Quattrocentos sowie die naturalistische Gestaltung der Büste werfen wichtige Fragen zur Motivation des Künstlers im Hinblick auf den Wettstreit der Künste auf. Wie lässt sich Laurana innerhalb des Paragone-Diskurses positionieren? Welche gestalterischen Mittel setzt er ein, um die Vorzüge der Bildhauerei zu betonen? Inwiefern zeigt sich das Streben nach Lebensnähe in der Wiener Büste, und welche Rolle spielt dabei das Material? Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Polychromie der Büste – ein Aspekt, der in

der bisherigen Forschung weitgehend übersehen oder als Randphänomen betrachtet wurde. Zur weiteren Kontextualisierung werden materialtechnisch unterschiedliche Büsten des Quattrocento herangezogen, um die Besonderheiten von Lauranas Werk herauszuarbeiten.

Abschließend wird die petrarkistische Metareferenz in Bezug auf die Bedeutung von Bildnissen petrarkistischer Geliebter untersucht. Der Fokus liegt dabei auf der Gegenüberstellung der Malerei und Bildhauerei des Quattrocento. Leonardo da Vincis *Bildnis der Ginevra de Benci* und Giorgiones *Laura* dienen als zentrale Beispiele der Malkunst, um die Weiterentwicklung petrarkistischer Motive und deren Wirkung auf den Betrachter²⁴ zu untersuchen. Zur weiteren Untersuchung werden die Wiener Büste sowie florentinische Marmorbildnisse herangezogen, um Lauranas Herangehensweise hinsichtlich der Werk-Betrachter-Beziehung zu analysieren. Dabei wird die Frage erörtert, wie sich die Wirkmacht der Wiener Büste innerhalb des petrarkistischen Diskurses manifestiert. Warum senkt die Dargestellte den Blick? Ist es ein Symbol ihrer Tugendhaftigkeit und Zurückhaltung, oder verbirgt sich dahinter eine tiefere Bedeutung? Könnte der gesenkte Blick nicht nur eine Geste der Demut sein, sondern auch zur Belebung der Büste beitragen, indem er die Dargestellte in eine aktive Beziehung zum Betrachtenden setzt?

3. Methode

Die vorliegende Arbeit verfolgt einen interdisziplinären Ansatz, der ikonographische, sozialgeschichtliche sowie stilanalytische Überlegungen miteinander verknüpft. Ergänzend werden Methoden der Bild-Text-Analyse sowie der Wirkungsästhetik herangezogen, um die Bedeutung der weiblichen Büste von Francesco Laurana im petrarkistischen Diskurs zu untersuchen. Dieser methodische Zugang ermöglicht eine vertiefte Auseinandersetzung mit der künstlerischen und materiellen Dimension des Werks und bettet es zugleich in seinen historischen sowie diskursiven Kontext ein.

Der zentrale Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist die Einbettung der Wiener Büste im petrarkistischen Diskurs des Quattrocento, wofür zunächst die literarische Rezeption von Petrarcas Canzoniere unter Betracht gezogen wird. Die kulturgeschichtliche und intertextuelle

²⁴ Die in dieser Arbeit verwendete Form des generischen Maskulinums reflektiert die männlich dominierte Gesellschaft der besprochenen Epoche. Insbesondere im Kontext weiblicher Büsten, die als *objets d'amour* in Anlehnung an den petrarkistischen Körperteillob nahezu einen Fetischcharakter erhielten, war die Rezeption maßgeblich auf ein männliches Publikum ausgerichtet. Die Entscheidung für die maskuline Form dient daher dazu, die zeitgenössischen Rezeptionsbedingungen abzubilden, ohne eine geschlechtsspezifische Exklusion zu implizieren.

Analyse des petrarkistischen Schönheitsideals verdeutlicht, wie tief die durch Petrarcas *Canzoniere* geprägten Vorstellungen von Schönheit in den gesellschaftlichen und künstlerischen Diskursen des Quattrocentos verwurzelt waren. Die ikonografische Analyse nimmt die weiblichen Bildnisse sowie Laura-Darstellungen in *Canzoniere*-Manuskripten des 15. Jahrhunderts als visuelle Referenzen für die Büste in den Blick. Im Sinne eines *close readings* wird untersucht, inwiefern lyrische Motive wie das goldene Haar, die hohe Stirn oder der helle Teint die Ikonographie dieser Werke geprägt haben. Dies bildet die Grundlage, um Lauranas Büste im Spannungsfeld zwischen dem Bildnis einer historischen Dame und einer idealisierten Laura-Darstellung zu verorten. Dabei wird die bislang häufig vorgenommene strikte Kategorisierung der Identität der Dargestellten kritisch hinterfragt. Darüber hinaus werden ikonografische und stilanalytische Überlegungen herangezogen, um die Entwicklung des Laurenziana-Typus nachzuvollziehen und die Authentizität der Laurenziana-Laura als ein Werk des Quattrocento zu überprüfen.

Obwohl keine direkten Quellen Lauranas Werk mit der *Paragone*-Debatte verbinden, lassen die künstlerische Gestaltung und Materialwahl der Büste auf eine bewusste Auseinandersetzung mit diesem Thema schließen. Die Diskursanalyse des *Paragone* im Quattrocento ermöglicht es, die vorherrschenden humanistischen Debatten und ästhetischen Präferenzen der Zeit zu rekonstruieren und Laurana in diesen künstlerischen Kontext einzuordnen. Im Mittelpunkt der Analyse steht der Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerei sowie dessen Auswirkung auf die formale Gestaltung und Rezeption der Büste. Ein weiterer methodischer Zugang ist die materialesemantische Analyse, die sich mit der Bedeutung von Marmor und der Polychromie der Büste befasst. Während diese Aspekte in der bisherigen Forschung oft vernachlässigt wurden, werden sie hier als zentrale Mittel betrachtet, um die Lebendigkeit und Anziehungskraft der Darstellung zu steigern. Darüber hinaus ermöglicht die Einbeziehung technischer Analysen eine präzisere Rekonstruktion der ursprünglichen Erscheinung des Kunstwerks und seiner intendierten Wirkung.

Die Schnittstelle zwischen Petrarkismus und *Paragone* eröffnet einen spannenden Rahmen für die Analyse von lyrischen Frauenbildnissen des Quattrocento. Ausgehend von der Bild-Text-Analyse werden die petrarkistischen Metareferenzen in der Malerei und Bildhauerei untersucht. Die vergleichende Methode ermöglicht es, Ansätze beider Gattungen gegenüberzustellen sowie die wechselseitigen Bezüge herauszuarbeiten. Eine zentrale Herausforderung dieses Ansatzes liegt in der begrenzten Anzahl gesicherter Bildnisse aus dieser Zeit – eine Schwierigkeit, die generell die Forschung zu weiblichen Porträts der Renaissance prägt. Trotz dieser Einschränkung bleibt die umfangreiche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen

Werken sowie ihre unbestreitbare Verankerung im petrarkistischen Diskurs von großer Bedeutung für diese Untersuchung.

Schließlich wird die Wirkungsästhetik herangezogen, um die Bedeutungsebene von Lauranas Büste zu ergründen. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie sich die petrarkistische Referenz – sei es als Bildnis einer petrarkistischen Geliebten oder als Darstellung Lauras selbst – in der Büste manifestiert. Dabei wird untersucht, welche Kommunikationsstrategien das Werk nutzt, um im Verhältnis zum Betrachter jene Faszination und Anziehung zu erzeugen, die für den petrarkistischen Liebesdiskurs charakteristisch sind. Die Blickdynamik zwischen Dargestellter und Betrachter spielt dabei eine zentrale Rolle. Unter Heranziehung feministischer Ansätze, insbesondere *Patricia Simons'* Analyse des männlich geprägten Blickregimes in weiblichen Profilbildnissen des Quattrocentos, wird untersucht, inwieweit Lauranas Büste die Agency der Dargestellten betont oder reduziert.

4. Ikonografische Interpretationen zur Wiener Büste

Die lebensgroße Marmorbüste (Abb. 1) zeigt eine junge Frau, die frontal zum Betrachter ausgerichtet ist. Ihr Oberkörper und Kopf sind leicht nach links geneigt, wodurch die strenge Symmetrie zugunsten einer natürlichen und belebten Haltung aufgelockert wird. Die junge Frau hat ein ovales Gesicht mit zarten Gesichtszügen und ebenmäßigem hellen Teint. Die mittig gescheitelten blonden Haare rahmen das Gesicht und sind im Nacken in einer geblühten Haube eingeschlagen. Unter der hohen Stirn und den dünn gezupften Augenbrauen verbergen sich dunkle, mandelförmige Augen, deren geheimnisvoller Blick nach unten geneigt ist und in keine bestimmte Richtung zu schauen scheint. Obwohl sie den Blick des Betrachters nicht erwidert, scheint sich die junge Frau in ihrer eleganten, selbstsicheren Haltung den Blicken des Gegenübers bewusst zu sein.²⁵ Über ihre zarten, dezent geröteten Lippen zieht ein sanftes Lächeln. In feinsten Mode gekleidet, trägt sie eine edle, rot-goldene Haube mit Netzmuster, geschmückt mit einer Vielzahl blauer und roter Blüten. Auf ihrer Stirn sind Spuren eines bogenförmigen Diadems erkennbar, das heute nicht mehr erhalten ist.²⁶ Ihr bergblaues Kleid ist schlicht und doch elegant, akzentuiert durch drei schwarze Streifen am Mieder. Ein hauchdünner Schleier fällt sanft über ihre Schultern und umhüllt das Gewand mit einer feinen, fast schwerelosen Schicht. Der Rücken der Unbekannten offenbart den halbrunden Abschluss des durchscheinenden Überwurfs, der sich harmonisch über den tiefen, spitz zulaufenden

²⁵ Schütze 2021, S. 230–232. Schütze 2023, S. 40–41.

²⁶ Angermann 1982, S. 1–2. Eine ausführlichere Analyse zur Farbfassung der Büste erfolgt im Kapitel III, 3.

Ausschnitt des Kleides legt. Die nur noch fragmentarisch erhaltene Farbfassung lässt die einst prachtvolle Farbgestaltung nur erahnen. Besonders der Kontrast zwischen der rot-goldenen Haube und dem tiefen Bergblau des Kleides betont den strahlenden, hellen Teint der Dargestellten und verstärkt ihre idealisierte Präsenz.

Lauranas Darstellung changiert zwischen Idealisierung und Individualität: Während die äußeren Merkmale der Dargestellten dem petrarkistischen Schönheitsideal entsprechen und einen Idealtypus verkörpern, deuten Details wie die Stupsnase und das angedeutete Doppelkinn auf das Bildnis einer realhistorischen Person hin.²⁷ Diese Spannung zwischen abstrahierter Schönheit und persönlicher Charakteristik, gepaart mit dem Fehlen relevanter Inventarangaben, hat eine Vielzahl von Deutungen hervorgebracht und zu anhaltenden Diskussionen über die Ikonographie der Büste geführt. Die Forschung tendiert dazu, die Identität der Dargestellten zwischen den aragonesischen Prinzessinnen und Hofdamen der Sforza-Familie anzusiedeln. Entsprechend variieren die Datierungsvorschläge von 1475 bis in die späten Jahre des 15. Jahrhunderts, und auch der Entstehungsort bleibt ein umstrittenes Thema.²⁸

1888 identifizierte *Bode* die Wiener Büste als die Darstellung Beatrix von Aragon aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu der namentlich gesicherten Büste der Gattin des ungarischen Königs Matthias Corvinus (Abb. 3) (1475). Bei der Büste handelt es sich ebenfalls um ein Werk Lauranas aus der *Rockefeller Collection*, das die junge Gattin vor ihrer Hochzeit mit dem ungarischen König zeigt.²⁹ Auch *Rolfs* (1907) hielt die Wiener Büste für das Bildnis von Beatrix von Aragón³⁰ und deutete aufgrund der vermeintlichen physiognomischen Ähnlichkeit nahezu alle Frauenbüsten Lauranas – mit Ausnahme der namentlich gesicherten Büste der Battista Sforza – als Beatrix.³¹ Trotz der stilistischen Ähnlichkeiten zwischen der Beatrix-Büste und dem Wiener Exemplar fehlen überzeugende Beweise für eine solche Zuordnung, zumal auch die Provenienz der Wiener Büste eine solche Identifikation nicht stützt.

Burger (1907) stellte in seiner Monografie *Francesco Laurana: Eine Studie zur Italienischen Quattrocentoskulptur* eine Verbindung zwischen der Wiener Büste und dem *Bildnis einer jungen Frau* von Antonio del Pollaiuolo im Poldi Pezzoli Museum (Abb. 4) (1470) und deutete die Dargestellte als ein Mitglied der Familie Bardi aus Florenz.³² Im Einklang mit seinem

²⁷ Kohl 2023, S. 31.

²⁸ Schütze 2021, S. 226. Kruft 1995, Kat.-Nr. 34, S. 348–349.

²⁹ Bode 1888, S. 218.

³⁰ Rolfs, 1907, S. 349–351

³¹ Rolfs datierte die Büste auf das Jahr 1475 und stellte die Hypothese auf, dass sie als Hochzeitsgeschenk von König Ferdinand I. von Neapel an Matthias Corvinus, den Ehemann von Beatrix von Aragón, gedacht war. Vgl. auch „Die Beatrixbüsten“, Rolfs 1907, S. 332–355.

³² Burger nahm fälschlicherweise an, dass es sich bei dem Porträt um ein Werk von Piero della Francesca oder Domenico Veneziano handele (Burger 1907, S. 137). Die in dieser Arbeit vertretene Zuschreibung an Antonio del Pollaiuolo folgt den Einschätzungen von Woods-Marsden (2000, S. 66). Siehe auch Wright 2005, S. 4–5.

Identifizierungsvorschlag verortete er die Provenienz der Porträtbüste nach Florenz oder Urbino. Die Entstehung der Büste datierte er auf das Ende der 1460er und Anfang der 1470er Jahre an, vor Lauranas erster Reise nach Frankreich an.³³

Valentiner³⁴ (1942) schloss sich Courajods Interpretation der Büste als Isabella von Aragon an und datierte sie in die späten 1480er Jahre.³⁵ Diese Deutung fand in den folgenden Jahren Zustimmung bei Patera³⁶ (1965), Pope-Hennessy³⁷ (1970) und Poeschke³⁸ (1990). Krufft³⁹ (1970) schloss sich Herseys (1969) Deutung der Büste als das Bildnis der Ippolita Maria Sforza (1445-1488) an.⁴⁰ In seiner Laurana-Biografie (1995) verwies er auf die Vergil-Handschrift (*cod.lat.780*) in der Universitätsbibliothek in Valencia, in der zwei Miniaturen die zwanzigjährige Ippolita in historisierten Initialen im Profil auf *fol. 1* (Abb. 5) und *fol.4* (Abb. 6) abbilden.⁴¹ Krufft betonte die physiognomische Ähnlichkeit zu Lauranas Dargestellten, etwa das angedeutete Doppelkinn und die Stupsnase, die er als persönliche Merkmale Ippolitas deutete. Inwiefern diese Miniaturen Ippolitas wahres Aussehen darstellen, ist jedoch fraglich, da solche Illuminationen meist idealisierte Darstellungen waren, die als visuelle Ausschmückung des Textes dienten und nicht unbedingt eine genaue physiognomische Wiedergabe der abgebildeten Person anstrebten. Zudem gibt es keine weiteren gesicherten Porträts der Ippolita, welche Kruffs Annahme stützen würden. Auf Grundlage seiner Identifizierung datierte Krufft die Wiener Büste auf 1474/75 und ordnete sie dem zweiten Aufenthalt Lauranas in Neapel zu.⁴² Allerdings erscheint eine Datierung in die 1470er Jahre aufgrund stilistischer und modegeschichtlicher Merkmale als zu früh (*siehe Kap II, 3*). Das dargestellte Gewand sowie die allgemeine Formensprache der Büste lassen vielmehr auf Lauranas Spätwerk schließen und entsprechen den modischen Entwicklungen des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts.⁴³ Laut Krufft könnte Alfonso II., der Ehemann von Ippolita Maria Sforza, als Auftraggeber der Büste in Frage kommen. Nach Ippolitas Tod könnte sie durch ihre Tochter Isabella von Aragon von Neapel nach Mailand gelangt sein, da Isabella mit Gian Galeazzo Sforza verheiratet war und zwischen 1489 und 1499 am Mailänder Hof lebte.⁴⁴

³³ Burger 1907, S. 133–137.

³⁴ Valentiner 1942, S. 288–292.

³⁵ Ebd.

³⁶ Patera 1992, S.72.

³⁷ Pope-Hennessy 1970, S.14.

³⁸ Poeschke 1990, Kat. 225, S. 153.

³⁹ Krufft 1970, S. 163.

⁴⁰ Hersey 1969, S. 33–34,

⁴¹ Krufft 1995, S. 139. Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/The Pierpont Morgan Library 1994, S. 67.

⁴² Krufft 1995, S. 139.

⁴³ Schütze 2021, Anm. 46, S. 238.

⁴⁴ Krufft deutete die Mehrheit der Frauenbüsten Lauranas als höfische Auftragswerke der aragonesischen Familie und verortete ihre Provenienz dementsprechend in Neapel. Hinsichtlich der Wiener Büste äußerte er Zweifel an

Damianaki (2000, 2008) identifizierte Lauranas Dargestellte als Eleonora von Aragon (1450–1493), die 1473 durch ihre Heirat mit Ercole d’Este Herzogin von Ferrara wurde.⁴⁵ Als Vergleich zog sie das Relief von Sperandio Savelli (1475) heran, das die Inschrift „DIA HELIONORA“ trägt (Abb. 7) und die aragonesische Prinzessin und Tochter des König Ferdinand I. von Neapel, darstellen soll. Ferner machte *Damianaki* auf ein Porträt der Herzogin (Abb. 8) (1478–79) von Cosmè Tura in Antonio Cornazzanos Manuskript „*Del modo di regere e di regnare*“ in der Pierpont Morgan Library in New York aufmerksam.⁴⁶ Die Miniatur zeigt Eleonora in Profilansicht in braunem Gewand und dem für sie charakteristischen bis auf die Schulter fallenden Kopftuch.⁴⁷ Die Plakette und die Miniatur vermitteln einen guten Eindruck von Eleonoras Aussehen und zeigen untereinander wesentliche Übereinstimmungen. Die Wiener Büste hingegen zeigt weder physiognomische Ähnlichkeit noch andere äußerliche Merkmale wie Kleidung oder Kopfbedeckung, die eine Identifikation mit Eleonora nahelegen würden. *Damianaki* führte das Fehlen physiognomischer Übereinstimmungen auf die idealisierte Darstellungsweise der Wiener Büste zurück, die dem hohen Rang der Dargestellten entsprechen und die weniger vorteilhaften Gesichtszüge der aragonesischen Prinzessin in einen edlen Ausdruck überführen sollte.⁴⁸ Auch *Nicole Riesenberger* schloss sich *Damianakis* Interpretation an und vermutete, dass die Büste durch Eleonoras Tochter, Isabella d’Este, nach Mantua gelangt sei.⁴⁹ Das Bildnis von Eleonora sowie die Entstehungsgeschichte der Büste lassen vielmehr auf Lauranas Büste (1467) (Abb. 9) im Palazzo Abatellis in der Galleria Regionale della Sicilia in Palermo schließen.⁵⁰

Götz-Mohr identifizierte die Wiener Büste als das Porträt der Laura, basierend auf einer Zeichnung in einer sienesischen Abschrift von Petrarcas *Canzoniere* (Abb. 2) (MS Plut.41.1., 1463) in der Biblioteca Laurenziana in Florenz. Sie zweifelte nicht an der Authentizität der umstrittenen Zeichnung und deutete sie als Vorlage für Lauranas Büste, ohne jedoch die

der Zuverlässigkeit der Inventarangabe der erzherzoglichen Sammlung, da die angegebene Provenienz nicht mit seiner Identifizierung der Dargestellten als Ippolita Maria Sforza übereinzustimmen schien. Die Erwähnung der „goldenen Haube“, die ein einzigartiges Merkmal der Wiener Büste darstellt, lässt jedoch meiner Ansicht nach kaum Zweifel an dieser Zuordnung zu. Kohl 2023, Anm. 21, S. 38. Kruft 1995, 384.

Kruft 1995, S. 139–140. Schlegel 2023, Anm. 3, S. 60.

⁴⁵ *Damianaki* 2008, S. 150.

⁴⁶ Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/The Pierpont Morgan Library 1994, S. 77.

⁴⁷ *Damianaki* 2008, S.145.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ *Riesenberger* 2016, S.149–155.

⁵⁰ Kruft interpretiert die Parlemitaner Büste als posthumes Idealporträt Eleonoras von Aragon, das möglicherweise im Auftrag von Carlo Luna, einem Nachfahren der Herzogin, entstand. Die Identifizierung der Büste mit Eleonora stützt sich auf eine Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert, die ihre Platzierung auf einem Monument in der Kirche Santa Maria del Bosco in Sciacca dokumentiert. Kruft datiert die Büste auf das Jahr 1467, als Laurana vermutlich nach Sciacca berufen wurde, um den Auftrag auszuführen. Kruft 1995, S. 94, 154. Valeila 2014, Kat.-Nr. 14, S. 285.

stilistischen Unstimmigkeiten oder die Herkunft der Zeichnung kritisch zu hinterfragen.⁵¹ Zwar ist nicht auszuschließen, dass Laurana nach einer Vorlage arbeitete, doch bestehen Zweifel, ob tatsächlich die Laurenziana-Zeichnung als Grundlage für die Büste diente. Götz-Mohr ordnete die Wiener Büste Lauranas Frühwerk zu und datierte sie zwischen 1472 und 1474.⁵² Ihre Datierung basiert jedoch ausschließlich auf der Annahme, dass die Zeichnung als Vorbild für die Büste gedient habe, weshalb weitere Untersuchungen erforderlich sind.

Burger hatte bereits 1907 in seiner Laurana-Monografie die Existenz einer verlorenen Laura-Büste vermutet und interpretierte die weiblichen Gesichtsmasken als Wiederholungen dieses ursprünglichen Werkes. Als möglichen Auftraggeber dieser Masken identifizierte er René d'Anjou, an dessen Hof Laurana in Neapel tätig war.⁵³ *Prijatelj-Pavičić* (2003) knüpfte an die Hypothesen von Burger und Götz-Mohr an und argumentierte ebenfalls für eine Werkstatt unter der Leitung von Francesco Laurana, die möglicherweise nach dem Vorbild der Wiener Büste Gesichtsmasken von Laura anfertigte. Diese Werkstatt sei zwischen Italien und Frankreich tätig gewesen und habe zur Verbreitung dieses spezifischen Bildtypus beigetragen.⁵⁴

Schütze (2021, 2023) griff ebenfalls Götz-Mohrs Deutung auf und bestätigte die Verbindung der Wiener Büste zu Darstellungen der Laura, ohne sie jedoch direkt als Petrarcas Geliebte zu identifizieren. Er vermutete, dass das Werk im Auftrag des aragonesischen Hofes in Neapel entstanden und im humanistischen Kreis der *Accademia Pontaniana* geschaffen worden sei.⁵⁵

Kohl (2023) identifizierte die Dargestellte der Wiener Büste als Bianca Maria Sforza (1472–1510), Tochter des Herzogs von Mailand, Galeazzo Maria Sforza, und zweite Ehefrau Kaiser Maximilians. Die überlieferten Porträts der Erzherzogin von Österreich, wie das von Bernhard Strigel (um 1505) (Abb. 10), zeichnen ein weniger schmeichelhaftes Bild Biancas und offenbaren markante individuelle Züge, wie die vollen Wangen, eine prominente Nase, einen schmalen Mund und das Doppelkinn – Merkmale, die mehr oder weniger in idealisierter Form auch in Lauranas Büste erkennbar sind.⁵⁶ Dabei eröffnet Kohls Deutungsvorschlag interessante Perspektiven für die Rekonstruktion der Provenienz der Büste und ihren langen Aufenthalt in Wien. Die Tätigkeit Lauranas am Mailänder Hof ist zwar nicht dokumentiert, doch scheint ein

⁵¹ Götz-Mohr 1993, S. 150.

⁵² Ebd., S. 168.

⁵³ Trotz des Idealtypus meinte Burger auch die individuellen Züge von Lauranas Dargestellter in den Masken wiederzuerkennen, weshalb er eine zeitliche und stilistische Ähnlichkeit annahm. Burger 1907, S. 135.

⁵⁴ Prijatelj-Pavicić 2003, S. 76–78.

⁵⁵ In diesem Zusammenhang sei erneut auf Krufts Identifizierung der Wiener Büste als Ippolita Maria Sforza hingewiesen. Ippolita, die 1465 durch ihre Heirat mit Alfonso II. nach Neapel gelangte, pflegte enge Beziehungen zum humanistischen Kreis um Giovanni Pontano und zur Accademia Pontaniana. Kruft 1995, S. 139. Schütze 2021, S. 234.

⁵⁶ Im Zuge ihrer Identifizierung der Dargestellten der Wiener Büste hat Kohl auch Schützes These aufgegriffen, dass es sich wahrscheinlich um ein Identifikationsporträt handelt. Kohl 2023, S. 33.

Aufenthalt zwischen 1490 und 1491 aufgrund seiner Verbindungen zur Sforza-Familie plausibel.⁵⁷ In diesem Zusammenhang könnte die Wiener Büste möglicherweise als ein Geschenk von Biancas Onkel, Ludovico il Moro, an Kaiser Maximilian entstanden sein. Dieser hatte Ludovicos Usurpation des Herzogtums Mailand legitimiert und später auch dessen Nichte, Bianca Maria, geheiratet, was die Entstehung der Büste im Rahmen dieser politischen Allianzen begünstigt haben könnte.⁵⁸

Während eine eindeutige Identifizierung der Büste als Bianca Maria bis zur Auffindung stichhaltiger Beweise offen bleiben muss, erscheint das kulturelle Umfeld der Sforza-Familie als plausibler Entstehungskontext. Die Verehrung Petrarcas spielte am Mailänder Hof eine besondere Rolle, und die Familie war im Besitz mehrerer *Canzoniere*-Handschriften, u.a. auch eines in der *Biblioteca Laurenziana* befindlichen Manuskripts, welches die Entwicklung des Laurenziana-Typus wesentlich geprägt hat.⁵⁹ Diese Verbindungen deuten darauf hin, dass die Büste möglicherweise im Kontext der sforzeschen Hofkultur und ihrer literarischen Vorlieben entstanden ist. Insbesondere Ludovico II Moro war ein begnadeter Petrarkist, welcher, beeinflusst durch den konkurrierenden Hof in Florenz und Lorenzo de' Medici, in Cecilia Gallerani seine petrarkistische Geliebte fand.⁶⁰ Ihr Bildnis von Leonardo da Vinci (um 1490) bezeugt Il Moros Interesse sich im petrarkistischen Diskurs zu verwirklichen. Dabei weisen auch die Sonette des florentinischen Dichters Bernardo Bellincioni zu da Vincis Gemälde deutliche Parallelen zu Petrarcas Versen über Simone Martinis Bildnis der Laura auf.⁶¹ Diese intermedialen Bezüge zwischen Malerei, Dichtung und Hofkultur verdeutlichen, wie tief der petrarkistische Liebesdiskurs in den kunstpolitischen Strategien der Sforza verankert war—ein Kontext, in dem auch Lauranas Büste verortet werden könnte. Die Familie Sforza hatte aufgrund der dynastischen Verbindung zu den Visconti auch einen historischen Bezug zu Petrarca, welcher im 14. Jahrhundert unter dem Mäzenatentum von Giovanni und Galeazzo II

⁵⁷ Bei dem vermuteten Mailand Aufenthalt ist wahrscheinlich auch eine weitere Büste entstanden, nämlich die der Ippolita Sforza (um 1475) in der Frick Collection in New York. Kruft 1995, S. 13. Millea 2014, S. 63. Kohl 2023, S. 35. Schlegel 2023, Kat.-Nr. 3, S. 102–103.

⁵⁸ Die von Ludovico Sforza arrangierte Ehe zwischen seiner Nichte und Kaiser Maximilian I. diente vor allem der Festigung politischer Allianzen und der Sicherung der Sforza-Herrschaft im Herzogtum Mailand. Im Gegenzug erhielt der Kaiser großzügige Mitgiften und Schenkungen.

⁵⁹ Shay-Millea 2014, S. 56–57, 60. Trapp 2001, S. 73.

⁶⁰ Ludovico und Lorenzo gehörten nicht nur rivalisierenden Höfen an, sondern unterhielten seit 1470 auch ein freundschaftliches Verhältnis. Während sich in Florenz unter Lorenzos Einfluss das petrarkistische Porträt bereits etabliert hatte, bestand in Mailand noch Nachholbedarf hinsichtlich dieser neuen Bildtradition. In diesem Kontext ist die Wahl eines florentinischen Dichters und Malers für Cecalias Porträt kein Zufall, sondern spiegelt Ludovicos Bestreben wider, einerseits seine Verbundenheit mit Lorenzo zu unterstreichen, zugleich aber auch Mailand als gleichwertiges Zentrum des petrarkistischen Diskurses zu positionieren. Shay-Millea 2014, S. 175–76. Walter/Zapperi 2007, S. 61.

⁶¹ Walter/Zapperi 2007, S. 59–74, Shay-Millea 2014, S. 175–190. Zu Bellincionis Gedicht vgl. auch Rogers 1986, S. 300–301.

Visconti tätig war.⁶² Wie die Visconti vor ihnen, waren die Sforza und insbesondere Ludovico, bestrebt, ihre Herrschaft über das Herzogtum Mailand auch kunstpolitisch zu bekräftigen. Dazu gehörte insbesondere die Verbindung zu Petrarca und die Aneignung des *Canzoniere*, um die intellektuellen und künstlerischen Ambitionen der Familie zu unterstreichen und ihren politischen Anspruch zu legitimieren.

Darüber hinaus erscheint Schützes Deutung der Wiener Büste als Identifikationsporträt besonders schlüssig.⁶³ Diese Annahme gewinnt zusätzlich an Plausibilität, wenn man die Büste im Licht des vorherrschenden petrarkistischen Schönheitsideals betrachtet. Der Petrarkismus war ein zentrales kulturgeschichtliches Phänomen der Renaissance, das sowohl die Geisteswelt als auch das höfische Leben und seine Bräuche prägte. In diesem Sinne könnte die Büste als ein „Rollenspiel im Porträt“⁶⁴ interpretiert werden, das auf die bewusste Verschmelzung von Realität und (lyrischem) Ideal hinweist und die Inszenierung höfischer Damen als Laura aufgreift. Diese Hypothese wird im weiteren Verlauf der Arbeit in der Gegenüberstellung der ersten frühneuzeitlichen Frauenbildnisse der Renaissance und den Laura-Porträts aus den *Canzoniere*-Handschriften näher untersucht.

⁶² Durch den Tod von Filippo Maria Visconti und die Heirat seiner Tochter Bianca Maria mit Francesco Sforza ging die Herrschaft über Mailand an die Sforza-Familie über. Bianca Maria und ihre Nachkommen – Galeazzo, Ippolita und Ludovico – spielten eine zentrale Rolle in der Förderung des Petrarkismus am mailändischen Hof. Shay-Millea 2014, S. 55 und Anm. 63, S. 56.

⁶³ Das Identifikationsporträt ist eine Sonderform des Bildnisses, bei der das Abbild einer historischen Person, beispielsweise des Auftraggebers, mit der Darstellung bedeutender historischer, biblischer oder mythologischer Figuren kombiniert wurde. Ziel war es, im Sinne der *imitatio virtutis*, die tugendhaften Eigenschaften oder Errungenschaften dieser Figuren auf die porträtierte Person zu übertragen. Dadurch sollte ihr Streben nach diesem Ideal oder gar dessen Erreichung visuell hervorgehoben werden. Pollerros 1997, S. 17. Schütze 2021, S. 234. Schütze 2023, S. 48.

⁶⁴ Schütze 2023.

II LAURA ODER EINE HOFDAME

1. Die literarische Rezeption von Petrarcas *Canzoniere* und die Frage nach Lauras Existenz

Um die Identität von Lauranas Dargestellter zu entschlüsseln, ist es zunächst erforderlich, den kulturellen Entstehungskontext der Büste zu erfassen sowie den Kult um die Figur der Laura und die Rezeption von Petrarcas *Canzoniere* im Quattrocento zu beleuchten. Wer genau war Petrarcas Geliebte, und warum könnte Laurana für seine Büste gerade eine Darstellung von Laura gewählt haben? Ein Überblick über die kulturhistorische Debatte, ob Laura eine realhistorische Person oder eine rein literarische Figur war, schafft die theoretische Grundlage für die weitere Untersuchung. Dabei wird auch der Frage nachgegangen, wie die (literarische) Diskussion über Laura in die bildende Kunst übergang und sich in Werken wie der Wiener Büste niederschlug.

Die Frage nach Lauras Existenz bleibt in der Kunst- und Literaturforschung weiterhin ein umstrittenes Thema. Schon zu Petrarcas Lebzeiten führte diese Diskussion in den humanistischen Kreisen des 14. Jahrhunderts zu lebhaften Debatten, die bis weit darüber hinaus andauerten.⁶⁵ Die spärlichen Informationen über Lauras Person entstammen hauptsächlich den Werken des Dichters, insbesondere dem *Canzoniere* und den *Trionfi*. Seine Dichtung bietet jedoch unzureichende Anhaltspunkte, um eine endgültige Aussage über Lauras Existenz zu treffen.⁶⁶ Gleichzeitig führte das wachsende Interesse an Petrarcas Werk und die Faszination für seine Muse dazu, dass Lauras Figur immer mehr in den Fokus rückte und über die Jahrhunderte hinweg immer wieder Gegenstand zahlreicher Diskussionen war.

Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta* (dt. Fragmente volkstümlicher Dinge), später auch als *Canzoniere* (dt. Der Sänger) bekannt, ist eine Sammlung von Sonetten, Balladen, Madrigalen, in der die Liebe des Dichters zu Madonna Laura das zentrale Thema bildet. Die Sammlung besteht aus zwei Teilen, welche das Leben (*in vita di Madonna Laura*) und den Tod der Hauptfigur Laura (*in morte di Madonna Laura*) behandeln.⁶⁷ Petrarcas Liebes- und Leidensgeschichte begann am Karfreitag, dem 6. April 1327, in Avignon, wo er in der Kirche der Heiligen Klara seiner Muse Laura begegnete (*Canz.*, Nr. 3)⁶⁸. Genau 20 Jahre später, am 6. April 1346, soll Laura gestorben und in Avignon beigesetzt worden sein, wie Petrarca angeblich

⁶⁵ Wesche 2011, S. 57–58.

⁶⁶ Ebd., Götz-Mohr 1993, S. 153.

⁶⁷ Wesche 2011, S. 58.

⁶⁸ Petrarca 2011, S. 11.

am 19. Mai desselben Jahres durch den Brief eines Freundes erfuhr.⁶⁹ Über Lauras Tod berichtete Petrarca in einer handschriftlichen Notiz in dem Vergil-Manuskript, einem seiner wertvollsten Besitztümer. Der Eintrag des lateinischen Nekrologs befand sich auf einem leeren Umschlagblatt auf der Rückseite der Handschrift. Auf der anderen Seite des Blattes waren weitere Nekrologe nahestehender Personen verzeichnet, u. a. auch der von Petrarcas Sohn, wodurch die Notiz zu Lauras Tod den Anschein von historischer Glaubwürdigkeit erwecken sollte.⁷⁰

In dem „Brief an die Nachwelt“⁷¹ (*Posteritati*) schrieb Petrarca über seine Liebe, die durch den Tod beendet wurde, ohne dabei seine Geliebte als Laura zu benennen. Der Name „Laura“ setzte sich erst später durch und wurde von dem Dichter nach den Regeln der höfischen Liebeslyrik geheim gehalten und lediglich durch Wortspiele, Annagramme und Annomination angedeutet.⁷² So findet sich in einem der ersten Gedichte des *Canzoniere* (Nr. 5)⁷³ der Name „Laureta“ über mehrere Zeilen verteilt. Darüber hinaus wird die Geliebte auch als *l'aura* (Hauch), *l'oro* (Gold) oder *lauro* (Lorbeerbaum) bezeichnet. Der Vergleich mit *lauro* ist zweideutig: Zum einen verweist er auf die antike Figur der Daphne, die sich, um Apollos Liebe zu entkommen, in einen Lorbeerbaum verwandelte. Andererseits steht der Lorbeerkranz für den Dichterruhm und Petrarcas feierliche Krönung (*laureation*) auf dem Kapitol in Rom im Jahr 1341. Diese Doppeldeutigkeit verdeutlicht die Verknüpfung zwischen Lauras Figur und dem Dichterruhm, die in Petrarcas Werk eine zentrale Rolle spielt.⁷⁴

Die ersten Zweifel an Lauras Existenz wurden bereits von Giacomo Colonna geäußert, einem engen Freund und Förderer von Petrarca. In einem Brief aus dem Jahr 1336 erhob der Bischof scherzhaft den Vorwurf, dass alles, was Petrarca in seiner Dichtung über Laura schrieb, erlogen oder erfunden sei. Daraufhin wies Petrarca die Anschuldigungen in einem Antwortschreiben an den Kardinal entschieden zurück.⁷⁵ Seine Antwort an Colonna, die auch im ersten Brief der *Epistolae metricae* (um 1338) enthalten ist, wurde später mehrfach in Biografien über Petrarca sowie in Ausgaben seiner Werke als Beweis für Lauras Existenz zitiert:

„Ich soll Deiner Meinung nach den schönen Namen der Laurea [sic!] erfunden haben, um von ihr sprechen zu können...und damit viele von mir sprechen, während es in

⁶⁹ Walter/Zapperi 2007, S.12–13.

⁷⁰ Walter/Zapperi 2007, S. 13.

⁷¹ Petrarca 2004, S. 9–21.

⁷² Wesche 2011, S. 57.

⁷³ Petrarca 2002, S. 13.

⁷⁴ Petrarca 2011, S. 256.

⁷⁵ Götz-Mohr 1993, S. 153.

Wirklichkeit keine Laurea in meinem Herzen gebe, sondern vielleicht nur den Lorbeer des Poeten.“⁷⁶

Petrarca, welcher sich des Skeptizismus seiner Zeitgenossen bezüglich seiner Beziehung zu Laura bewusst war, spielte geschickt mit der Ambivalenz seiner eigenen Aussagen. Er wiederholte die gegen ihn erhobenen Vorwürfe und nutzte sie, um seine Behauptungen zu untermauern und sein Selbstbild zu prägen. In *De secreto conflictu curarum mearum*, einem fiktiven Dialog zwischen dem Dichter und dem Heiligen Augustinus, griff Petrarca den Vorwurf von Colonna auf und ließ ihn durch die Worte des Heiligen Augustinus noch eindringlicher erscheinen. Dieser sprach sich strikt gegen die Liebe zu weltlichen Dingen aus und verurteilte Petrarcas Begehren nach Laura und Ruhm.⁷⁷ Petrarcas erster Biograf, der berühmte Schriftsteller Giovanni Boccaccio, äußerte sich ebenfalls skeptisch hinsichtlich der Existenz von Laura und deutete ihre Figur als Allegorie des Dichterruhms. Diese Auffassung hielt Boccaccio in seiner Biografie über Petrarca fest, die er noch zu Lebzeiten des Dichters um 1348 verfasste.⁷⁸ Piero Paolo Vergerio und Sicco Polenton unterstützten die Allegorie des Dichterruhms, stellten jedoch nicht infrage, dass Laura als realhistorische Person existiert habe.⁷⁹

Ausgehend von dem mailändischen Hof unter Filippo Maria Visconti vollzog sich um 1440 ein Wandel in der Rezeption von Petrarcas Werk, wobei Lauras Existenz von Kommentatoren und Humanisten kaum mehr angezweifelt wurde. Im Fokus des neu entwickelten Personenkults um Petrarca stand seine Rolle als Liebender und seine Beziehung zu Laura. Mit diesem veränderten Bild des Dichters rückten seine italienische Dichtung stärker in den Fokus der literarischen Auseinandersetzung, wobei nun auch Lauras Familienstand und Herkunft zunehmend diskutiert wurden.⁸⁰ In diesem Kontext zeichneten sich unter den Kommentatoren zwei Deutungsansätze ab: Die italienische Tradition betonte Lauras Jungfernstand, während die provenzalischen Kommentatoren sie als Nachfahrin der Familie de Sade und mehrfache Mutter darstellten.⁸¹

Luigi Peruzzi hat zwischen 1439 und 1446 in seinem Werk *Ricordi sulla vita di messer Francesco Petrarca e di Madonna Laura* als erster Laura mit dem Familiennamen de Sade in Verbindung gebracht und meinte ihr Abbild in einem verloren gegangenen Fresko in der Notre-

⁷⁶ Petrarca 1951, zitiert nach Walter/Zapperi 2007, S. 15.

⁷⁷ Walter/Zapperi 2007, S. 19. Trapp 2001, S. 60. Vgl. auch Petrarca 2004, S. 112–124.

⁷⁸ Walter/Zapperi 2007, S. 15. Schütze 2023, S. 46.

⁷⁹ Trapp 2001, S. 61. Götz-Mohr 1993, S. 153. Bérard 2018, S. 71.

⁸⁰ Götz-Mohr 1993, S. 152.

⁸¹ Die italienische Deutung basierte auf der lateinischen *Nota di Laura*, während die provenzalische Auslegung sich auf eine Aussage des heiligen Augustinus in *Secretum* stützte, nach der Petrarcas Geliebte durch die Geburt vieler Kinder erschöpft sei. Trapp 2001, S. 61.

Dame-des-Doms in Avignon zu erkennen.⁸² Das ursprüngliche Fresko, das den Heiligen Georg mit dem Drachen darstellt, stammt von Simone Martini, welcher auch das angebliche Porträt Lauras auf Petrarcas Wunsch anfertigte. Peruzzis These fand zu seiner Zeit jedoch keine weitgehende Anerkennung und wurde erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt und aufgegriffen, wobei fälschlicherweise angenommen wurde, Peruzzi sei Petrarcas Zeitgenosse gewesen.⁸³

Bernardo Illicino ging in seinem Kommentar zu den *Trionfi* (um 1465) nicht auf den Familiennamen von Laura ein, behauptete jedoch, ihr echter Name sei Loretta und sie stamme aus der Nähe von Avignon. Alessandro Vellutello wies diese Identifizierung im 16. Jahrhundert zurück und vertiefte stattdessen die Verbindung Lauras zur Familie de Sade. Der Geistliche Jacques-François-Paul-Aldonce de Sade beschäftigte sich besonders intensiv mit Lauras Verwandtschaft zu seiner Familie. Laut Aldonce war Laura, geborene de Noves, mit Hugues de Sade verheiratet und hatte mit ihm vier Töchter und sieben Söhne. Diese Theorie de Sade ausführlich in seinen *Mémoires pour la vie de François Pétrarque* (1764) dar und fand damit breite Anerkennung.⁸⁴

Im 15. Jahrhundert ergänzten zahlreiche Kommentatoren und Übersetzer ihre Ausgaben von Petrarcas Werken mit eigenen Anmerkungen oder biografischen Details, um Lauras historische Existenz und die Authentizität ihrer Beziehung zu Petrarca zu untermauern. Francesco Filelfo beispielsweise fügte zwischen 1443 und 1447 im Auftrag des Mailänder Herzogs Visconti, eine antipäpstliche Anekdote in seinen Kommentar zum *Canzoniere* ein, die in späteren Ausgaben weiterverbreitet wurde. Zur gleichen Zeit erweiterte Publius Candidus seine Petrarca-Biografie um das Antwortschreiben Petrarcas an Giovanni Colonna sowie die berühmte Vergil-Notiz mit Lauras Nekrolog. In einer frei erfundenen Anekdote berichtete Candidus sogar von einer Heiratsvermittlung zwischen Petrarca und Laura durch den Papst.⁸⁵ Ab Mitte des 15. Jahrhunderts wuchs das Interesse am weltlichen Leben Petrarcas und an seiner Beziehung zu Madonna Laura. Der Skeptizismus gegenüber Lauras Existenz, der zu Lebzeiten des Dichters noch weit verbreitet war, wich dabei zunehmend einer allgemeinen Überzeugung, dass seine Geliebte eine realhistorische Person gewesen sei. Der ursprünglich literarisch-theoretische Laura-Diskurs mündete schließlich in einer Suche nach greifbaren Beweisen für Lauras Existenz und trug zur Entstehung einer neuen, visuellen Gattung bei.⁸⁶

⁸² Peruzzi 1866, S. 30–31, 34–35. Shay-Millea 2014, S. 6. Götz-Mohr 1993, S. 155.

⁸³ Trapp 2001, S. 62.

⁸⁴ Trapp 2001, S. 64. Sade/Dobson 1799, S. 28, 381.

⁸⁵ Götz-Mohr 1993, S. 155.

⁸⁶ Götz-Mohr, S. 152. Baldasso 2010, S. 8.

1.2. Das petrarkistische Schönheitsideal

Neben dem literarischen Wert und der stilbildenden Bedeutung des *Canzoniere* bestand dessen Besonderheit für die Leserschaft der Renaissance in der expliziten Beschreibung der körperlichen Schönheit der Geliebten. In dieser Hinsicht hebt sich Petrarcas Laura von den Darstellungen anderer Geliebter großer Trecento-Dichter, wie Boccacios Beatrice und Alighieris Fiametta, ab. Petrarca gilt als Mitbegründer des Renaissance-Humanismus, da seine volkssprachliche Lyrik nicht nur die Form des Sonetts weiterentwickelte, sondern auch das individuelle Erleben des Menschen in den Vordergrund rückte und die Verbindung von Spirituellem und Weltlichem auf neue Weise thematisierte.⁸⁷

Petrarca beschrieb Lauras Aussehen nach dem klassischen Konzept der *effictio*, einem in der Antike verbreiteten rhetorischen Stilmittel, bei der das Aussehen einer Figur von Kopf bis Fuß detailliert wiedergegeben wird.⁸⁸ Anstatt ein vollständiges Bild ihres Äußeren zu bieten, fokussierte sich Petrarca auf einzelne Gesichts- und Körperpartien, insbesondere die Achse zwischen Haar, Augen und Gesichtsteint.⁸⁹ Im *Canzoniere* lobte er wiederholt Lauras goldblonden Haare⁹⁰, ihre Porzellanhaut, die hohe Stirn, dunkle Augenbrauen, schwarze, heiteren Augen, rote Wangen und den mit Perlen und Rosen geschmückten Mund.⁹¹ Keine Erwähnung fanden hingegen die Nase und Ohren.

Der von Petrarca eingeführte „reduzierte“ Kanon (*canon breve*)⁹² fand breite Zustimmung bei Humanisten wie Alberti, Castiglione und Firenzuola und wurde zu einem ästhetischen Leitbild, das die Kunst und Literatur der folgenden Jahrhunderte prägte.⁹³ Die Wiedererkennbarkeit und Kombinierbarkeit des petrarkistischen Schönheitskanons inspirierte zahlreiche Künstler und trug dazu bei, dass sich der Petrarkismus im weiteren Sinne als ein umfassendes kulturelles Phänomen und künstlerische Praxis etablierte.⁹⁴ Das Interesse des humanistischen Publikums an Lauras Person wurde zusätzlich durch ihr angebliches Bildnis befeuert – jenes Porträt, das Petrarca zufolge von Simone Martini, einem der bedeutendsten

⁸⁷ Shay-Millea 2014, S. 2–3.

⁸⁸ Saviello/Sammern 2018, S.105.

⁸⁹ Zemanek 2010, S. 110. Shay-Millea 2014, S. 3.

⁹⁰ Erwähnungen von Lauras goldblondem Haar und ihren Locken finden sich mehrfach im *Canzoniere*, u. a. in den Sonetten Nr. 11, 12, 30, 34, 52, 59, 67, 107, 126, 157 und 227. Siehe dazu Petrarca 2002.

⁹¹ Kohl 2023, S. 36. Vgl. Sonnet Nr. 200. “[...] li occhi serenu et le stellanti ciglia, / la bella bocca angelica, di perle/piena et di rose et di dolci parole“ Petrarca 2002, S. 305.

⁹² Saviello/Sammern 2018, S. 108.

⁹³ Shay-Millea 2014, S. 95.

⁹⁴ Wesche 2011, S. 63.

Künstler des Trecento, geschaffen wurde (*Canzoniere*, Nr. 77 und 78).⁹⁵ Auf diese Weise gelang es Petrarca nicht nur, sich selbst und Laura durch seine Dichtung zu verewigen, sondern auch eine visuelle Tradition der Laura-Bildnisse zu initiieren, die den Grundstein für die Entwicklung des frühneuzeitlichen Porträts legte.⁹⁶

Das Liebes- und Schönheitsideal der Renaissance waren tief verwurzelt in der petrarkistischen Liebeslyrik und der neoplatonischen Philosophie, die durch höfische Literatur und philosophische Traktate an den italienischen Höfen weiterentwickelt und geprägt wurden.⁹⁷ Ab 1430 verbreitete sich der Neoplatonismus durch die Platonische Akademie in Florenz unter Marsilio Ficino. Ein zentraler Gedanke des Neoplatonismus war, dass die körperliche Schönheit der Frau als Spiegelbild ihrer inneren Schönheit und Tugend galt. Gemäß der neoplatonischen Lehre war die Betrachtung der (weiblichen) Schönheit der Weg zum Seelenheil, wobei eine schöne Frau als das höchste Geschenk Gottes betrachtet wurde.⁹⁸ Durch das Zusammenspiel von neoplatonischem Gedankengut und petrarkistischer Lyrik entstand ein schriftliches und visuelles Schönheitsideal für Frauen, das zwar fernab der gesellschaftlichen Realität lag, jedoch in höfischen Kreisen angestrebt wurde. Das Streben nach dem petrarkistischen Schönheitsideal fand seinen Ausdruck in den ersten frühneuzeitlichen Porträts, in welchen die dargestellten Frauen weniger als individuelle Persönlichkeiten, sondern vielmehr als Verkörperung des vorherrschenden Schönheitsideals dargestellt wurden. Der Konkurrenzgedanke, wie er im Paragone etabliert wurde, war tief in der Darstellung weiblicher Schönheit verankert. Frauenbildnisse dienten als Prüfsteine für die jeweilige Kunstgattung und die Fähigkeit des Künstlers, Schönheit wahrheitsgetreu darzustellen. Diese Diskussion, die Petrarca maßgeblich beeinflusst hatte, machte die Darstellung der Geliebten zum zentralen Motiv des Paragone, in welchem jedoch die dargestellte Frau nicht Teil des Diskurses war.⁹⁹ Dichter, Künstler und Auftraggeber*¹⁰⁰ rivalisierten miteinander, indem sie ihre Geliebten

⁹⁵ Ein Bildnis der Laura von Simone Martini ist weder erhalten noch außerhalb von Petrarcas Dichtung schriftlich belegt. Petrarca und Martini lernten sich um 1336 in Avignon kennen und pflegten ein enges freundschaftliches und intellektuelle Verhältnis. Ob Martini während seiner Tätigkeit am päpstlichen Hof auch ein Bildnis der Madonna Laura schuf, ist unklar. Gesichert ist jedoch, dass Martini das Titelblatt der kostbaren Vergil-Handschrift Petrarcas, des sogenannten *Codex Ambrosianus* (um 1320–25), gestaltete, welches auch den von Petrarca eingetragenen Nekrolog Lauras enthält. In Petrarcas Testament wurde jedoch das Bildnis der Laura nicht dokumentiert. Lee 2017, S. 1. Walter/Zapperi 2007, S. 24–25.

⁹⁶ Das Bildnis der Geliebten, das Amor ins Herz des Liebenden meißelt, ist ein weit verbreiteter Topos der höfischen Liebeslyrik. Anstelle eines rein imaginären Porträts, wie es in der Tradition vor ihm üblich war, verweist Petrarca in seinen Versen auf ein tatsächliches Bildnis der Laura - angeblich geschaffen von keinem Geringeren als Simone Martini, einem der bekanntesten Künstler seiner Zeit. Walter/Zapperi 2007, S. 25. Seiler 1997, S. 305.

⁹⁷ Shay-Millea 2014, S. 94–95.

⁹⁸ Shay-Millea 2014, S. 98–100. Vgl. Ficino, Marsilio: Über die Liebe oder Platons Gastmahl (lateinisch/deutsch), hg. von Paul R. Blum, Hamburg 2004.

⁹⁹ Cropper 1976, S. 376.

¹⁰⁰ Auch hier erfolgt die Verwendung des generischen Maskulinums, da diese Rollen im behandelten Kontext mit nur wenigen Ausnahmen von Männern besetzt waren.

glorifizierten, während die Damen selbst bestrebt waren, sich in Schönheit und Tugend zu übertreffen und dem Idealbild Lauras näher zu kommen.

1.2.1. Die Frauenbildnisse des Quattrocento

Pisanellos *Porträt der Ginevra d'Este* (um 1434) (Abb. 11) gilt als eines der frühesten erhaltenen Frauenporträts der Frühen Neuzeit. Es entstand vermutlich anlässlich ihrer Hochzeit mit Sigismondo Malatesta. Wie Woods-Marsden anmerkt, fehlten zu jener Zeit ikonografische Vorbilder für ein solches Bildnis.¹⁰¹ Stattdessen deutet die Darstellung Ginevras – mit hochgestecktem Haar, hoher Stirn, heller Haut, dezent geröteten Wangen und schmalem Mund – darauf hin, dass der Künstler mit Petrarcas *Canzoniere* und dessen Beschreibungen von Laura vertraut war. Ohne auf bestehende visuelle Vorlagen zurückzugreifen, schuf Pisanello eine neue Darstellung, die sich eindeutig am petrarkistischen Schönheitsideal orientierte.¹⁰² Pisanello verzichtete auf den üblichen Ausdruck des Reichtums durch pompösen Schmuck und Kleidung und entwarf stattdessen ein poetisches Porträt mit poetischen Liebesmetaphern. Ginevra ist umgeben von verstreuten Blüten, Nelken und Schmetterlingen, die auf Liebe, Hochzeit und Jugend verweisen. Ferner erinnert der blumige und belebte Hintergrund an den *Hortus Conclusus* der Jungfrau Maria und deutet auf Ginevras innere Schönheit und Reinheit hin. Ihre Identität wird, gemäß der lyrischen Tradition, durch den Wacholderzweig auf dem oberen Rand ihres Ärmels angedeutet. Der Zweig folgend der petrarkistischen Liebeslyrik ist eine Anspielung auf den Namen der Dargestellten (*ginepro/Ginevra*) und symbolisiert ihre Keuschheit und Tugend. Das Motiv der Urne auf ihrem Ärmel verweist außerdem auf Ginevras Zugehörigkeit zur Familie d'Este.¹⁰³

Das Paolo Uccello zugeschriebene *Porträt einer jungen Frau* (1460-65) (Abb. 12) im Gardner Museum folgt ebenfalls den zeittypischen Schönheitsvorstellungen. Die junge Frau wird mit goldenblondem Haar, hoher Stirn, fein gezupften Augenbrauen, hellem Teint, zart geröteten Wangen und einem langen Hals dargestellt. Sie trägt eine azurblaue Oberbekleidung (*giornea*) mit rot-goldenen Brokatärmeln. Ihr langer Hals wird von einer dreireihigen Perlenkette mit Medaillon geschmückt, während ihre Stirn von einem dünnen, zweigartigen Stirnband umrahmt wird. Eine weiße, mit Blumen verzierte Haube (*cuffia*) sowie eine Juwelenbrosche zieren das

¹⁰¹ Woods-Marsden 2001, S. 75. Shay-Millea 2014, S. 99.

¹⁰² Shay-Millea 2014, S. 96.

¹⁰³ Woods-Marsden 2001, S. 74. Cropper 1986, S. 183.

Haupt der schönen Unbekannten.¹⁰⁴ Das *Gardner*-Porträt lässt sich in eine Reihe ähnlicher Werke einordnen, darunter das *Porträt einer Dame* des sog. Meisters der *Natività di Castello* (Abb. 13.), das sich im Metropolitan Museum of Art in New York befindet, sowie das *Porträt einer Frau und eines Mannes am Fenster* von Filippo Lippi (um 1440) (Abb. 14), ebenfalls in New York. Besonders auffällig ist die Ähnlichkeit zum Gesichtstyp im Lippi-Porträt, das wahrscheinlich als Vorlage für das Gardner-Porträt diente, während das Bildnis des unbekannten Meisters die Kopfbedeckung und den Schmuck des Gardner-Porträts aufgreift.¹⁰⁵ Eine Gruppe von drei Frauenporträts aus der Werkstatt der Pollaiuolo-Brüder zeichnet sich durch die verblüffende Übereinstimmung in Darstellungsweise und Gesichtstypus aus.¹⁰⁶ Mit kaum Raum für die Individualität der Dargestellten folgen diese Werke einem schematischen Formenkanon, der das petrarkistische Schönheitsideal verkörpert: goldblondes Haar, eine hohe Stirn, ein heller Teint, sanft gerötete Wangenknochen und feine, dezent getönte Lippen. Die Frauenfiguren wirken wie austauschbare Scherenschnitte, deren Erscheinungsbild nur durch minimale Abweichungen variiert wird.¹⁰⁷

Das *Bildnis einer unbekannten Dame* (1470) (Abb. 4) im *Poldi Pezzoli Museum* in Mailand, präsentiert die Dargestellte in prachtvoller Kleidung und mit opulentem Kopfschmuck. Ihr blondes Haar ist zu einem Zopf geflochten, der von einer Perlenkette (*lenza*) und einer juwelenbesetzten Brosche gehalten wird.¹⁰⁸ Eine auffallende stilistische Parallele bietet das *Porträt einer Dame* (um 1480) (Abb. 15) im Metropolitan Museum of Art, das eine nahezu identische Kopfbedeckung sowie ein ähnlich gestaltetes Gewand zeigt. Im Gegensatz dazu verzichtet das *Bildnis einer unbekannten Frau* (1465) (Abb. 16) in der Berliner Gemäldegalerie auf die aufwendige Haartracht und den kostbaren Schmuck. Stattdessen wird der Wohlstand der Porträtierten durch die minutiöse Darstellung des Brokatmusters und die leuchtenden Farben ihres Gewandes betont.¹⁰⁹ Der Vergleich mit der Profilansicht der Wiener Büste (Abb. 17, *Detail*) zeigt erkennbare Ähnlichkeiten zwischen den Darstellungen. Während die gemalten Porträts durch ihre scharfe Konturierung und die klare Abgrenzung der Dargestellten vor dem monochromen Hintergrund einen skulpturalen Effekt zu imitieren scheinen, offenbart Lauranas Büste eine subtile, malerische Sensibilität, die sich insbesondere im Gesicht der Dargestellten

¹⁰⁴ Shay-Millea 2014, S. 46.

¹⁰⁵ Kat. Ausst. National Gallery of Art 2001, Kat.-Nr. 4, S. 114.

¹⁰⁶ Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art 2011, Kat.-Nr. 8, 9, 10, S. 101–105. Siehe auch Wright 2005, S. 117–129.

¹⁰⁷ Ebd., Kat.-Nr. 5, S. 112. Shay-Millea 2014, S. 103.

¹⁰⁸ Valiela 2014, S. 58, 66, 267.

¹⁰⁹ Ebd.

zeigt. Seine Gestaltung legt nahe, dass er mit solchen Darstellungsformen vertraut war und sich innerhalb derselben ästhetischen Konventionen bewegte.

Die Porträts der Pollaiuolo-Werkstatt zeichnen sich durch einen hohen Grad an Idealisierung aus, wodurch die Dargestellten zu Symbolen weiblicher Schönheit und Tugend stilisiert werden. Dabei wird der detaillierten Wiedergabe von Stoffen und Schmuck ebenso viel Aufmerksamkeit gewidmet wie den dargestellten Frauen, was die entindividualisierte Darstellungsart zusätzlich unterstreicht. Die weitgehende Übereinstimmung der Porträtierten in Physiognomie, Kleidung und Haarschmuck legt nahe, dass diese Bildnisse auf einem verbreiteten, idealisierten Schönheitstypus basieren, der je nach Auftrag leicht variiert wurde.¹¹⁰ Die prächtigen Gewänder und der Schmuck betonen den hohen gesellschaftlichen Status der Dargestellten und deuten darauf hin, dass diese Porträts im Kontext von Eheschließungen oder als Teil einer Mitgift angefertigt wurden.¹¹¹

Nicht nur junge, heiratsfähige Frauen und Bräute wurden im Einklang mit dem petrarkistischen Schönheitsideal dargestellt, sondern auch Herrscherrinnen. Das *Bildnis der Battista Sforza* (um 1472) (Abb. 18), das gemeinsam mit dem Porträt ihres Ehemanns als Teil eines Diptychons¹¹² von Piero della Francesca geschaffen wurde, reiht die urbinische Herzogin in die Tradition der zuvor beschriebenen Porträts ein. Battista ist mit geglätteten Gesichtszügen, Elfenbeinhaut, dünngezupften Augenbrauen, hohen Wangen und leicht gefärbten Lippen im Profil dargestellt. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit Brokatärmeln. Ihre Haare sind zu einem kunstvollen Zopf geflochten und mit einer Brosche verziert. Im Gegensatz dazu wird ihr Ehemann, Federico da Montefeltro, in einem schlichten roten Gewand und mit all seinen individuellen Merkmalen wie der krummen Nase, Falten, Muttermalen und sonnengebräunter Haut gezeigt.¹¹³ Das Diptychon verbildlicht die geschlechterspezifischen Unterschiede in der Porträtkunst der Renaissance. Während Frauen nach dem petrarkistischen Ideal von Schönheit und Tugend idealisiert dargestellt wurden, orientierte sich die Darstellung der männlichen Physis an den Vorstellungen in Albertis *Della famiglia*¹¹⁴ und Castigliones *Il Libro del Cortegiano*¹¹⁵. Ohne Beschönigung und Einsatz von pompösem Schmuck wurden die Herren mit Mängeln, Narben und Zeichen des Alterns dargestellt, die als Ausdruck von Würde, Stärke und Weisheit galten.¹¹⁶

¹¹⁰ Craven 1997, S. 245.

¹¹¹ Woods-Marsden 2001, S. 64. Shay-Millea 2014, S. 103.

¹¹² Zu Pieros Montefeltro-Diptychon vgl. Hessler 2001, S. 261–272.

¹¹³ Shay-Millea 2014, S. 104–106. Woods-Marsden 2001, S. 82–83.

¹¹⁴ Siehe Erstes Buch. Väter und Söhne, Alberti 1962, S. 35–102.

¹¹⁵ Siehe Castiglione 1986, S. 385.

¹¹⁶ Rubin 2011, S. 16.

Die hier vorgestellten Beispiele veranschaulichen die Verbindung zwischen dem petrarkistischen Schönheitsideal und den Frauenporträts des Quattrocento. Zwar ist die Entwicklung der Porträtkunst weitaus vielschichtiger, als es in diesem Rahmen dargelegt werden kann, doch zeigen die behandelten Profilbildnisse, wie stark das petrarkistische Ideal die Darstellung weiblicher Schönheit prägte. Die Eingliederung der Porträtierten in die petrarkistische Tradition kennzeichnete sie als schöne und tugendhafte Frauen, die, wie Petrarcas Laura, sowohl poetische Lobpreisungen als auch die Verewigung im Bildnis der Geliebten verdienten.¹¹⁷ Dadurch entstanden Darstellungen, die zwar realhistorische Personen repräsentieren, gleichzeitig aber eine universelle Ästhetik anstrebten. Für die Analyse ist es daher weniger relevant, wer konkret dargestellt wurde, sondern vielmehr wie das Bildnis als Ausdruck des vorherrschenden Schönheitsideals funktioniert. Dabei soll nicht suggeriert werden, dass die Identität der Dargestellten grundsätzlich irrelevant ist, doch kann sie im Rahmen dieser Untersuchung nicht weiterverfolgt werden. Die Homogenität der Frauenbildnisse reflektiert die problematische Repräsentation weiblicher Schönheit, die die Bestimmung ihrer Identität erheblich erschwert.¹¹⁸

Dass die ausgewählten Porträts vorwiegend aus dem florentinischen Raum stammen, ist keineswegs ein Zufall, sondern steht in engem Zusammenhang mit der kulturellen Bedeutung Petrarcas in Florenz.¹¹⁹ Besonders unter Lorenzo de' Medici erlebte der Petrarkismus ab 1460 eine Blütezeit, die sich sowohl in der bildenden Kunst – etwa im Porträt der Geliebten – als auch in der gesellschaftlichen Praxis des von ihm etablierten Liebesrituals niederschlug.¹²⁰ Aber auch an den konkurrierenden Höfen in Mailand, Neapel, Ferrara und Urbino fand der Schönheitskanon weite Verbreitung.

Die behandelten Profilbildnisse stehen im Gegensatz zu späteren, sinnlichen Darstellungen von Künstlern wie Leonardo da Vinci und Giorgione, die das petrarkistische Ideal zugunsten einer natürlicheren Schönheit auflösten. Je nach Region, Künstler und Auftraggeber existierten verschiedene Ausprägungen des Schönheitsideals, die nicht zuletzt durch den zugrunde liegenden Konkurrenzgedanken geprägt wurden.

¹¹⁷ Shay-Millea 2014, S. 106, 108, 114.

¹¹⁸ Vgl. Cropper 1986, S.181.

¹¹⁹ Obwohl Petrarca nie in Florenz lebte, betrachteten die Florentiner ihn aufgrund seiner toskanischen Herkunft als ihren eigenen Dichter. Seine Familie wurde infolge politischer Konflikte aus Florenz verbannt, sodass er 1304 in Arezzo geboren wurde. Dennoch blieb Petrarca zeitlebens eng mit der florentinischen Kultur verbunden. 1343 wurde der bürgerliche Status seiner Familie in Florenz wiederhergestellt, doch es gibt keine Hinweise darauf, dass er jemals dauerhaft in die Stadt zurückkehrte. Dennoch bewunderte er Florenz als kulturelles und intellektuelles Zentrum und stand in engem Austausch mit florentinischen Humanisten, insbesondere mit Boccaccio, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband. Wilkins 1961. S. 1–3.

¹²⁰ Siehe dazu Walter/Zapperi 2007, S. 27–41 sowie Shay-Millea 2014, „Lauro's Laura“, S. 121–137.

1.2.2. Die (ersten) Laura-Bildnisse und ihre Entwicklung in den *Canzoniere*-Manuskripten des Quattrocento

Ab dem frühen 15. Jahrhundert nahm die Herstellung von Manuskripten in der Renaissance zunehmend zu. Neben religiösen Schriften und klassischer Literatur fanden auch humanistische Werke Eingang in die Welt der illuminierten Bücher.¹²¹ Dazu gehörte auch Petrarcas Dichtung, insbesondere der *Canzoniere* und die *Trionfi*, welche aufgrund ihrer ausgeprägten visuellen Metaphern besonders gut für die kunstvolle Ausgestaltungen in Manuskripten geeignet waren.¹²² Die Entwicklung und Verbreitung des petrarkistischen Schönheitsideals ist eng mit der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts verbunden. Die *Canzoniere*-Handschriften haben ihren Ursprung in Italien und wurden dort zwischen dem späten 14. und dem 16. Jahrhundert produziert. Sie prägten maßgeblich die Debatte um Lauras Bildnis und setzten neue Maßstäbe für die Frauenporträts der gleichen Epoche. Ohne ikonographischen Vorläufer, stützen sich die Buchmaler auf ein *close reading* von Petrarcas volkssprachlicher Lyrik und auf seine zahlreichen Beschreibungen der Laura.¹²³ Sowohl die Porträts der Geliebten als auch die *Canzoniere*-Manuskripte waren Teil einer privilegierten, humanistisch gebildeten Gesellschaft, die sich durch einen regen kulturellen Austausch auszeichnete. *Shay-Millea* hat die umfassend die wechselseitige Beziehung zwischen Frauenbildnissen und *Canzoniere*-Handschriften untersucht und festgestellt, dass diese Werke häufig innerhalb desselben Netzwerks von Künstlern, Auftraggebern und einem humanistisch gebildeten Publikum entstanden. Zudem wurden die kostbaren Manuskripte mit Kommentaren von Humanisten wie Leonardo Bruni, Antonio da Tempo und Francesco Filelfo versehen, welche an den bedeutendsten Höfen in Florenz, Mailand und Rom den petrarkistischen Diskurs prägten und diesen an die kulturellen und politischen Ambitionen der jeweiligen HerrscherInnen anpassten.¹²⁴

Wie Trapp anmerkt, waren die *Canzoniere*-Manuskripte des 14. und 15. Jahrhunderts streng genommen keine illuminierten Bücher, da sie keine Miniaturen im klassischen Sinne enthielten. Stattdessen waren sie hauptsächlich mit dekorierten Titelseiten, historisierten Initialen und verzierten Rändern ausgestattet. Die Darstellungen von Laura in diesen Manuskripten beschränkten sich auf einfache, textimmanente Illustrationen. Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gab es noch keine fest etablierten Archetypen, jedoch tauchten bestimmte Szenen und Darstellungen wiederholt in verschiedenen Handschriften auf. Dazu gehören die Krönung

¹²¹ Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/The Pierpont Morgan Library 1994, S. 11–17.

¹²² Shay-Millea 2014, S. 30.

¹²³ Trapp 2001, S. 64, 66.

¹²⁴ Shay-Millea 2014, S. 25–26.

Petrarcas durch Laura, Laura und Petrarca als Daphne und Apollo, Laura und Petrarca in einer Landschaft (neben dem Fluss) Sorgue sowie Laura und Petrarca in gegenübergestellten Profilansichten.¹²⁵

Eine der frühesten erhaltenen Darstellungen Lauras in Handschriften findet sich auf der ersten Seite (*fol. 3*) (Abb. 19) des florentinischen *Canzoniere*-Manuskripts in der John Rylands Universitätsbibliothek (MS Ital.1, um 1380), das weniger als zehn Jahre nach Petrarcas Tod entstanden ist.¹²⁶ Die Illumination zeigt Laura als Teil der Randdekoration, umgeben von Ranken. Sie ist in einem rosa Gewand gekleidet und trägt einen Lorbeerkranz. Gegenüber der Laura-Illumination ist Petrarca in einer historisierten Initiale dargestellt. Der Dichter, in ein rotes Gewand mit Kapuze (*cappa canonica*) gekleidet, sitzt schreibend am Tisch. Petrarca und Laura sind beide von den Pfeilen des Amor getroffen, der im oberen Teil des Rankenwerks schwebt. Bereits in diesem frühen Beispiel des 14. Jahrhunderts lässt sich die aufkommende visuelle Tradition der Laura-Darstellungen erkennen.¹²⁷

Ein weiteres florentinisches Manuskript aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt Laura in einem Medaillon als Teil der Randdekoration (MS 261, *fol. 1r.*) (Abb. 20). Die Miniatur von Petrarca auf derselben Seite stellt ihn in einer historisierten Initiale als älteren Herrn mit Halbglatze dar und weicht damit von der typischen Darstellung des Dichters mit Kapuze und Lorbeerkranz ab. Laura wird im Profil dargestellt und trägt ihr blondes Haar offen. Trotz der vereinfachten Darstellungsart weist Lauras Bildnis deutliche Parallelen zu den zuvor behandelten Frauenporträts derselben Epoche auf, insbesondere zu denen der Pollaiuolo-Werkstatt.¹²⁸

Zwei mailändische Miniaturen (um 1440), greifen das gleiche Sujet auf und stellen die Krönung Petrarcas durch Laura dar. Eine der Miniaturen (*fol. 7r*) (Abb. 21), Teil der Handschrift aus der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz (MS Ashburnham 1263), zeigt Laura wie sie den knienden Dichter am Flussufer krönt. Im rechten Bildrand ist ein fliegender Amor mit Pfeil dargestellt. Laura trägt ein weißes, mit goldenen Verzierungen besticktes Kleid und hat langes, blondes Haar, das zu einem Zopf gebunden ist. Die zweite Miniatur des sog. *Meister der Vitae Imperatorum* aus der *Biblioteca Apostolica Vaticana* (MS Barb. lat. 3943, *fol. 17*) (Abb. 22), zeigt die gleiche Szene mit nur wenigen Abweichungen. Es ist unklar, welche der beiden Handschriften zuerst entstanden ist, doch aufgrund der gemeinsamen Ikonographie und stilistischen Ausführung ist eine Bezugnahme durchaus wahrscheinlich. Shay-Millea vermutete, dass das Laurenziana-Manuskript einst im Besitz von Galeazzo Maria Sforza oder

¹²⁵ Trapp 2001, S. 66–67.

¹²⁶ Shay-Millea 2014, S. 30. Trapp 2001, S. 68.

¹²⁷ Trapp 2001, S. 80.

¹²⁸ Shay Millea 2014, S. 47.

Ippolita Maria Sforza war und möglicherweise anlässlich von Ippolitas Hochzeit mit Alfons II. von Neapel angefertigt wurde.¹²⁹

Die Miniaturen vergegenwärtigen Lauras Figur und zeigen sie in modischer Kleidung, wie sie am mailändischen Hof zu dieser Zeit bevorzugt wurde. Obwohl diese Darstellungen zu keinen Archetypen wurden, lässt sich das weiß-goldene Kleid Lauras mit einigen Variationen in späteren, eigenständigen Laura-Bildnissen wiederfinden, insbesondere in Gemälden, wie im Laufe der Arbeit gezeigt wird. Die enge Verbindung zur mailändischen Mode bezeugt auch Cesare Vecellios Zeichnung (182v) (Abb. 23) (1598) aus dem Kostümbuch *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* in der eine Mailänderin (*Donzella Milanese*) ein ähnliches Kleid trägt.¹³⁰

Ein weiteres lombardisches Manuskript des *Canzoniere* und der *Trionfi* (um 1475) (Abb. 24) mit dem Kommentar von Leonardo Bruni, verbildlicht die gleiche Textstelle, versetzt jedoch die Krönung Petrarcas innerhalb einer Loggia mit Avignon im Hintergrund. Auch diese Handschrift scheint im Besitz der Sforza Familie gewesen zu sein, wie das Wappen am unteren Rand des Blattes suggeriert.¹³¹ Auf demselben Blatt ist als Teil der Randdekoration eine Szene dargestellt, in der Laura als Daphne vor Petrarca als Apollo flieht. Shay-Millea hat überzeugend eine Verbindung zwischen dieser Miniatur und dem kleinen Gemälde *Apollo und Daphne*¹³² (1470–1480) (Abb. 25) von Piero del Pollaiuolo hergestellt, da die Werke eine ikonographische Besonderheit teilen.¹³³ In beiden Darstellungen wird die Metamorphose von Laura/Daphne in einen Baum durch die Verwandlung ihrer Hände angedeutet, anstatt – wie in anderen florentinischen Werken jener Zeit üblich – durch ihr Haar. Das Gemälde, das vermutlich für das Studiolo von Lorenzo de' Medici geschaffen wurde, könnte einem Mitglied der Sforza-Familie als Inspiration für die Miniatur im Manuskript gedient haben. Auch dieses Beispiel

¹²⁹ Shay-Millea 2014, S. 56–60. Trapp S.72–73.

¹³⁰ Das Buch umfasst 420 Illustrationen, die eine breite Palette von Renaissance-Kostümen und Kleidungsstilen aus verschiedenen Regionen der Welt zeigen, von Italien bis hin zu überregionaler Mode aus Afrika und Asien. Die Zeichnungen entstanden um 1590 auf Grundlage der Entwürfe von Vecellio und wurden von dem Holzschnitzer Christoph Krieger umgesetzt. Shay-Millea 2014, S. 57. Vgl. auch Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo*/Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latinè declarati, Venedig 1598. Als Digitalisat aufrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1098121n> (23.02.2025)

¹³¹ Das Wappen mit der Schlange (*biscione*), die ein Kind verschlingt, ist das Emblem der Familie Visconti und ein Symbol Mailands. Das Auktionshaus Christie's, in dessen Besitz sich das Manuskript befand, vermerkt in seinem Katalog, dass der ursprüngliche Eigentümer vermutlich Francesco Visconti war. Die Inschrift „IVLLIVS VICECOMES“, die das Wappen umrahmt, wird als spätere Ergänzung betrachtet. Shay-Millea 2014, S. 54, 63. Vgl. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5260192> (23.02.2025).

¹³² Zu Pollaiouolos Gemälde ausführlich Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*. New Haven 2005. S. 94–102.

¹³³ Shay-Millea 2014, S. 68.

unterstreicht die enge Verbindung zwischen illuminierten Handschriften und der Malerei jener Epoche.¹³⁴

Weitere Darstellungen von Laura finden sich in den Handschriften der *Trionfi*, die oft gemeinsam mit dem *Canzoniere* hergestellt und gedruckt wurden. In italienischen Ausgaben der *Trionfi* ist Laura meist als die weibliche Tugend der Keuschheit mit einem Palmenzweig dargestellt. Ein für König Louis XII angefertigtes Manuskript der *Trionfi* mit dem Kommentar von Bernardo Illicino (1500-05) enthält mehrere Darstellungen von Laura, die modische Ähnlichkeit mit Lauranas Büste aufweisen.¹³⁵ Im *Triumph der Keuschheit* (fol.101v) (Abb. 26) ist Laura in einem weißen Kleid und mit blauer Haube dargestellt. Als Attribute der Tugend hält sie eine Säule und ein Schild. Auf fol.102r (Abb. 27) steht sie am Siegeswagen mit denselben Attributen sowie einem Palmenzweig. Sie ist als „laure“ bezeichnet und hält ihren Kopf gesenkt. Auch die begleitenden Frauenfiguren zeigen den gleichen Schönheitstypus und senken keusch den Blick. Die Damen tragen ihr blondes Haar ebenfalls in gemusterten und bestickten Hauben. Der gesenkte Blick Lauras und ihrer Begleiterinnen ist ein wiederkehrendes Motiv in den Miniaturen der Handschrift.¹³⁶

Die Entwicklung des Buchdrucks (um 1450) ermöglichte eine Massenproduktion der Bücher, sodass Handschriften im 16. Jahrhundert fast gänzlich verschwanden und nur noch zu besonderen Anlässen angefertigt wurden.¹³⁷ Bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erschienen in Italien die ersten gedruckten Ausgaben (*editio principes*) von Petrarcas Werken. Eines der bedeutendsten frühen Druckausgaben des *Canzoniere* stammt von dem Dichter Antonio Grifo, welcher am Hof von Beatrice d'Este und Ludovico Il Moro tätig war. Seine Inkunabel (um 1490), heute in der *Biblioteca Queriniana* in Brescia, zählt zu den kunstvollsten und aufwendigsten illuminierten Büchern des 15. Jahrhunderts. Nahezu jedes Sonett ist von einer bildlichen Darstellung der Laura begleitet, welche sie in verschiedenen Kostümen und Szenerien zeigen. Die Vielfalt an Lauras Bildnissen in Grifos Ausgabe blieb in dieser Form und Anzahl unübertroffen.¹³⁸ Grifos Miniaturen verdeutlichen zudem die enge Verbindung zwischen Lauras Bildnis und dem höfischen Frauenporträt. Besonders die Mode spielte eine zentrale Rolle bei der Verschmelzung beider Bildtypen und der Vergegenwärtigung von Laura im Kontext der mailändischen Hofkultur.¹³⁹ So ist Laura auf fol.19r (Abb. 28) (1492-

¹³⁴ Ebd. S. 69–70. Trapp 2001, S. 73.

¹³⁵ Trapp 2001, S. 92.

¹³⁶ Das Manuskript ist digitalisiert und online im offiziellen Archiv der Nationalbibliothek Paris (BnF) abrufbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f276.planchecontact> (23.02.2025).

¹³⁷ Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/The Pierpont Morgan Library 1994, S. 238–39.

¹³⁸ Trapp 2001, S. 82–83.

¹³⁹ Zu Grifos Laura-Darstellungen ausführlich Shay-Millea 2014, S. 83–90.

97) in spanischer Kleidung dargestellt, welche am mailändischen Hof unter Beatrice d'Este besonders beliebt war und sich in ähnlicher Form in zeitgenössischen Porträts der Herzogin wiederfindet, etwa im Sforza-Altarbild (1495) (Abb. 29, *Detail*). Darüber hinaus spiegeln Grifos Darstellungen der Laura seine Kenntnis der damaligen Porträtkunst und neuer Darstellungsformen wider, insbesondere der Werke von Leonardo da Vinci und Botticelli.¹⁴⁰ Die Inszenierung von Laura als Nachfolgerin der modebewussten Herzogin verdeutlicht, wie eng das Image einer Hofdame mit Lauras Figur verknüpft war.

Die Einbettung des Petrarkismus in das höfische Leben ist schriftlich belegt und spiegelt sich nicht nur im „Fashioning“ der Damen als Laura oder im Bildnis der petrarkistischen Geliebten wider, sondern auch in den prunkvollen Festen und Liebesritualen, die im Quattrocento weit verbreitet waren. Ein Beispiel hierfür und das erste seiner Art ist das von Lorenzo de' Medici 1464 zu Ehren von Marietta Strozzi organisierte Spektakel.¹⁴¹ Solche Feierlichkeiten verdeutlichen die zentrale Rolle, die die Verehrung von historischen Frauen in der Kultur dieser Epoche spielte. Aber auch andere Herrscher und Humanisten wie Ludovico il Moro, Bernardo Bembo und Alessandro Farnese nahmen an diesem gesellschaftlichen Spiel teil und trugen zur Verbreitung des Bildnisses der Geliebten bei.¹⁴²

Angesichts der Bedeutung, die der Inszenierung höfischer Frauen als Laura zukam, könnte die Wiener Büste als bewusste Projektion des literarischen Ideals auf eine historische Person entstanden sein. Als Identifikationsporträt hätte sie dazu beigetragen, die dargestellte Frau und den Auftraggeber in ein kulturelles und politisches Narrativ einzubinden und ihre Bedeutung innerhalb des petrarkitischen Diskurses hervorzuheben. Besonders in der Form einer detailreichen und naturalistischen Büste wie der von Laurana hätte das Bildnis der Geliebten ein neues Niveau erreicht und könnte als Inspiration für weitere Darstellungen gedient haben – möglicherweise sogar für die Laurenziana-Zeichnung.

2. Die Laurenziana-Zeichnung

In Anbetracht der Entwicklungsgeschichte der Laura-Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts sticht die Laurenziana-Zeichnung besonders hervor. Während die ersten Laura-Bildnisse ikonographisch meist unspezifisch waren, etablierte sich mit dem sogenannten Laurenziana-Typus eine gängige Laura Darstellung mit wiedererkennbaren Attributen. Dazu gehört die

¹⁴⁰ Shay-Millea 2014, S. 89–90. Welch 2009, S. 249.

¹⁴¹ Walter/Zapper 2007, S. 30.

¹⁴² Walter/Zapperi 2007.

geblümete Haube mit herzförmigem, bis in die Stirn reichenden Diadem und die mehrreihige Halskette. Laura wurde dabei meistens als Bruststück und leicht seitlich gerückten Profil mit gesenktem Blick dargestellt.¹⁴³

Die ikonographisch „emanzipierte“ Darstellung des Laurenziana-Typus könnte mit dem Rezeptionswandel von Petrarcas *Canzoniere* zusammenhängen. Insbesondere die literarische Debatte um Lauras historische Existenz führte zu einer intensiven Suche nach dem vermeintlichen Porträt, das Simone Martini von ihr geschaffen haben soll.¹⁴⁴ Obwohl ein solches Bild weder erhalten noch dokumentiert ist, genügte seine Erwähnung im *Canzoniere*, um an seiner einstigen Existenz nicht zu zweifeln. Diese Überzeugung prägte maßgeblich die Petrarkisten, Humanisten und Auftraggeber des 15. und 16. Jahrhunderts. Figuren wie Pietro Aretino, Bernardo Bembo und Lorenzo Strozzi glaubten, Lauras Abbild in Fresken in Frankreich oder Florenz entdeckt zu haben. Berichte über das „echte“ Bildnis häuften sich, blieben jedoch vage und ohne konkrete Hinweise auf Stil, Form oder den genauen Fundort. Dieses kollektive Streben nach Lauras Bildnis könnte zur Etablierung eines ikonografischen Kanons beigetragen haben, den der Laurenziana-Typus exemplarisch widerspiegelt.¹⁴⁵

Obwohl der Laurenziana-Typus als das Urbild (*vulgate image*)¹⁴⁶ von Laura gilt, bestehen Zweifel, ob die Laurenziana-Zeichnung tatsächlich das ursprüngliche Vorbild dieses Typus ist. Die Authentizität der mediceischen Bildnisse wurde in der Forschung mehrfach infrage gestellt.¹⁴⁷ Bis zur Entstehung der Laurenziana-Laura hatten die illuminierten Bücher keine tragende Rolle in der Etablierung von Lauras Urbild. Warum und auf welche Weise sollte sich dies ausgerechnet mit der Laurenziana-Zeichnung geändert haben? Zudem lassen die Wiener Büste sowie weitere Werke der frühen Rezeption vermuten, dass der Laurenziana-Typus möglicherweise bereits im späten Quattrocento etabliert war.¹⁴⁸ Dies wirft die Frage nach Lauras möglicher Beteiligung an seiner Entwicklung auf und ob ein verlorenes Original als Vorlage für die Büste diente.

¹⁴³ Trapp 2001, S. 105–106.

¹⁴⁴ Ebd. Petrarca 2011, S. 61–63.

¹⁴⁵ Schütze 2023, S. 46. Trapp 2001, S. 108–112.

¹⁴⁶ Trapp 2001, S. 108.

¹⁴⁷ Götz-Mohr zweifelte nicht an der Authentizität der Miniaturen, ging jedoch nicht näher auf die Handschrift und deren Provenienz ein. Zanucchi, welcher ausführlich die Typologie der Petrarca-Bildnisse analysierte, hielt ebenfalls die Laurenziana-Bildnisse für Werke des 15. Jahrhunderts. Götz-Mohr 1993, S. 150. Zanucchi 2018, S. 69, Anm. 17, S. 116 und Anm. 56, S. 118.

Lazzi, Dal Pozzolo und Trapp sprachen sich für eine spätere Datierung der Miniaturen aus. Auch Schütze stellte ihre Authentizität infrage und vermutete auf Grundlage stilistischer Merkmale eine Datierung ins 17. Jahrhundert. Lazzi in: Kat. Ausst. Biblioteca Medicea Laurenziana 1991, Kat.-Nr. 70, S. 115–117. Dal Pozzolo 1993, S. 262. Trapp 2001, S. 110–111. Schütze 2023, S. 43.

¹⁴⁸ Schütze 2023, S. 45.

Die Handschrift (MS. Plut 41. 1)¹⁴⁹ wurde 1463 von Jacobus Macarius Venetus in Siena verfasst und 1589 zum ersten Mal im Besitz der Laurenziana Bibliothek verzeichnet. Das Bildnis der Laura (*fol. 9r*) (Abb. 2) mit dem dazugehörigen Brustbild von Petrarca¹⁵⁰ (Abb. 30) (*fol. 8v*) wurde im Zusammenhang mit der laurenzianischen Handschrift zum ersten Mal 1778 von dem Bibliothekar Angelo Maria Bandini erwähnt.¹⁵¹ Die Pergamentblätter mit den Porträts gehören kodikologisch zum ursprünglichen Bestand der Handschrift. Die Provenienz der Zeichnungen ist jedoch umstritten.¹⁵² Die hintere Innenseite des Bandes der Handschrift verbirgt den folgenden Hinweis auf den möglichen Künstler der Zeichnung: „Baldassar Fiammingo fece il ritratto di Petrarca“, wobei es sich bei dem Vermerk höchstwahrscheinlich um eine spätere Ergänzung handelt. Bislang konnte keine historische Person unter diesem Namen identifiziert werden.¹⁵³

Beim Betrachten der Zeichnungen treten mehrere Unstimmigkeiten zutage, die Zweifel an der Authentizität der Werke aufkommen lassen. Die Bildnisse wurden mit brauner Feder gezeichnet und mit einem Pinsel ausgemalt. Die Figuren wirken durch die dichten Schraffuren plastisch, was jedoch stilistisch eher auf eine spätere Datierung hindeutet.¹⁵⁴ Das Bildnis Petrarcas ist auf der Rückseite eines freien Blattes, während Lauras Bildnis auf der Vorderseite des nächsten Blattes liegt, wodurch die Porträts im aufgeschlagenen Zustand nebeneinander zu sehen sind. Die Vorderseite des Blattes mit Petrarcas Bildnis (*fol. 8r*)¹⁵⁵ und die Rückseite des Blattes mit Lauras (*fol. 9v*) sind leer. Die Bildnisse wurden nicht als Pendants konzipiert, da beide Figuren nach links gewandt sind und die Bildausschnitte unterschiedlich gestaltet

¹⁴⁹Als Digitalisat verfügbar unter: <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/567109/rec/1> (Stand 17.02.2025)

Die Handschrift enthält neben den zwei Bildnissen von Petrarca und Laura keine weiteren Miniaturen. Die erste Seite des Manuskripts (*fol. 1r*) ist mit einer verschnörkelten Initiale sowie Bordüren verziert. In der unteren Bildmitte befindet sich ein Lorbeerkranz mit roter Schleife. Die übrigen Initialen sind mit Ranken- und Blumenmotiven versehen, jedoch ohne aufwendige Dekoration oder figürliche Darstellungen. Insgesamt wirkt das Manuskript schlicht, besonders im Vergleich zu den oben erwähnten *Canzoniere*-Handschriften aus fürstlichem Besitz. Hinweise auf den ursprünglichen Auftraggeber oder spätere Eigentümer fehlen, sodass die Provenienz weitgehend unklar bleibt.

¹⁵⁰ Zu Petrarcas Bildnis und dem Laurenziana-Typus ausführlich Zanucchi 2018, S. 79–83.

¹⁵¹ Bandini 1788, Kol., S. 97–98.

¹⁵² Trapp 2001, S. 108–112. Schütze 2021, S. 227–228. Schütze 2023, S. 43. Schlegel 2023, Kat.-Nr. 4, S. 104.

¹⁵³ Der Name „Fiammingo“ deutet darauf hin, dass der Künstler möglicherweise flämischer Herkunft war.

¹⁵⁴ Schütze 2023, S. 43. Trapp 2001, S. 108.

¹⁵⁵ Petrarcas Bildnis im sienesischen Manuskript folgt der traditionellen Darstellung des Dichters in Profilansicht, wie sie für das 15. Jahrhundert typisch war. Zudem scheint das Laurenziana-Bildnis auf bereits existierenden ikonographischen Vorbildern zu basieren. Ein möglicher Vorläufer der Laurenziana-Darstellung ist das von Federico da Montefeltro in Auftrag gegebene Porträt des Dichters im Freskenzyklus der *Uomini e Donne Illustri* im Palazzo Ducale in Urbino. Das Justus van Gent zugeschriebene Fresko zeigt Petrarca mit Haube (*della cappa canoniale*) und Lorbeerkranz (*poeta laureatus*). Da das Fresko aufgrund einer Inschrift spätestens auf das Jahr 1467 datiert werden kann, ist es denkbar, dass es als Vorlage für die Laurenziana-Zeichnung diente. Ein weiterer Prototyp für den Laurenziana-Petrarca ist das Fresko von Andrea del Castagno (um 1450) in der Villa Carducci in Legnaia, das Petrarca als Ganzfigur mit der charakteristischen *cappa canoniale* zeigt. Schlüter 2010, S. 191.

wurden. Petrarcas Bildnis ist zentral positioniert, jedoch leicht nach rechts verschoben, während Lauras Figur tiefer im Bild angesetzt ist. Die Dissonanz in der Darstellungsweise könnte darauf hindeuten, dass eine der Zeichnungen möglicherweise später hinzugefügt wurde. Ebenso ist es wahrscheinlich, dass die Bildnisse nach unterschiedlichen Vorlagen geschaffen wurden, wobei die Vorlage für Lauras Bildnis mit ziemlicher Sicherheit ins letzte Drittel des Quattrocento datiert werden kann.¹⁵⁶ Aufgrund der stilistischen Unstimmigkeiten sowie der ungeklärten Provenienz ist es vorstellbar, dass Lauras Bildnis nachträglich hinzugefügt wurde, um die Handschrift aufzuwerten und mit einer gefragten Darstellung historisch relevant zu machen.¹⁵⁷ Die große Beliebtheit des Laurenziana-Typus und seine weitläufige Rezeption machten die Darstellung zu einem Prestige-Symbol, das in der Suche nach dem wahren Abbild Lauras von Simone Martini eine zentrale Rolle spielte.

Die Bildnisse nehmen nahezu das gesamte Blatt ein, was sie für Miniaturen einer Handschrift ungewöhnlich groß und detailliert erscheinen lässt. Schütze stellte fest, dass solche ganzseitigen Porträts zwar selten, jedoch keine Ausnahme waren. Als Beispiele führte er das Jacopo Bellini zugeschriebene *Bildnis des Jacopo Antonio Marcello* (1453) (Abb. 31) sowie das *Bildnis des Piero di Lorenzo de' Medici* (1488) (Abb. 32) von Gherardo di Giovanni del Fora in einer Inkunabel (S. Q. XIII. K. 22) in der *Biblioteca Nazionale* in Neapel an.¹⁵⁸ Die Miniatur von Bellini (Abb. 31) zeigt den venezianischen General Marcello in einer klassischen Profilansicht vor einer beschrifteten Brüstung. Die Figur ist stark konturiert, plastisch ausgearbeitet und durch Schraffuren im Gesichtsbereich zusätzlich modelliert. Das etwas später entstandene Porträt des Sohnes von Lorenzo de Medici (Abb. 32) zeigt ihn in Frontalansicht vor blauem Hintergrund. Im Gegensatz zu anderen europäischen Städten, waren in Florenz solche ganzseitigen und kolorierten Miniaturen untypisch und eine Entwicklung des späten 15. Jahrhunderts.¹⁵⁹

Neben ihrer Eigenschaft als ganzseitige Miniaturen, weisen Schützes Beispiele meines Erachtens jedoch auf eine weitere Entwicklung hin, die für die Datierung des Laurenziana-Typus relevant sein könnte. Der Vergleich zwischen Bellinis und del Floras Miniaturen zeigt den Übergang von der klassischen Profilansicht hin zu einem individualisierten, aus dem Profil gelösten Bildnis, das für das späte 15. Jahrhundert charakteristisch ist, jedoch nicht unmittelbar

¹⁵⁶ Schlegel 2023, Kat.-Nr. 4, S. 104–105.

¹⁵⁷ Es sei nochmals auf die Signatur des unbekannten Künstlers der Laurenziana-Zeichnung und seine angebliche flämische Herkunft verwiesen. Die Bezeichnung „fiammingo“ könnte gezielt gewählt worden sein, um das Porträtformat und den realistischen Stil der Miniatur als authentisches Werk des Quattrocento glaubwürdig erscheinen zu lassen.

¹⁵⁸ Schütze 2021, S. 228–229. Schütze 2023, S. 43.

¹⁵⁹ Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/The Pierpont Morgan Library 1994, S. 67.

zur Norm wurde.¹⁶⁰ Das bereits erwähnte *Bildnis der Eleonora von Aragon* von Cosmè Tura in Cornazzanos *Del modo di regere e di regnare* (1476-84) (Abb. 8) ist ein fast ganzseitiges Profilbildnis der Herzogin.¹⁶¹ Eine weitere ganzseitige Illumination aus der Handschrift der *Ars Grammatica* von Aelius Donatus, entstanden zwischen 1496-99, zeigt das *Bildnis des Massimiliano Sforza* (fol. 1v) (Abb. 33), dem Sohn von Ludovico Il Moro und Beatrice d'Este. Auf fol. 54r (Abb. 34) befindet sich das *Bildnis des Ludovico Sforza*, welches ebenfalls von Ambrogio de Predis angefertigt wurde. Beide Illuminationen zeigen die Dargestellten in Profilansicht. Diese Porträts historischer Persönlichkeiten in Manuskripten lassen darauf schließen, dass die stilistische und zeitliche Einordnung des Laurenziana-Typus eher in eine spätere Phase fällt.

In Bezug auf die *Canzoniere*-Handschriften scheint ein ganzseitiges Bildnis eine Ausnahme zu sein, sowohl in Hinblick auf Petrarcas als auch Lauras Porträt. In den *Trionfi*-Handschriften hingegen waren größere und detailliertere Darstellungen häufiger anzutreffen, wobei diese meist als Gruppendarstellungen konzipiert waren.¹⁶² Die Dimension der Bildnisse sowie die verwendete Dreiviertelansicht des Laura-Porträts würden für die spätere Datierung der originalen Vorlagen sprechen. Auch unter Berücksichtigung der damaligen Porträtkunst ist eine Datierung der mediceischen Vorbilder auf 1463 (dem Entstehungsjahr der Handschrift) unwahrscheinlich, da um die Zeit in Italien die Dreiviertel- und Frontalansicht sowohl in Männer- als auch Frauenporträts nicht vertreten waren. Nördlich der Alpen hingegen war dies das bevorzugte Porträtformat, wie sich in einer Vielzahl flämischer Porträts und Stifterbildnisse erkennen lässt, wie z.B. am *Bildnis einer jungen Dame* von Petrus Christus (1470) oder Hans Memlings *Porträt der Maddalena Portinari* (um 1470).¹⁶³ Unter dem Einfluss der nördlichen Kunst und des wachsenden humanistischen Interesses hielt das Dreiviertelporträt Einzug in die italienische Porträtkunst. In der Darstellung von Frauen wird diese neue Tendenz erstmals in der ersten Hälfte der 1470er Jahre sichtbar, insbesondere in den Werken von Filippo Lippi, Sandro Botticelli und Leonardo da Vinci. Dabei zeigt sich eine zunehmende Individualisierung der Porträtierten und veränderte Blickdynamik.¹⁶⁴ Das Profilbildnis blieb jedoch in der Darstellung von Frauen weit länger vorherrschend und reichte bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts hinein.¹⁶⁵ Angesichts dieser Entwicklungen ist es daher unwahrscheinlich, dass

¹⁶⁰ Woods-Marsden 2001, S. 69.

¹⁶¹ Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/The Pierpont Morgan Library 1994, Kat.-Nr. 20, S. 77.

¹⁶² Schütze 2023, S. 46.

¹⁶³ Zum flämischen Porträt ausführlich Guy Bauman, Early Flemish Portraits 1425-1525, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 43/4, 1986, S. 1-65. Woods-Marsden 2001, S. 70.

¹⁶⁴ Woods-Marsden 2001, S. 69-70.

¹⁶⁵ Simons 1988, S. 7-8

das neue Porträtformat seinen Ursprung in Miniaturen fand, anstatt in der Porträtkunst der Zeit. Trotz des wechselseitigen Einflusses, orientierte sich die Buchmalerei an den Errungenschaften der Malerei.

2.1. Die Genese und die Verbreitung des Laurenziana-Typus

Der Vervielfältigungsprozess des Laurenziana-Typus ist eng mit der weit verbreiteten Überzeugung von Lauras historischer Existenz verbunden, die Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr infrage gestellt wurde. Die intensive Suche nach dem authentischen Bildnis der Laura von Simone Martini (*vera imago*) förderte die Etablierung eines Archetyps. Seine rasche Ausbreitung trug dazu bei, den Wiedererkennungswert dieses Typs zu steigern und festigte somit dessen Vorherrschaft in der darstellenden Kunst.¹⁶⁶ Die nicht überlieferte und schwer nachvollziehbare Verbreitung des Laurenziana-Typus am Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert sowie das Fehlen dokumentierter und gesicherter Werke aus dieser Zeit erschweren eine präzise Bestimmung des Ursprungs dieses Typus.

Joseph B. Trapp argumentierte, dass sich der Laurenziana-Typus erst Mitte des 16. Jahrhunderts in venezianischen Holzschnitten etablierte und durch dieses Medium breite Verbreitung fand. Er deutete den Stich von Enea Vico (Abb. 35) (1549) als das Urbild der Laurenziana-Laura.¹⁶⁷ Die venezianische Radierung zeigt Laura nach rechts gewandt und mit gesenktem Blick. Sie trägt eine geblümete Haube mit Diadem, eine dreireihige Perlenkette und ein Kleid mit geradem Ausschnitt. Das Muster des Kleides erinnert an frühe Mailänder Canzoniere-Manuskripte mit der Darstellung der Krönung Petrarcas und wurde ebenfalls in späteren Gemälden des Laurenziana-Typus aufgegriffen. Laura ist in einem Medaillon mit der Inschrift „LAVRA DEL PETRARCA“¹⁶⁸ dargestellt. Das Medaillon wird seitlich von jeweils einem Hermelin umgeben, welcher eine Anspielung auf Lauras Keuschheit ist. Ein weiterer Einzelblattholzschnitt (um 1550) (Abb. 36), von Enea Vico, zeigt das dazugehörige Porträt von

¹⁶⁶ Schlüter 2010, S. 194.

¹⁶⁷ Unterhalb der Umrahmung der Radierung findet sich die Widmung: *All' virtuossima ... Laura Terracina Napoletana*, die sich auf die neapolitanische Schriftstellerin Laura Terracina bezieht. Trapp datierte die Radierung ursprünglich auf etwa 1553, doch die Widmung legt nahe, dass ihre Entstehung eher um 1549 anzusetzen ist. Zudem basiert die Radierung auf existierenden Vorlagen, die zu dieser Zeit bereits verbreitet waren.

Thompson 2007, S.234. Trapp 2001, S.112.

¹⁶⁸ Eine vergleichbare Inschrift wurde bei Untersuchungen des Kunsthistorischen Museums Wien auf der Unterseite der Wiener Büste entdeckt. Mithilfe von UV-Beleuchtung konnte der Schriftzug „LAU(?)RA D.P.“ sichtbar gemacht werden. Es bleibt jedoch unklar, wann oder von wem diese Inschrift angebracht wurde und ob sie tatsächlich aus der Entstehungszeit der Büste stammt oder möglicherweise eine spätere Ergänzung darstellt. Die Inschrift wird im Buchstaben A durch eine kreisförmige, 3 cm breite und 8 cm tiefe Öffnung unterbrochen, welche zwischen 1869 und 1900 einem runden Holzsockel diente. Es ist jedoch nicht belegt, ob die Öffnung nicht möglicherweise aus einer früheren Zeit stammt und mit dem „viereckigen Postament“ aus dem Inventar von Erzherzog Wilhelm Leopold in Verbindung steht. Reitschuler/Uhlir 2023, S. 69. Damianaki 2008, S. 148.

Petrarca, wobei dieses nicht dem Laurenziana-Typus entspricht, da Petrarca ohne Kapuze und mit Halbglatze dargestellt ist.¹⁶⁹

Ferner verwies Trapp auf ein Doppelbildnis von Petrarca und Laura als die erste Darstellung, die das Liebespaar gemeinsam in der Art der Laurenziana-Miniaturen zeigt. Der Holzschnitt von Gabriele Giolito (Abb. 37) (1547) zeigt Petrarca und Laura einander gegenüberstehend umrahmt in Form einer Urne. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts verbreitete sich dieses Doppelbildnis sowohl südlich als auch nördlich der Alpen.¹⁷⁰ So zeigt Jean de Tournes' Holzschnitt in Lyon (1550) (Abb. 38) das Paar in einem Herz, über dem ein Amor schwebt, der einen Pfeil zwischen die beiden geschossen hat. Laura ist nach der Art des *tipo laurenziano* dargestellt und trägt eine dreireihige Kette sowie ein Kleid mit Brokatmuster. Petrarca ist in einer Tracht *all'antica* dargestellt, ähnelt jedoch vom Gesamteindruck dem Laurenziana-Typus.¹⁷¹ Obwohl Druckgrafiken zweifellos eine wesentliche Rolle bei der Verbreitung der *vera imago* gespielt haben, erscheint es unwahrscheinlich, dass der Urtyp der Laurenziana-Darstellung von ihnen ausging.¹⁷²

In seiner Analyse der Laura-Bildnisse hat Trapp die Wiener Büste außer Acht gelassen, obwohl sie zeitlich den von ihm erwähnten Holzschnitten vorausgeht und ein authentisches Werk des Quattrocento ist. Indem er die Laurenziana-Zeichnungen als spätere Nachschöpfungen einstufte, ignorierte Trapp zudem die Möglichkeit, dass dieser Bildtypus bereits vor 1550 im Umlauf war und auf eine Vorlage zurückgeht, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein könnte. Neben Holzschnitten und Druckgraphiken trugen jedoch auch Gemälde und Fresken wesentlich zur frühen Rezeption und Etablierung des Laurenziana-Typus bei.¹⁷³

Ein Detail eines Freskos (Abb. 39) aus dem frühen 16. Jahrhundert im Wohnhaus Petrarcas in Arquà zeigt Laura im Stil des Laurenziana-Typus, jedoch als Ganzfigur und ohne Halskette. Sie ist in einer weißen Tracht mit goldenen Verzierungen dargestellt, die mit der mailändischen Mode assoziiert wird.¹⁷⁴ Das um 1550 für Ferdinand von Tirol geschaffene *Bildnis der Laura* (Abb. 40) scheint dem Fresko nachempfunden zu sein. Dies zeigt sich insbesondere in der physiognomischen Übereinstimmung und der Kleidung, wobei Details wie der Gürtel und die gestreiften Ärmel direkt vom Fresko übernommen wurden. Das Pendant zu diesem Bildnis ist das Porträt des Dichters, das zwar der Laurenziana-Miniatur nachempfunden ist, Petrarca

¹⁶⁹ Trapp 2001, S. 114. Zanucchi 2018, S. 88.

¹⁷⁰ Trapp 2001, S. 115. Thompson 2007, S. 236.

¹⁷¹ Trapp 2001, S. 112.

¹⁷² Schütze 2021, S. 228. Zanucchi 2018, S. 69.

¹⁷³ Trapp 2001, S. 118.

¹⁷⁴ Die Fresken in Petrarcas Wohnhaus in Arquà wurden zwischen 1525 und 1550 vom späteren Besitzer Paolo Valdezocco in Auftrag gegeben und von verschiedenen Künstlern aus der Region ausgeführt. Trapp 2001, S. 116.

jedoch ohne Lorbeerkranz darstellt. Beide Bildnisse zeigen die Dargestellten als Halbfiguren.¹⁷⁵ Ein weiteres Fresko im ehemaligen Wohnsitz des Dichters zeigt das Liebespaar gemeinsam (Abb. 41). Laura trägt eine weiße, geblünte Haube sowie ein dunkelblaues Kleid mit hellblauen Puffärmeln. Mit ihrer linken Hand berührt sie Petrarcas Brustkorb, während sie in ihrer rechten sein Herz hält. Ihr Blick ist dabei von ihm abgewandt. Petrarca hingegen wendet sich mit seinem Körper Laura zu. Er trägt eine rote Kapuze und einen dunkelblauen Mantel.

Das *Doppelbildnis von Petrarca und Laura* im Ashmolean Museum zeigt ebenfalls die beiden nach dem *tipo laurenziano* (Abb. 42) (um 1510). In diesem Bild erscheint Petrarca, ähnlich wie in der Miniatur, im Profil, jedoch mit jüngeren, weicheren Gesichtszügen. Laura hingegen ist in Dreiviertelansicht dargestellt, unmittelbar an seiner Seite. Sie hält einen Lorbeerzweig in der Hand und trägt eine rot-goldene Haube mit Diadem. Ihr weißes Kleid ist mit goldenen Verzierungen geschmückt und weist einen geraden Abschluss auf.¹⁷⁶ Eine Druckgraphik (um 1545) nach der Zeichnung von Hans Burgkmair d. Älteren in H. Zieglers Boccaccio-Übersetzung folgt ebenfalls dem Laurenziana-Typus.¹⁷⁷ Das Doppelbildnis zeigt Petrarca und Laura, umrahmt von einem Arkadengang, und trägt die Inschriften „Petrarch“ und „Laura“. ¹⁷⁸ In Handschriften wurde das Doppelbildnis im laurenzianischen Stil in einer winzigen Ausgabe der *Rime* (1572) (MS.600), heute im Musée Condé in Chantilly, aufgegriffen. Das Frontispiz (Abb. 43) zeigt Petrarca und Laura einander gegenüberstehend. Laura trägt ein weißes Kleid mit goldenen und blauen Verzierungen sowie eine Haube in der gleichen Farbpalette. Petrarca ist mit roter Kapuze, Lorbeerkranz und blauem Mantel dargestellt.¹⁷⁹

Anhand der vorgestellten Beispiele lässt sich erkennen, dass die frühen Rezeptionswerke des Laurenziana-Typus Laura häufig in einer weißen Tracht zeigen, die für die Mailänder Mode charakteristisch ist. Das weiße Kleid mit Goldbrokat lässt sich auf die um 1470 entstandenen lombardischen *Canzoniere*-Handschriften zurückführen (*siehe oben* Kap. II, 1.2.1). In der Laurenziana-Zeichnung hingegen ist das Kleid nur flüchtig skizziert, wobei lediglich das Mieder erkennbar ist. Dies könnte darauf hindeuten, dass der Zeichner mit der historischen Kleidung nicht vertraut war und daher die genaue Ausführung des Gewands nicht berücksichtigt hat. Die durchgängige Präsenz des weißen Kleides in den Darstellungen des 16.

¹⁷⁵ Schütze 2023, S. 45. Schlegel 2023, Kat.-Nr. 6, S.108–109.

¹⁷⁶ Trapp hält das Doppelbildnis für eine Nachschöpfung des 18. oder 19. Jahrhunderts, ohne eine Begründung für die späte Datierung des Werkes geben. Trapp 2001, S. 118–119. Vgl. auch Zanucchi 2018, S. 79 und Anm. 56, S. 118. Schütze 2021, S. 229. Schütze 2023, S. 45.

¹⁷⁷ Der Titel lautet: Hieronymus Ziegler, Furnemmste Historien und exempel von widerwertigem Glück, mercklichem und erschrocklichem unfahl, erbärmklichen verderben unnd sterben, großmächtiger Kayser, König, Fürsten unnd anderer namhafftiger Herrn, 1545, Augsburg.

¹⁷⁸ Trapp 2011, S. 112.

¹⁷⁹ Ebd. S.115–116.

Jahrhunderts könnte jedoch ein entscheidender Hinweis auf die ursprüngliche Vorlage und den Rezeptionsverlauf sein.

Das Frontispiz nach Bartolomeo Crivellari für Antonio Zattas *Rime Sparse* (1756) (Abb. 44) zeigt Laura und Petrarca in architektonischen Nischen in der Art des Laurenziana-Typus, wobei Petrarca ohne Lorbeerkranz dargestellt ist. Trapp hat überzeugend eine Verbindung zwischen Crivellaris Radierung und den Laurenziana-Miniaturen hergestellt und argumentiert, dass beide zur selben Zeit entstanden sein könnten.¹⁸⁰ Zudem verweist er auf Bandinis Erwähnung der Laurenziana-Porträts im Kontext der Handschrift von 1778, was er als weiteren Hinweis auf das späte Entstehungsdatum der Zeichnungen deutet. Diese könnten möglicherweise Ende des 18. Jahrhunderts als Reaktion auf die Verbreitung anderer gängiger Laura-Darstellungen, wie des *Peruzzi-Reliefs* und des *de-Sade-Bildnisses*, ins Manuskript hinzugefügt worden sein.¹⁸¹ Die konkurrierenden Bildnisse verloren spätestens um 1813 an Bedeutung, als Leopoldo Cicognara mit seinem Werk *Storia della Scultura* die Vorherrschaft der Laurenziana-Zeichnungen besiegelte. Seine Interpretation führte zu einer erneuten Popularität des Themas im 19. Jahrhundert, wodurch sich die Verbreitung des Laurenziana-Typus noch weiter verstärkte.¹⁸² Die Druckgraphik von Nicola Mellini (um 1827) mit dem Titel *Bella e modesta madonna Laura del Petrarca* in der Biblioteca Civica Attilio Hortis ist wahrscheinlich im Zuge von Cicognaras Wiederentdeckung der Laurenziana-Zeichnung entstanden. Auf der Darstellung befindet sich der Vermerk „Simon Memmi pinx [it]“, der Cicognaras Überzeugung widerspiegelt, dass der Laurenziana-Typus auf das ursprüngliche Bildnis von Simone Martini zurückzuführen sei.¹⁸³

Die lange und komplexe Rezeptionsgeschichte des Laurenziana-Typus sowie die ungeklärte Provenienz der sienesischen Zeichnung, erschweren eine eindeutige Identifizierung der Wiener Büste als Lauras Bildnis. Angesichts ihrer Übereinstimmung mit dem Laurenziana-Typus ist jedoch ihre Verbindung zum Laura-Kult unverkennbar.¹⁸⁴ Da es keine gesicherten Angaben zu den Laurenziana-Zeichnungen gibt, bleibt ihre Authentizität fraglich. Stilistische Merkmale deuten darauf hin, dass es sich um eine spätere Hinzufügung aus dem 18. Jahrhundert handeln könnte, wodurch sie als mögliche Vorlage für die Wiener Büste ausgeschlossen werden kann.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Ebd. S. 117–118.

¹⁸¹ Trapp 2001, S. 121. Zum de Sade-Bildnis, Ebd., S. 127–131. Zum Peruzzi-Relief, Ebd., S. 131–134.

¹⁸² Cicognara 1824², S. 407. Trapp 2001, S. 108. Schütze 2023, S. 45.

¹⁸³ Der Titel der Radierung lautet „Bella e modesta madonna Laura del Petrarca“. Unten in der Mitte befindet sich die Beschreibung: „Vera effigie di Lei riconosciuta nella Reale Biblioteca Laurenziana di Firenze,/confrontata sull'originale miniatura esistente nel codice manoscritto del Divo Poeta“. Die Radierung wurde Elisabeth Alexejewna, Kaiserin von Russland (1801–1825), gewidmet. Für den Vermerk vgl. auch Trapp 2001, S. 100 und Zanucchi 2018, Anm. 38, S. 116. https://cbc-fe-collaudo.regione.fvg.it/stampa/?s_id=541059 (17.02.2025)

¹⁸⁴ Schütze 2023, S. 47.

¹⁸⁵ Trapp 2001, S. 121. Kohl 2023, S. 33.

Es ist vorstellbar, dass der Typus auf eine verlorene Vorlage zurückgeht, nach welcher die Büste geschaffen wurde, oder dass er direkt auf Laurana selbst zurückzuführen ist. In diesem Zusammenhang bedarf es weiterer Untersuchungen, um Lauranas Rolle in der Verbreitung des Laurenziana-Typus besser zu verstehen. Es wäre jedenfalls plausibel, dass eine so eindrucksvolle Darstellung wie die von Laurana eine viel bedeutendere Rolle gespielt hat, als es bislang in der Forschung angenommen wurde. Obwohl Laurana nicht davor zurückschreckte, nach Vorlagen zu arbeiten¹⁸⁶, weist der Laurenziana-Typus doch Eigenheiten auf, die bereits in seinen Frühwerken und weiblichen Büsten erkennbar sind. Zu hinterfragen wäre außerdem, ob die gewählte Dreiviertelansicht des Laurenziana-Typus weniger auf ein gemaltes Dreiviertelporträt als vielmehr auf die bevorzugte Ansichtsseite der Wiener Büste zurückzuführen ist.

3. Exkurs: Der modegeschichtliche Hintergrund zur Wiener Büste

*L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi,
che 'l verno devria far languidi et secchi,
son per me acerbi et velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto et per li fianchi.*¹⁸⁷

Anknüpfend an die Analyse des Laurenziana-Typus erscheint ein Exkurs in die Modekunde lohnenswert, da die Kleidung und insbesondere die Kopfbedeckung der Dargestellten in der Wiener Büste wichtige Hinweise zur Datierung und Kontextualisierung des Werks liefern. Besonders die mit Laura-Bildnissen assoziierte, reich verzierte Haube mit Rautenmuster und floralen Applikationen verweist auf die höfische Mode Mailands im späten 15. Jahrhundert.¹⁸⁸ Solche Hauben, oft aus edlen Stoffen gefertigt und mit Goldstickereien oder Perlen besetzt, dienten als Statussymbol adliger Damen und spiegelten den Einfluss der spanischen und französischen Höfe wider. Auch das schlichte, aber sorgfältig gestaltete Kleid mit tiefem Ausschnitt, das von einem durchscheinenden Obergewand überlagert wird, zeigt stilistische Parallelen zu erhaltenen Porträts jener Zeit. Der modegeschichtliche Vergleich verdeutlicht, dass die Kleidung nicht nur ästhetischen Zwecken diene, sondern auch soziale, politische und kulturelle Bedeutungen transportierte. Der folgende Abschnitt widmet sich daher einer detaillierten Analyse dieser Aspekte, um sowohl die ikonografische Bedeutung der Büste weiter zu untersuchen als auch ihre Verortung näher zu bestimmen.

¹⁸⁶ Siehe Kap. III, 2.

¹⁸⁷ Petrarca 2002, S. 46.

¹⁸⁸ Götz-Mohr 1993, S. 158. Kohl 2023, S. 33.

3.1. Die geblünte Haube. Ein Merkmal der Laura?

Petrarca reflektierte in seinem *Canzoniere* das Ideal von Lauras goldenen, sonnengleichen Haaren, das im Mittelalter und der Renaissance als Inbegriff von Schönheit galt.¹⁸⁹ Das Frisieren und Pflegen der Haare gehörte zu den täglichen Ritualen der adeligen Frauen und stellte ein Zeichen von Wohlstand und gesellschaftlichem Rang dar. Die literarische Idealisierung von Lauras Haar fand ihren Ausdruck in Schönheitsritualen, bei denen Frauen ihre Haare nicht nur aufwendig frisierten, sondern auch färbten und bleichten, um dem Ideal des glänzenden, hellen Haars mit hohem Haaransatz zu entsprechen.¹⁹⁰

Die Haarpracht der Frauen war nicht nur eine Frage der Ästhetik, sondern unterlag auch gesellschaftlichen Reglementierungen, da sie mit Sinnlichkeit und der Verführungskraft von Frauen in Verbindung gebracht wurde. Über den äußeren Schein hinaus hatte die Haare und ihre Gestaltung eine symbolische Bedeutung, die im Einklang mit moralischen und religiösen Vorstellungen der Zeit stand. In der italienischen Renaissance war es sowohl für Männer als auch für Frauen üblich, das Haar mit einer Kopfbedeckung zu verhüllen. Bei adeligen Damen hatte die Kopfbedeckung vor allem symbolischen Charakter und verdeutlichte ihre Rolle als verheiratete, keusche Frauen und vornehme Töchter von Herrscherfamilien.¹⁹¹ Für Männer hingegen hatte die Kopfbedeckung oft eine politisch-soziale Funktion, die ihre Autorität und ihren gesellschaftlichen Status verdeutlichte. In beiden Fällen jedoch reflektierte die Kopfbedeckung ein tiefes Bewusstsein für die eigene Rolle innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges, das sowohl durch ästhetische als auch durch moralische, religiöse und politische Normen bestimmt war.¹⁹²

Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts rückte das Schmücken und Frisieren der Haare zunehmend in den Vordergrund, während der rein funktionale Aspekt der Kopfbedeckung an Bedeutung verlor. Hauben wurden zu wichtigen modischen Statements und trugen maßgeblich zur Identität der TrägerInnen bei. Zwischen 1450 und 1650 waren Hauben (*cuffie*) oder kapuzenartige Kopfbedeckungen (sogenannte *cappucci*, im Norden auch als *chaperone* bekannt) in Europa sowohl bei Frauen als auch bei Männern beliebt. Diese Kopfbedeckungen gab es in zahlreichen

¹⁸⁹ Frick 2020, S. 53.

¹⁹⁰ Shay-Millea 2014, S. 39. Weitere Einblicke zur Praxis des Färbens und Frisieren der Haare ausführlich Annemarie Kinzelbach, *Production and Practicein: Edith Snook (Hg.), A Cultural History of Hair in the Renaissance*, London 2020, S. 71–84.

¹⁹¹ Frick 2019, S. 55–58.

¹⁹² Ebd., S. 78, S. 22.

Variationen mit regionalen und internationalen Unterschieden.¹⁹³ Auch in der Wiener Büste nimmt die kunstvoll gestaltete Haube eine zentrale Rolle ein. Im Folgenden soll daher der Typus dieser Haube näher untersucht, mögliche Vorläufer identifiziert und die Bedeutung der Haube im Hinblick auf die Identität der Dargestellten erforscht werden.

Obwohl die Wiener Büste und die sienesisische Zeichnung auffällige Ähnlichkeiten in Bezug auf die Kopfbedeckung aufweisen, lassen sich im direkten Vergleich gewisse Abweichungen feststellen. Während auf der Büste das Grundmuster der Haube aus größeren Trapezoiden besteht, sind auf der Zeichnung gleichmäßig geformte Rauten zu sehen. Die Zwischenräume des Kreuzmusters sind bei beiden Hauben abwechselnd mit dunkelroten und blauen Blüten geschmückt. In der Zeichnung sind zusätzlich die Rautenfelder, das Band und das Diadem mit feinen Rankenmotiven verziert. Auffällig ist der Unterschied in der Randborte: Während sie bei Laurana deutlich breiter und vergoldet erscheint, ist sie in der Zeichnung lediglich als schmaler Streifen dargestellt, der in seiner Breite dem Stirnband entspricht. Auch die technische Ausführung zeigt deutliche Unterschiede, wobei Laurana in dieser Hinsicht eine größere Kunstfertigkeit zugeschrieben werden kann. Während die Haube auf der Zeichnung fast flach auf dem Hinterkopf von Laura liegt, ist bei Laurana die Fülle des darunter eingeschlagenen Haars plastisch angedeutet. Besonders in der seitlichen Ansicht der Büste (*Detail*, Abb. 45) wird die Form der hochgesteckten Frisur durch die Rundung der Haube deutlich. Zudem ist die Stofflichkeit der Haube viel überzeugender und detaillierter dargestellt als auf der sienesischen Zeichnung.

Die realistische Darstellung der Textur wurde durch den Einsatz eines Tremoliereisens erzielt, wodurch feine Schraffuren auf der Oberfläche sichtbar sind. Während die Rautenfelder tiefer in die Haube eingelassen und eingefasst erscheinen, heben sich das goldene Netz und die Randborte leicht von der Oberfläche ab. Zusätzlich sind die eingefassten Rautenfelder mit Blüten aus Wachs geschmückt. Auf der Zeichnung scheint das bogenförmige Stirnband zur Haube zu gehören und aus demselben Stoff gefertigt zu sein. Dies dürfte jedoch höchstwahrscheinlich nicht der tatsächlichen Beschaffenheit des ursprünglichen Kopfschmucks entsprechen. Bei der Wiener Büste ist heute lediglich eine Schattenspur an der Stelle des einstigen Diadems erkennbar. Ein Restaurierungsbericht des Kunsthistorischen Museums in Wien von 1982 deutet darauf hin, dass das Diadem ein extra angefertigtes Schmuckstück war, das mit einer Kleber- oder Bindemittelschicht angebracht wurde und somit in Einklang mit dem historisch überlieferten Kopfschmuck der Renaissance steht. Darüber hinaus deuten zwei seitliche Bohrlöcher rechts und links des Haaransatzes sowie ein weiteres

¹⁹³ Frick 2019, S. 54, 55, 57.

Bohrloch in der Mitte der Stirn darauf hin, dass diese ebenfalls zur Befestigung des Diadems dienten.¹⁹⁴

Lauranas Ausführung vermittelt den Eindruck, dass der Künstler eine existierende (historische) Haube nachgebildet hat und ein grundlegendes Verständnis für die Struktur und das Volumen dieses Accessoires besaß. Die Zeichnung hingegen wirkt eher wie eine Kopie nach einer Vorlage, wobei die Wiedergabe der Haube zwar motivisch mit dem Original übereinstimmt, jedoch hinsichtlich der Materialität weniger überzeugend wirkt. Hinzu kommt, dass der Künstler der Zeichnung Lauras Gewand nur flüchtig und schematisch dargestellt hat. Auch wenn dieser Vergleich keine endgültige Schlussfolgerung zur Authentizität der Zeichnung zulässt, kann er dennoch als ein Indiz für die frühere Entstehung der Büste und ihre mögliche Vorbildfunktion im Hinblick auf die Zeichnung betrachtet werden.

Die detaillierte Haube (*cuffia*) mit herzförmigem Diadem scheint in dieser Kombination eine Besonderheit zu sein und weist kein konkretes Vorbild auf.¹⁹⁵ Sie wurde wahrscheinlich von historischen Hauben abgeleitet, welche ab 1450 in Italien in Erscheinung traten und typisch gegen das Ende des Jahrhunderts waren. Das spitz zulaufende Diadem erinnert an das Stirnband (*lenza*), das häufig mit einem Schmuckstein oder einer seitlichen Brosche (*fermaglio*) verziert wurde.¹⁹⁶ Eine ähnliche Kopfbedeckung wie bei der Wiener Büste, jedoch ohne das Diadem, findet sich in Lauranas *Büste der Beatrix von Aragon* (Abb. 3) (1474). Auch die *Büste der Eleonora von Aragon* (Abb. 9) (1471) zeigt eine vergleichbare Haube, bei der das Haar hinten eingeschlagen und verdeckt ist. Im Vergleich zu der Wiener Büste wirken die Kopfbedeckungen dieser beiden Büsten jedoch geschlossener und bescheidener in ihrer Gestaltung. Dabei sollte berücksichtigt werden, dass diese scheinbare Schlichtheit der Hauben auf den Verlust der ursprünglichen Farbfassung zurückzuführen ist. Wie die Wiener Büste waren sie einst reich verziert und farbig gefasst, was ihre ursprüngliche Pracht und Detailfülle heute nur noch erahnen lässt.¹⁹⁷

Weitere Vergleichsbeispiele lassen sich in der Porträtkunst des späten 15. Jahrhunderts finden, besonders in der Mode des mailändischen Hofes. Dort waren filigrane Haarnetze oder Kopftücher (*trinzale*) in vielfältigen Variationen beliebt, wie z.B. mit einem langen, mit

¹⁹⁴ Laut dem Restaurierungsbericht wurden die zwei seitlichen Löcher mit Wachs ausgefüllt. Angermann 1982, S. 2.

¹⁹⁵ Götz-Mohr 1993, S. 160.

¹⁹⁶ Herald 1981, S. 222. Kohl 2023, S. 31.

¹⁹⁷ Zur ursprünglichen Farbfassung der *Büste der Eleonora von Aragon* siehe auch Alberghina/u.a. 2014. Maria F. Alberghina/u.a., The secret of Eleonora di Aragona: Non-invasive Analysis on Marble Bust by Francesco Laurana (15th Century, Abatellis Palace – Palermo) to trace the original colours, in: YOCOCU 2014. Professionals' Experiences in Cultural Heritage Conservation in America, Europe, and Asia, Agsu 2014. Zur Polychromie der *Büste der Beatrix von Aragon* siehe Rolfs 1907, S. 332–335.

Schleifen (*stringhe*) und Juwelen geschmückten Zopf (*coazzone*) oder einem Stirnband (*lenza*).¹⁹⁸ Während sich die mailändische Mode ab der Mitte des 15. Jahrhunderts an der französischen orientierte, waren die Kopfbedeckung und Frisuren meist von den spanischen Höfen inspirierten. Die Kopftrachten wurden überwiegend aus Seide oder Seidensamt gefertigt, konnten jedoch auch als metallene oder geschmückte Haarnetze gestaltet sein.¹⁹⁹

Kohl hat ebenfalls auf die Verwandtschaft der Wiener Haube zur mailändischen Mode hingewiesen und im Zuge der Identifizierung von Lauranas Büste als Bianca Maria Sforza auf die Kopfbedeckung der Erzherzogin von Österreich auf einem Fresko aufmerksam gemacht. Das Fresko (Abb. 46, *Detail*) (um 1507), befindet sich in der ehemaligen Jagdresidenz von Maximilian I. auf Schloss Tratzberg in Jenbach. Es zeigt die Mailänderin an der Seite des Kaisers, der sich nach rechts zu seiner ersten Ehefrau Maria von Burgund wendet. Maria von Burgund trägt eine nordalpine Tracht mit Hennin, während Bianca Maria Sforza in typischer Mailänder Kleidung und einer Haube mit Stirnschmuck (*lenza*) dargestellt ist. Besonders bemerkenswert ist die Übereinstimmung der gemusterten Haube und der Frisur der Mailänderin mit Lauranas Büste.²⁰⁰

Bonifacio Bembo's *Porträt der Bianca Maria Visconti* (um 1460) (Abb. 47), Herzogin von Mailand und Großmutter der Bianca Maria Sforza, zeigt sie in der für die Zeit charakteristischen Profilansicht. Sie trägt ein kunstvoll verziertes Haarnetz mit Rautenmuster und vierblättrigen roten Blumen, das in einem schmalen Stirnband endet. Ihr hochgestecktes Haar ist unter einem locker herabfallenden Kopftuch verborgen. Das Kreuzmuster der Kopfbedeckung und die roten Blüten weisen eine auffällige Ähnlichkeit zur Haube der Wiener Büste auf und lassen die aufkommende Entwicklung der mailändischen Kopfbedeckung erkennen.

Das *Bildnis der Bianca Maria Sforza* von Ambrogio de Predis (Abb. 48) (1493) zeigt sie in opulenter Kleidung aus Samt und Brokat. Ihre Kopfbedeckung besteht aus einer aufwendig gestalteten metallenen Haube (*trinziale*) mit schwarzem Stirnband (*lenza*), seitlicher Brosche (*fermaglio*) und einem langen, mit Perlenband umwickelten Zopf (*coazzone*). Diese Haartracht orientiert sich an der spanischen Mode (*cofia tranzado*), wie sie auch in einem Retabel mit der Darstellung des Gastmahls des Herodes (Abb. 49) um 1470 zu finden ist. Dort trägt Salome eine vergoldete Haube mit einem langen, von einem schraffierten Haarnetz umschlossenen Zopf. Im späten Quattrocento wurde der Kopfschmuck zunehmend mit der lombardischen

¹⁹⁸ Welch 2009, S. 247.

¹⁹⁹ Herald 1981, S. 202, 220–222. Damianaki 2008, S. 144.

²⁰⁰ Kohl 2023, S. 33–36.

Mode assoziiert und verbreitete sich durch Beatrice d'Este weiter, als sie 1490 an den mailändischen Hof kam.²⁰¹

Die Büste von Cristoforo Romano (Abb. 50) zeigt die Herzogin Beatrice d'Este noch vor ihrer Hochzeit mit Ludovico Sforza mit der für sie typischen Haube und dem langen Zopf. Obwohl es für Bräute üblich war, sich dem Modegeschmack ihres zukünftigen Hofes anzupassen, entschied sich Beatrice d'Este bewusst dafür, ihre vertraute Haartracht und Kleidung beizubehalten, um ihren Status am neuen Hof zu demonstrieren. Wie *Evelyn Welch* anmerkt, manifestierte sich Beatrices modische Vorherrschaft in einer Reihe von Porträts mailändischer Frauen, die mit ihrem Hof in Verbindung standen. Dazu zählen unter anderem das Bildnis ihrer Nichte Bianca Maria Sforza sowie das von Cecilia Gallerani, der Geliebten Ludovico II Moros.²⁰²

Für adelige Frauen war die Rolle der „Trendsetterin“ nicht nur ein Ausdruck von modischem Bewusstsein, sondern diente dazu, ihren kulturellen und politischen Einfluss visuell zu untermauern. Das Tragen der gleichen Haarmode oder das Nachahmen modischer Innovationen drückte Allianz und Zugehörigkeit aus. Gleichzeitig implizierte es jedoch auch die modische Überlegenheit der Herrscherin sowie die Hierarchie innerhalb des Hofes.²⁰³ Auch Beatrices Schwester, Isabella d'Este, prägte einen bestimmten Hauben-Typus. Tizians *Bildnis der Isabella d'Este*, der Markgräfin von Mantua (1534-36) zeigt sie deutlich verjüngt mit ihrer charakteristischen Haartracht (sog. *capigliara*), die ebenfalls in anderen Frauenbildnissen rezipiert und von Isabellas Nachfolgerinnen nachgeahmt wurde. Obwohl sich die Herrscherinnen über die breite Rezeption ihres Stils erfreuten, war es nicht jeder Frau gestattet, den gleichen Kopfschmuck zu tragen.²⁰⁴

Insgesamt zeigt sich, dass die Haube auf der Wiener Büste zur modischen Entwicklung am Mailänder Hof zum Ende des 15. Jahrhunderts passt und sich in ähnlicher Form zunehmend im nächsten Jahrhundert in Italien wiederfindet. Die genaue Kombination aus geblümter Haube und spitz verlaufendem Diadem scheint jedoch ein Merkmal der Laura-Bildnisse bzw. des Laurenziana-Typus zu sein. Eine vertiefte Untersuchung wäre notwendig, um festzustellen, ob dieses Modeaccessoire zunächst Teil einer historischen Kopfbedeckung war, welche im Zuge späterer Rezeption für Laura-Darstellungen übernommen wurde

Ähnlich wie die Kopfbedeckung von Isabella und Beatrice d'Este, wäre die geblümete Haube Lauras ein effektives und prägnantes visuelles Zeichen für das damalige Publikum gewesen.

²⁰¹ Herald 1981, S. 202, 220–222. Welch 2009, S. 247.

²⁰² Welch 2009, S. 247–248

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Frick 2020, S. 60–61. Welch 2009, S. 244

Tatsächlich erinnern die vierblättrigen Blumen der Haube an die Blüten des echten Lorbeers (*laurus nobilis*)²⁰⁵, jedoch lassen sich solche Verzierungen auch an der Kopfbedeckung historischer Damen sehen, wie beispielsweise im zuvor erwähnten *Bildnis der Bianca Maria Visconti* (Abb. 47). Die geblühte Haube könnte, ähnlich wie der Wacholder im Hintergrund von da Vincis *Ginevra* oder der Lorbeerzweig von Giorgiones *Laura*, ein Verweis oder eine symbolische Anspielung auf die Identität der Dargestellten sein.²⁰⁶ In diesem Zusammenhang wäre es wichtig zu erfragen, wer der Erfinder der Haube war und ob nicht Laurana selbst, angeregt durch existierende Exemplare, das Accessoire entworfen hatte.

Während die Bedeutung früher Laura-Darstellungen aus ihrem Kontext hervorging oder auf Petrarcas Attribute wie den Lorbeerkranz oder den *petrarchino* angewiesen war, hätte die geblühte Haube (des Laurenziana-Typus) ein Erkennungsmerkmal geboten, das Laura eigen war und sie auch außerhalb der mit Petrarca assoziierten Bildsprache identifizierbar machte.²⁰⁷ Allerdings lassen die überlieferten Darstellungen keine eindeutigen Rückschlüsse auf die identitätsstiftende Rolle der Haube zu, weshalb ihre symbolische Bedeutung vorerst spekulativ bleibt. Was jedoch mit Sicherheit gesagt werden kann, ist, dass der Haube auf der Wiener Büste eine zentrale Rolle zukam und sie die Dargestellte als eine noble und modische Dame positionierte.

3.2. Das Gewand der Dargestellten

Die modische Landschaft Italiens Ende des 15. Jahrhunderts war stark von internationalen Einflüssen geprägt. Eine entscheidende Rolle in der Verbreitung dieser Einflüsse spielten Isabella und Beatrice d'Este, die Töchter von Eleonora von Aragon. Über die aragonesischen Prinzessinnen gelangten französische und spanische Modetrends nach Mailand, Mantua und Ferrara, was durch ihre dynastischen Beziehungen zu Adelsfamilien, wie den Sforza und Gonzaga begünstigt wurde. Zudem bestärkten auch die politischen Ereignisse und die Handelsverbindungen die Vermischung verschiedener Modeströmungen, was zu einer vielfältigen und heterogenen Modeszene in Italien führte.²⁰⁸ Diese Vielfalt an Stilen wird anschaulich durch das *Stifterbild des Meisters der Baroncelli-Porträts* (Abb. 51) (1470-1480), auf dem die beiden Stifterinnen in unterschiedlicher Mode dargestellt sind. Während eine der

²⁰⁵ Reitschuler/Uhlir 2023, S. 64.

²⁰⁶ Schütze 2023, S. 47. Reitschuler/Uhlir 2023, S. 64.

²⁰⁷ Schlüter 2010, Anm. 1010, S. 265.

²⁰⁸ Herald 1981, S.194–195.

Frauen in italienischer Kleidung und Kopfschmuck erscheint, trägt die andere eine nordalpine Tracht mit einem spitz zulaufenden Ausschnitt und ein Hennin mit Schleier auf dem Kopf.²⁰⁹ Götz-Mohr verweist in Bezug auf die Kleidung der Wiener Büste auf mögliche franco-flämische Einflüsse. Während die Kopfbedeckung der Mailänder Damen von der spanischen Hofmode inspiriert war, orientierte sich das Gewand stärker an französischen und burgundischen Vorbildern. Laut Götz-Mohr könnte diese Wahl ein weiterer Hinweis auf die Identität der Dargestellten als Laura sein und bewusst auf ihre französische Herkunft anspielen.²¹⁰ Ein franco-flämischer Einfluss ist nicht ausgeschlossen, da Lauranas Aufenthalte in Frankreich zwischen 1461 und 1466 sowie von Ende 1475 bis Anfang 1484 durchgehend belegt sind. Auch zwischen 1500 und seinem Tod 1502 lässt sich seine Tätigkeit in Frankreich nachweisen.²¹¹ Allerdings muss die dargestellte Kleidung nicht zwingend auf Lauras französische Abstammung abgestimmt sein.

Treffende Beispiele zur Kleidung von Lauranas Dargestellten lassen sich auch in der italienischen Kunst finden, die ab der Hälfte des 15. Jahrhunderts zunehmend durch nördliche Mode inspiriert war, wobei ein reger Austausch zwischen den beiden Stilen stattfand. Eine auffällige Ähnlichkeit zur Kleidung (und Kopfbedeckung) der Wiener Büste weist das *Porträt einer Dame mit Perlenkette* (oft als Ippolita Sforza oder eine ferraresische Adelige bezeichnet) von Lorenzo Costa d. Ä. (Abb. 52) (1496) auf.²¹² Die junge Frau ist in einem bergblauen Kleid mit geradem Saum dargestellt. Das Mieder des Kleides ist beige mit braunen Streifen und zierlichen Blumenverzierungen in der Mitte. Über dem Kleid trägt sie ein helles, pfirsichfarbenes Oberkleid (*giornea*) und ein durchsichtiges, gazeähnliches Hemd (*camicia*). Die ockerbraunen Haare der Dame sind mittig gescheitelt und unter einer hellblauen Haube eingeschlagen, die mit im Kreuzmuster angeordneten Perlen verziert ist. Eine weitere Parallele mit der Wiener Büste sind die stark abfallenden Schultern und das angedeutete Doppelkinn der Unbekannten. Die große Übereinstimmung in der Kleidung der Dargestellten könnte die zeitliche und womöglich auch die örtliche Nähe der Werke suggerieren.²¹³

²⁰⁹ Götz-Mohr 1993, S. 158.

²¹⁰ Götz-Mohr 1993, S. 158-160.

²¹¹ Kruft 1995, S. 140.

²¹² Damianki 2008, S. 145.

²¹³ Die dargestellte Dame könnte aus Ferrara oder Mantua stammen, wo unter anderem Lorenzo Costa am Hof der Gonzaga tätig war, sodass eine regionale Nähe zur Wiener Büste nicht auszuschließen ist. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Annahme von *Damianaki* und *Kruft* verwiesen, die die Provenienz der Büste in Mantua verorten. Auffällig ist zudem die Kombination aus Haube und mehrreihiger Kette, die ikonographisch an Laura-Darstellungen erinnert. Insbesondere die mehrreihige Perlenkette weist eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu jener in Girolamo di Benvenuto's *Bildnis einer jungen Frau* (um 1505) auf – einem Werk, das Cicognara im 19. Jahrhundert als das Urbild des sogenannten Piccolomini-Typus interpretierte und neben der Laurenziana-Zeichnung als authentisches Porträt Lauras aus der Hand Simone Martinis deutete. Zu Girolamos Bildnis siehe Kat. Ausst. National Gallery of Art 2001, S. 204–205. Zum Piccolomini Typus s. Trapp 2001, S. 135.

Auch das Altarbild in der *Bentivoglio-Kapelle* (Abb. 53) (signiert und datiert auf 1488), in der Kirche San Giacomo Maggiore in Bologna, ebenfalls von Lorenzo Costa, zeigt eine modische Ausprägung, die der Wiener Büste ähnelt und für den Norden Italiens gegen Ende des 15. Jahrhunderts charakteristisch war.²¹⁴ Das Altarbild stellt die thronende Madonna zusammen mit den Auftraggebern, Ginevra Sforza, welche die Halbschwester von Battista Sforza war, und ihrem Ehemann Giovanni II. Bentivoglio, dar.²¹⁵ Im Vordergrund des Gemäldes sind die elf Kinder des Ehepaares abgebildet. Alle Töchter tragen ähnliche Kleider mit V-förmigem Ausschnitt und farbig gemustertem Oberhemd. Ihr mittig gescheiteltes Haar ist von Hauben und Schleiern bedeckt. Dabei fällt besonders die Figur des zweiten Mädchens von links ins Auge, möglicherweise Violante Bentivoglio, die nahezu identisch mit dem oben genannten *Porträt einer Dame mit Perlenkette* von Lorenzo Costa (Abb. 52) ist, auf dem Altarbild jedoch deutlich jünger wirkt.

Ein weiteres interessantes Vergleichsbeispiel bietet das Bildnis der ferraresischen Familie von Uberto de'Sacratì, geschaffen von einem unbekannten Künstler. Das hochformatige Familienbildnis (Abb. 54) (um 1480) zeigt den Vater in Profilansicht, während Mutter und Sohn in Dreiviertelansicht abgebildet sind. Die Figur der Mutter erinnert mit ihrem zurückhaltenden Ausdruck und gesenktem Blick an die Wiener Büste. Auch in ihrer stilvollen Kleidung und Kopfbedeckung lassen sich Parallelen erkennen: Das mittig gescheitelte Haar umrahmt das Gesicht der Frau und ist unter einer Haube mit Kreuzmuster verborgen. Ein schmales Stirnband fasst die Haube ein, während ein transparenter Schleier sanft über ihren Rücken fällt. Wie Lauranas Unbekannte trägt sie ein Kleid mit geradem Abschluss, ergänzt durch feine Chiffon-Einsätze.²¹⁶

Trotz der unterschiedlichen modischen Einflüsse in Italien im Quattrocento, weisen Lauranas Büsten eine Einheitlichkeit hinsichtlich der modischen Gestaltung auf. Die meisten seiner Büsten, wie jene von *Eleonora von Aragon* (1467) (Abb. 9) und *Battista Sforza* (1462), zeigen die Damen in einem ähnlichen Oberkleid mit geradem Ausschnitt. Lediglich die *Büste der Beatrix von Aragon* (1474-75) (Abb. 3) stellt die Königin von Ungarn in einer antikisierenden Kleidung mit gesäumtem Überwurf dar. Es ist jedoch anzumerken, dass das Erscheinungsbild der übrigen Büsten aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustands und der verlorenen Farbigkeit schlichter wirkt, was es erschwert, das ursprüngliche Erscheinungsbild und die stilistischen

²¹⁴ Damianaki 2008, S. 145.

²¹⁵ Die Bentivoglio-Familie war eine einflussreiche Herrscherfamilie in Bologna, die nach ihrem Sturz ins Exil nach Ferrara zog. Sie stand in enger Verbindung zur Familie d'Este: Annibale II. Bentivoglio, der letzte Herrscher seiner Linie, war mit Lucrezia d'Este, der Halbschwester von Isabella und Beatrice d'Este, verheiratet. Zudem besteht durch die Verwandtschaft mit Battista Sforza eine nachweisbare Verbindung zu Francesco Laurana.

²¹⁶ Hansbauer 2006, S. 45–52.

Parallelen zur Wiener Büste im Detail nachzuvollziehen. Obwohl die Abstammung der Dargestellten durch diese Analyse nicht festgestellt werden konnte, ist ein klarer Bezug zum Norden Italiens erkennbar, der die Wiener Büste meiner Ansicht nach stärker in den Kontext der italienischen Mode des späten Quattrocento einordnet, insbesondere in die Zeit um 1490.²¹⁷

III LAURANAS BÜSTE IM PARAGONE

1. Begriffsgeschichtliches zum Paragone im Quattrocento

Lauranas Büste entstand in der Frühphase des Paragone, als erste theoretische Überlegungen und künstlerische Ausprägungen des Wettstreits zwischen den Künsten Form annahmen. Dennoch wurde die Wiener Büste in der Forschung bislang kaum in diesem Zusammenhang betrachtet. Dabei lassen sowohl der kulturhistorische Rahmen als auch Lauranas künstlerisches Umfeld auf eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Paragone schließen. Insbesondere die naturalistische Gestaltung der Wiener Büste verdeutlicht Lauranas Bestreben, sich innerhalb dieses Diskurses zu behaupten.

Die ersten Impulse des Paragone lassen sich bereits im Quattrocento erkennen. Leon Battista Alberti leitete mit seiner Abhandlung *De Pictura* (1431)²¹⁸ den theoretischen Diskurs zum Wettstreit der Künste ein, ohne den Begriff *Paragone* jedoch explizit zu verwenden. Die Bezeichnung Paragone wurde erst 1871 von Guglielmo Manzi in Bezug auf Leonardo da Vincis Traktat geprägt und leitet sich vom italienischen Verb *paragonare* (dt. vergleichen) ab. Gemeint ist der Wettstreit der Künste, ein Disput, der sich in abgewandelter Form bereits seit der Antike durch die Kunstgeschichte zieht.²¹⁹ Der Paragone war die zentrale Debatte über die Rangfolge der Künste, in der Künstler, Humanisten und Gelehrte über die Vorzüge und Eigenschaften der Kunstgattungen diskutierten und argumentierten, welcher Disziplin der Vorrang gebührt. Ausgehend von Florenz durchzog die Debatte die kunsttheoretischen Schriften und Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts, die nicht nur den Diskurs begleiteten, sondern auch die Kunstpraxis nachhaltig beeinflussten. Parallel dazu vollzog sich die Emanzipation der *artes liberales* (freien Künste) von den *artes mechanicae* (handwerklichen

²¹⁷ Valentiner 1942, S. 292. Valiela 2014, Kat.-Nr. 16, S. 291. Poeschke 1990, S. 153. Schütze 2021, S. 226. Kohl 2023, S. 35.

²¹⁸ Alberti 2014.

²¹⁹ Deiters 2002, S. 1–3.

Künsten), was die theoretische Auseinandersetzung mit dem Paragone weiter befeuerte und Künstlern vor die Herausforderung stellte, sich in diesem Wettstreit zu behaupten.²²⁰

Die Kriterien zur Bewertung der bildenden Künste konzentrierten sich vor allem auf Aspekte wie die Rezeption, die Beständigkeit des Mediums (*durabilità*), die Schwierigkeit der Ausführung/Materialverarbeitung (*difficoltà*), den Grad der Naturnachahmung (*mimesis*) sowie die verschiedenen Ansichtsseiten des Kunstwerks (*molte vedute*).²²¹

Ein wesentlicher Schwerpunkt der Paragone-Debatte war die Rangordnung zwischen der Malerei und Bildhauerei. Im *Traktat über die Malkunst*²²² (1435/36) bekundete Alberti die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Skulptur. Er bezeichnet die Malerei als die Grundlage aller Künste und begründet ihre Vorrangstellung mit der anspruchsvollen Ausführung, die größer sei als bei der Bildhauerei.²²³ Um die Malerei zu nobilitieren, argumentierte Alberti für ihre Verbindung zu den mathematischen Wissenschaften, welche bereits seit der Antike zu den freien Künsten zählten.

Leonardo da Vinci setzte diese Argumentation in seinem *Trattato della Pittura e Movimento Umano*²²⁴ (1490) fort. Er plädierte für die Vorrangstellung der Malerei nicht nur gegenüber der Bildhauerei, sondern auch gegenüber Dichtung und Musik.²²⁵ In Anlehnung an die antike Rangordnung der Sinnesorgane argumentierte da Vinci für die Vorrangstellung der Malerei, da er dem Sehsinn bzw. dem Auge die größte Bedeutung zuschrieb.²²⁶ Wie Alberti strebte auch da Vinci eine Aufwertung der Malerei an, indem er sie auf eine Stufe mit der Wissenschaft (*scientia*) stellte. Im Gegensatz dazu betrachtete er die Bildhauerei als ein Handwerk und bezeichnete Bildhauer spöttisch als „Marmorverpfuscher“²²⁷. Dabei betonte er insbesondere den physischen Aspekt ihrer Arbeit sowie die damit verbundene körperliche Anstrengung. Während der Bildhauer von Staub und schweren Werkzeugen umgeben sei, „sitzt [der Maler] mit großer Bequemlichkeit vor seinem Werk, wohl gekleidet, und regt den leichten Pinsel mit anmuthigen Farben“²²⁸. Ferner betonte er die illusionistischen Fähigkeiten und den

²²⁰ Ebd.

²²¹ Hessler 2014, S. 34–35.

²²² Alberti 2014, S. 109.

²²³ Alberti 2014, S. 109. Deiters 2002, S. 14.

²²⁴ Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei: nach dem Codex Vaticanus Urbinas 1270, in: Heinrich Ludwig (Hg.), Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 15, Wien 1882.

Bei der Abhandlung handelt es sich um eine unvollständige Zusammenstellung von Leonardos ursprünglichen Aufzeichnungen, welche von seinem Schüler Francesco Melzi gesammelt wurden und nach seinem Tod in die Vatikanische Bibliothek gelangten. Fehrenbach 1997, S. 23. Deiters 2002, Anm. 60, S. 16.

²²⁵ Deiters 2002, S. 16.

²²⁶ Leonardo 1882, S. 37.

²²⁷ Ebd. S. 39.

²²⁸ Ebd. S. 37.

Erfindungsreichtum der Malerei sowie den größeren geistigen Wert im Vergleich zur Bildhauerei.²²⁹

Leonardos Thesen zum Paragone wurden maßgeblich durch seine Zeit am Mailänder Hof geprägt, wo eine intensive Rivalität zwischen den dort tätigen Künstlern herrschte.²³⁰ Mit da Vincis Traktat spitzte sich die Paragone-Debatte zum Ende des 15. Jahrhunderts weiter zu und erreichte ihren Höhepunkt im Cinquecento. Die von Alberti und da Vinci aufgestellten Bewertungskriterien und Argumente, fanden Mitte des 16. Jahrhunderts Nachklang bei zahlreichen Humanisten, die den Wettstreit der Künste theoretisch vertieften. Baldassare Castiglione, der zur gleichen Zeit wie da Vinci am Mailänder Hof tätig war, veröffentlichte das weit rezipierte Werk *Il Libro del Cortegiano*²³¹ (1528), das im letzten Kapitel den Paragone behandelt. In einem fiktiven Dialog streiten der Malerei-Befürworter Graf Ludovico da Canossa und der Bildhauer Cristoforo de Geremia um die Vorrangstellung ihrer jeweiligen Kunstgattung.²³² Benedetto Varchi trug mit seiner *Due Lezioni*²³³ (1550) maßgeblich zur Erweiterung der Debatte bei, indem er an der Florentiner Akademie eine Meinungsumfrage unter den bedeutendsten Malern und Bildhauern der Zeit initiierte. Zu den Teilnehmern gehörten prominente Persönlichkeiten wie Vasari, Bronzino, Michelangelo, Pontormo und weitere, die in ihren Antwortschreiben die Vorzüge ihrer jeweiligen Kunstgattungen darlegten.²³⁴ In der Diskussion erhielt die Bildhauerei nach längerer Zeit wieder verstärkt Zustimmung, was auch Varchis Bestreben widerspiegelt, eine Gleichstellung der beiden Kunstgattungen zu erreichen.²³⁵

Der von Florenz ausgehende Diskurs verbreitete sich nach Venedig durch Paolo Pinos *Dialogo di Pittura*²³⁶ (1568), in dem er sich eindeutig für die Überlegenheit der Malerei aussprach. Die Debatte setzte sich mit wechselnder Intensität bis ins 20. Jahrhundert fort, wobei je nach Epoche der Vorrang zwischen Malerei und Bildhauerei unterschiedlich gewichtet wurde. Der Paragone beschränkte sich nicht auf die theoretische Auseinandersetzung, sondern manifestierte sich in der künstlerischen Praxis. KünstlerInnen griffen die gestellten Herausforderungen auf und versuchten, mit ihren eigenen Mitteln die jeweils andere Kunstgattung zu übertreffen. Während

²²⁹ Leonardo 1882, S. 18.

²³⁰ Pfisterer 2002, S. 264. Deiters 2002, S. 16.

²³¹ Die in dieser Arbeit verwendete deutsche Übersetzung: Castiglione 1986

Baldassare Castiglione, Das Buch vom Hofmann, dt. v. Fritz Baumgart, München 1986.

²³² Ebd., S. 88–99.

²³³ Siehe hierfür: Benedetto Varchi, Paragone – Rangstreit der Künste, hg. v. Oskar Bätschmann, Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

²³⁴ Deiters 2002, S. 6. Bätschmann/Weddigen 2013, S. 28.

²³⁵ Deiters 2002, S. 18 Künstler im Wettstreit.

²³⁶ Paolo Pino, Dialogo di Pittura, Venedig 1548.

Farbe, Licht und Perspektive als zentrale Qualitäten der Malerei galten, wurden Beständigkeit, Unversehrtheit und Mehransichtigkeit als Vorzüge der Bildhauerei hervorgehoben.²³⁷

1.2. Farbige Skulptur im Kontext der Paragone-Debatte

Die Wiener Büste ist eine farbig gefasste Marmorbüste, welche nicht zuletzt durch ihre Polychromie einen Sonderstatus einnimmt. Als eine der wenigen erhaltenen kolorierten Marmorbüsten des Quattrocento widerspricht sie der gängigen Vorstellung von der unbemalten Renaissanceplastik. Die Farbigkeit der Büste wurde in der Forschung kaum thematisiert, obwohl gerade dieser Aspekt ihre Relevanz im Paragone besonders hervorhebt.

Ein zentraler Streitpunkt der Paragone-Debatte war der Einsatz von Farbe in der Malerei und Skulptur. Der Anspruch auf Farbigkeit war der Malerei vorbehalten und im Wettstreit der Künste mit einer besonderen Schwierigkeitsanforderung (*difficoltà*) an die Bildhauer verbunden. Letztere versuchten, den vermeintlichen Nachteil der Skulptur umzukehren, indem sie bewusst auf Farbe verzichteten und ihre Virtuosität allein durch Form und Material zur Geltung brachten.²³⁸ Um 1500 begann sich in Italien eine allmähliche Trennung von Skulptur und Farbe abzuzeichnen, die vor allem durch die kunsttheoretischen Abhandlungen des 15. und 16. Jahrhunderts vorangetrieben wurde.²³⁹ Bereits in Albertis Werk *De statua IV*²⁴⁰ (1464) zeigte sich die bewusste Ausklammerung der Farbe aus der Diskussion über die Skulptur. Da Vinci kritisierte die begrenzten Darstellungsmöglichkeiten der Skulptur, da sie keine Möglichkeit zur Verwendung von Farbe und Perspektive biete, was sie seiner Ansicht nach weniger geistige Anstrengung erfordere als die Malerei.²⁴¹

Die Tendenz der schriftlichen Vorreiter und Impulsgeber der Paragone-Debatte, Farbe aus der Bildhauerei auszuschließen, setzte sich auch im 16. Jahrhundert fort. Trotz dieses dominierenden theoretischen Diskurses zeugt die Existenz von Werken wie Lauranas Büste von einer anhaltenden Auseinandersetzung mit der Verwendung von Farbe in der Skulptur, die als künstlerische Praxis weiterhin Relevanz hatte.²⁴² Donatello, der als Bildhauer mit Bronze, Marmor und Terracotta arbeitete, verwendete Farbe abhängig von der Wertigkeit des Materials.²⁴³ Seine polychromierte *Büste des Niccolò da Uzzano* (Abb. 55) (um 1430) gilt als eine der frühesten veristischen Terrakottabüsten des Quattrocento. Die Büste ist nach einer

²³⁷ Deiters 2002, S. 18.

²³⁸ Fehrenbach 2011, S. 51.

²³⁹ Fehrenbach 2010, S. 37. Fehrenbach 2021, S. 122.

²⁴⁰ Alberti 2000.

²⁴¹ Leonardo 1882, S. 39.

²⁴² Wagner 2013, S. 175.

²⁴³ Fehrenbach 2021, S. 123.

Totenmaske entstanden und hatte eine posthume Funktion.²⁴⁴ Statt den befremdlichen, starren Ausdruck der Totenmaske beizubehalten, verlieh Donatello der Büste durch die naturalistische Farbgestaltung eine lebendige Ausstrahlung. Das Gesicht des Dargestellten besticht durch bemerkenswerte Ausdruckskraft. Die gehobenen Augenbrauen und der nach links gedrehte Oberkörper verleihen der Darstellung eine zusätzliche Dynamik.²⁴⁵ Weitere Beispiele polychromierter Büsten sind die Antonio de' Benintendi zugeschriebenen *Terrakottabüste des Kardinals Giovanni de' Medici* (um 1512) (Abb. 56) und die *Terrakottabüste des König Heinrich VII.* von Pietro Torrigiani (um 1510) (Abb. 57). Auch wenn es sich bei diesen Büsten um posthume Darstellungen handelt, weist ihre Polychromie eine bedeutende Parallele zur Wiener Büste auf, deren gestalterisches Ziel ebenfalls darin bestand, eine lebendige Präsenz zu erzeugen.²⁴⁶

Luca und Andrea della Robbia arbeiteten ebenfalls mit Farbe und waren bekannt für ihre Werkstatt, in der sie polychrome Terrakotta-Skulpturen für sowohl sakrale als auch profane Kunstwerke herstellten.²⁴⁷ Ein Beispiel hierfür ist das *Tondo mit der Terrakottabüste einer jungen Frau* (um 1465) (Abb. 58) von Andrea della Robbia. Die Farbe wurde gezielt zur Akzentuierung der Gesichtszüge, wie an den Augenbrauen, den Augen und der Kleidung, verwendet.²⁴⁸ Das Gesicht der Dargestellten hingegen blieb unbemalt, ähnlich wie es bei Lauranas Büste vermutet wird. Die weiße Glasur hebt durch ihren Glanz und schimmernden Effekt den hellen Teint der jungen Frau hervor.²⁴⁹ Im Vergleich zu Laurana sehen wir bei della Robbia nicht nur eine begrenzte Farbpalette, sondern auch einen anderen Umgang mit Farbe, wobei della Robbias Fokus nicht auf den illusionistischen Eigenschaften der Farbe lag, sondern vielmehr auf der Brillanz, dem Farbkontrast und dem Lichtspiel.²⁵⁰

Die Wiener Büste unterscheidet sich deutlich von den zuvor erwähnten Männerbüsten, insbesondere aufgrund des verwendeten Materials. Während die Bemalung von Terrakottabüsten zu dieser Zeit üblich war, war bemalter Marmor eine Seltenheit. Über Jahrhunderte hinweg wurde Marmor aufgrund seiner Kostbarkeit und seines repräsentativen Charakters unbemalt belassen, da er mit Reinheit assoziiert wurde.²⁵¹ Lauranas Materialwahl verweist somit nicht nur auf die Bedeutung des Auftrags, sondern hebt auch den handwerklichen Anspruch hervor, der mit der naturalistischen Bearbeitung des Marmors

²⁴⁴ Miller 2013, S.10.

²⁴⁵ Kohl 2007a S. 87

²⁴⁶ Kohl 2012, S. 199. Kohl 2007a S. 90–91.

²⁴⁷ Kupiec 2016, S. 124. Miller 2013, S. 7.

²⁴⁸ Miller 2013, S. 11.

²⁴⁹ Kupiec 2016, S. 124.

²⁵⁰ Ebd, S. 170.

²⁵¹ Zum Ideal vom weißen Marmor und dem „Reinheitspostulat“ – Wagner 2009 und Wagner 2013.

einhergeht. Während die Formbarkeit von Terrakotta und die Verwendung einer Totenmaske als Vorlage eine schnelle und präzise Wiedergabe des menschlichen Abbilds ermöglichten, erreichte Laurana eine vergleichbare, wenn auch nicht größere Detailtreue mit dem schwer zu bearbeitenden Marmor, was seine herausragende Kunstfertigkeit unterstreicht. Ein weiterer Kontrast zwischen den Büsten ergibt sich durch die genderspezifische Darstellung. Im Gegensatz zu den dynamischen, männlichen Terrakottaporträts, welche eine gewisse Momenthaftigkeit ausstrahlen, wirkt Lauranas Dargestellte in sich gekehrt und steif. Diese Zurückhaltung stellt jedoch keinen Mangel an künstlerischem Können dar, sondern ist vielmehr eine bewusste Reflexion des gesellschaftlichen Frauenbildes jener Zeit, welches die Demut und Keuschheit der Dargestellten betonen sollte. Lauranas Werk ist daher keineswegs weniger realistisch oder lebendig als die Männerporträts aus Terrakotta, sondern verdeutlicht die unterschiedlichen Darstellungsnormen von Männern und Frauen, wie bereits im Kontext zeitgenössischer Porträtkunst erläutert wurde.

Doch welche Motivation steckte hinter Lauranas Entscheidung, Farbe zu verwenden, und welche Rolle spielte sie? Während die einzelnen Bewertungskriterien der Paragone-Debatte von den konkurrierenden Kunstgattungen relativiert und gegeneinander ausgespielt werden konnten, blieb der Anspruch auf Lebendigkeit ein universeller und übergreifender Aspekt der frühneuzeitlichen Kunst.²⁵² Vor diesem Hintergrund ist Lauranas bewusste Abweichung vom theoretischen Diskurs seiner Zeit nicht als bloße Ausnahme, sondern als gezielter Versuch zu verstehen, seinem Werk durch Farbe zusätzliche Lebendigkeit zu verleihen.

Der Topos von der belebenden Kraft der Farbe hat seinen Ursprung in der venezianischen Kunsttheorie und wurde im *disegno-colore* Disput des 16. Jahrhunderts sowie im Paragone zwischen der Malerei und Bildhauerei ausgeweitet.²⁵³ Ein anschauliches Beispiel für die Verlebendigung durch Farbe bietet die bildliche Umsetzung des Pygmalion-Mythos. Der Mythos, überliefert im 10. Buch von Ovids *Metamorphosen*, erzählt die Geschichte des Bildhauers Pygmalion, welcher sich in die von ihm geschaffene Elfenbeinstatue verliebte und welche, durch die göttliche Intervention von Venus zum Leben erweckt wurde.²⁵⁴ Der Mythos thematisiert die Beziehung des Bildhauers zu seinem Werk, wobei Pygmalion im Kontext des Paragone als die Personifikation der Bildhauerei gedeutet wurde. Das von der neueren Kunstforschung Bronzino zugeschriebene Gemälde *Pygmalion und Galatea* (1529-32) (Abb. 59) gilt als eine der frühesten Darstellungen dieses Mythos in der Malerei.²⁵⁵ Bronzinos

²⁵² Fehrenbach 2021, S. 129.

²⁵³ Krieger 2006, S. 95.

²⁵⁴ Ovid 2017, Vers. 243–297, S. 506 – 510.

²⁵⁵ Deiters 2002, S. 93.

Gemälde betont die untergeordnete Position des Bildhauers, der nur durch göttliche Intervention seine Statue zum Leben erwecken kann. Während Pygmalion seine Statue zwar erschaffen hat, bleibt er machtlos in Bezug auf ihre Belebung, die allein durch göttliches Eingreifen erfolgt. Die eigentliche Verlebendigung findet auf der Ebene der Malerei statt – ein Kunstgriff, der die schöpferische Kraft des Malers hervorhebt und die Vorrangstellung der Malkunst symbolisch unterstreicht, indem sie mit einem göttlichen Schöpfungsakt gleichgesetzt wird.²⁵⁶

In zahlreichen weiteren Gemälden, welche den Pygmalion-Mythos darstellen, wird der Moment der Verlebendigung der Statue gezielt inszeniert, um die Überlegenheit der Malerei hervorzuheben. Der physische Aspekt der Bildhauerei wird dabei häufig durch die Darstellung von Pygmalions Atelier hervorgehoben, in dem verstreutes Werkzeug und andere typische Elemente des „schmutzigen“ Handwerks sichtbar sind. Zudem wird die Statue der Galatea in diesen Darstellungen nicht, wie in den antiken Quellen beschrieben, aus Elfenbein-, sondern überwiegend als Marmorstatue wiedergegeben, was den Bezug zur Bildhauerei eindeutig macht.²⁵⁷

Die Vorstellung der monochromen Marmorskulptur wurde nicht nur durch den Paragone-Diskurs geprägt, sondern auch durch archäologische Funde antiker Skulpturen, insbesondere durch die Entdeckung der *Laokoon-Gruppe* und des *Apollo von Belvedere* um 1500. Die Annahme, dass antike Marmorskulpturen ursprünglich farblos waren, resultierte teilweise aus dem natürlichen Verlust ihrer ursprünglichen Farbfassung.²⁵⁸ Dies führte zu einer neuen Entwicklung, die monochrome Skulpturen bevorzugte. Parallel dazu wuchs das Interesse an der Materialität der Skulptur, wodurch sich die Tendenz zum Farbverzicht in skulpturalen Werken verstärkte. Diese Entwicklung ging mit einer erneuten Wertschätzung des Marmors einher, der seit der Antike als bevorzugtes Material für die Darstellung von Göttern, Menschen und Helden galt.²⁵⁹

²⁵⁶ Ebd., S. 104.

²⁵⁷ Ovid, Vers. 255, S. 508. Deiters 2002, S. 96.

²⁵⁸ Fehrenbach 2011, S. 48.

²⁵⁹ Wagner 2002, S. 174–177. Kupiec 2016, S. 83. Bierbaum/Lehmann 2019, S. 292.

2. Laurana im Wettstreit mit Piero della Francesca

Auch wenn keine direkten Aussagen Francesco Lauranas zum Paragone überliefert sind, lassen sich Rückschlüsse auf seine Haltung aus seinen Werken ziehen. Ein Beispiel dafür ist der künstlerische Wettstreit mit dem Maler Piero della Francesca.²⁶⁰ Beide Künstler wurden von Federico Montefeltro, dem Herrscher von Urbino, beauftragt, ein posthumes Porträt seiner früh verstorbenen Frau, Battista Sforza, zu schaffen.²⁶¹ Höchstwahrscheinlich diente die Totenmaske der Battista Sforza als gemeinsame Vorlage für beide Werke, die in zeitlicher und möglicherweise auch örtlicher Nähe entstanden.²⁶² Während Piero della Francescas Darstellung von Battista in Farben erstrahlt, erscheint Lauranas Büste (Abb. 60) (um 1472) auf den ersten Blick farblos. Wie Hessler feststellt und durch Restaurierungsberichte belegbar ist, kann davon ausgegangen werden, dass auch die Bargello-Büste ganz im Sinne des Wiener Exemplars, ursprünglich farbig gefasst war.²⁶³

Della Francescas Darstellung (Abb. 18) (1473-75) ist das bereits erwähnte Diptychon, das ein Doppelporträt von Montefeltro und seiner Ehefrau Battista Sforza zeigt. Piero wählte für den Teint der Herzogin einen spezifischen Farbton, der nicht nur dem Inkarnat einer adligen Frau entsprach, sondern auch bewusst auf das Weiß des Marmors anspielte. Die glänzende, makellose Oberfläche des Steins scheint in der Malerei nachgeahmt zu werden – eine bewusste Strategie, um den Wettstreit mit der Bildhauerei aufzunehmen.²⁶⁴ Dabei überführte della Francesca durch die Darstellung des Inkarnats die mit der Skulptur verbundene Beständigkeit und ihre Rolle als Ruhmesträger in die Sphäre der Malerei. Laurana vermochte es, ebenfalls die Vorteile der konkurrierenden Gattung zu nutzen, indem er für die Gestaltung der Büste Farbe einsetzte. Obwohl die Farbigkeit im gegenwärtigen Zustand der Büste nicht mehr erhalten ist, orientierte sich Laurana genau an der Frisur und Kleidung von Pieros Darstellung.²⁶⁵

Die Inschrift auf der Büste (DIVA BAPTISTA SFORTIA VRB RG) alludiert auf Verszeilen aus Petrarcas *Canzoniere* und Lauras Vergöttlichung nach ihrem Tod.²⁶⁶ Die enge Verbindung zwischen dem Titel *diva* und Laura wird durch einen Gipsabguss eines verlorenen Quattrocento-Reliefs aus dem 18. Jahrhundert verdeutlicht, das mit der Aufschrift „DIVA

²⁶⁰ Zum Wettstreit zwischen Piero und Laurana ausführlich Hessler 2014, S. 334–370

²⁶¹ Valiela, S. 177–178.

²⁶² Rolfs 1907, S. 360. Krufft 1995, Kat.-Nr. 6, S. 371. Kohl 2007a, S. 84–85. Damianaki 2008, S. 132–135.

²⁶³ Hessler 2014, S. 341.

²⁶⁴ Hessler 2014, S. 242.

²⁶⁵ Ebd. 340–341.

²⁶⁶ Ebd. Anm. 242, 243, S. 335.

LAURA“ versehen ist.²⁶⁷ Eine ähnliche Inschrift findet sich auch auf Lauranas Medaillen sowie auf der *Büste der Beatrix von Aragon* (1474-75) (Abb. 3). Die Verbindung von Büste und Inschrift diente nicht nur der Ehrung und Verewigung der Dargestellten, sondern könnte auch eine Anspielung auf Baldassare Castigliones *Il libro del Cortegiano* sein, in dem Büsten als Ausdruck göttlicher Inspiration beschrieben werden.²⁶⁸ Die Vergöttlichung der Herzogin lässt sich somit als eine Art Beseelung der Büste durch Laurana deuten. Diese Beseelung verweist auf Lauranas künstlerische Ambition, den Schaffensprozess des Künstlers im Sinne einer *imitatio dei* mit dem göttlichen Schöpfungsakt gleichzusetzen. Unter Berücksichtigung des biblischen Schöpfungsmythos (Mose 2,7)²⁶⁹ würde der Bildhauerei in diesem Kontext ein besonderer Vorzug zukommen. Durch die Anspielung auf den Schöpfungsmythos strebte Laurana eine Nobilitierung seiner Kunstgattung an und versuchte, ihre Vorrangstellung gegenüber der Malerei im Paragone-Diskurs zu untermauern.²⁷⁰

Ein weiteres Mittel, um den Wettstreit mit der Bildhauerei aufzunehmen, war die Frage nach den Ansichtsseiten (*vedute*) eines Kunstwerks. In der Paragone-Debatte wurde die Mehransichtigkeit der Skulptur als entscheidender Vorteil gegenüber der Zweidimensionalität der Malerei betrachtet.²⁷¹ Della Francesca griff dieses Konzept auf und nutzte die Rückseite seines Diptychons, um eine mehransichtige Darstellung zu realisieren. Die Rückseite des Gemäldes zeigt eine allegorische Darstellung mit einem sich aufeinander zubewegenden Triumphzug der Eheleute. Eine weitere Besonderheit von Pieros Komposition ist die Landschaft, die nicht nur die Haupttafeln einfasst, sondern sich nahtlos auf der Rückseite fortsetzt. Damit wird eine räumliche und narrative Vielschichtigkeit erreicht, die der Mehransichtigkeit der Skulptur nacheifert.²⁷²

Trotz des mehransichtigen Formats der Büste verzichtete Laurana darauf, die Rückansicht detailliert auszuarbeiten. Die leichte Neigung der Büste nach hinten deutet darauf hin, dass sie für eine Betrachtung aus der Untersicht konzipiert wurde, was auf eine Platzierung auf einem Podest oder in einer Nische schließen lässt. Sowohl bei Piero als auch bei Laurana ist die Physiognomie der Dargestellten von einer gewissen Starrheit und Schwere geprägt, die an den Ausdruck von Battistas Totenmaske erinnert. Die zurückhaltende, nüchterne Gestaltung sowie der repräsentative Charakter der Werke stehen im Einklang mit ihrer Memorialfunktion.

²⁶⁷ Bei dem Relief handelt es sich um das sog. Peruzzi-Relief, dessen Kopie sich im Victoria and Albert Museum in London befindet. Trapp 2001, S. 131–132. Hessler 2014, S. 362–363.

²⁶⁸ Hessler, S. 336, 354, 363.

²⁶⁹ 1. Mose 2,7 (Gen.): „Da machte Gott der Herr, den Menschen aus Erde vom Acker und blies ihm den Odem des Lebens in die Nase.“

²⁷⁰ Lemke 2008, S. 65.

²⁷¹ Deiters 2014, S. 18–19.

²⁷² Siehe hierfür ausführlich „Piero und die Ansichtsfrage“, Hessler 2014, S. 273–312.

Zugleich folgt die Darstellung in beiden Fällen dem petrarkistischen Schönheitsideal, das Battista idealisiert und in zeitloser Erhabenheit verewigt.²⁷³

Der Vergleich zwischen der Büste und dem Diptychon verdeutlicht, dass für beide Künstler die Farbe eine zentrale Rolle in der Belebung des Kunstwerks spielte. Laurana bediente sich mit der Polychromie bewusst eines malerischen Mittels und stellte sich damit gegen die gängige Kritik an der Farbigkeit in der Bildhauerei. Der Auftraggeber Montefeltro war nicht nur ein begnadeter Petrarkist, sondern hegte auch großes Interesse am kunsttheoretischen Diskurs. Sein Hof in Urbino galt als intellektuelles Zentrum, das den Austausch künstlerischer und philosophischer Ideen förderte. In diesem Umfeld könnte der Auftrag an Piero und Laurana nicht nur der Memorialfunktion gedient haben, sondern auch bewusst den künstlerischen Wettstreit angeregt haben – selbst, wenn dies nicht die vorrangige Intention hinter den Werken war.

3. Die Wiener Büste als Kunststück der Bildhauerei

In der Wiener Büste (Abb. 1) finden sich mehrere Hinweise auf Lauranas Auseinandersetzung mit dem Paragone. Mit der Seitenansicht der Büste nähert sich Laurana der Malerei und konkurriert mit idealisierten Frauenporträts, wie sie von (florentinischen) Künstlern wie den Pollaiuolo-Brüdern geschaffen wurden.²⁷⁴ Durch die markante Profildarstellung und die klar definierten Konturen stellt Laurana seine Büste bewusst den gemalten Damenbildnissen gegenüber. Zudem erinnert die Gestaltung des Profils an die zu dieser Zeit aufkommende Kunstform der Medaille – ein naheliegender Bezug, da Laurana selbst als Medailleur am Hofe von René d'Anjou tätig war.²⁷⁵

Die Wiener Büste besteht vermutlich aus Carrara-Marmor, einem besonders kostbaren Material aus der gleichnamigen italienischen Region.²⁷⁶ Zarte hellrosa und graue Adern durchziehen die Stirn, den Hals und den Rücken der Dargestellten. Der insgesamt gute Erhaltungszustand deutet auf eine hohe Wertschätzung des Objekts hin, auch wenn frühere Restaurierungsversuche zu Übermalungen und Farbverlust geführt haben.²⁷⁷ Die markante Marmorader, die am Rücken der Büste hervortritt (Abb. 61) scheint von Laurana als ein bewusstes Gestaltungselement integriert worden zu sein. Dabei nutzte er die natürliche Platzierung der Marmorader geschickt,

²⁷³ Hessler 2014, S. 337–338.

²⁷⁴ Lauranas Kenntnis florentinischer Kunst ist nicht ausgeschlossen, da ein Aufenthalt in Florenz um 1450 angenommen wird. vgl. auch Kruft 1995, S. 133.

²⁷⁵ Mehr zu Lauranas Berufung als Medailleur am anjovinischen Hof: Kruft 1995, S. 70–77. Siehe auch Ivan Mirnik, *The Laurana Medals*, Zagreb 1996.

²⁷⁶ Penny 1995, S. 55. Damianaki 2008, S. 148.

²⁷⁷ Angermann 1982, S. 2. Damianaki 2008, S. 139.

um die Lebensechtheit der Büste zu unterstreichen. Die detaillierte Ausführung der Haube und die sorgfältige Gestaltung der Rückansicht der Büste lassen darauf schließen, dass die Büste für eine allseitige Betrachtung konzipiert war und demnach auch die Ader am Rücken Teil des Gesamtbilds gewesen wäre.²⁷⁸

In der Kunstliteratur der italienischen Renaissance wurde eine solche Marmorader wegen der hohen Wertschätzung für das Material häufig als Makel betrachtet. Die Suche nach dem perfekten, unbefleckten Stein begann bereits im Steinbruch, und zahlreiche Künstleranekdoten zeugen von der akribischen Auswahl des Materials. Michelangelo soll Jahre in den Marmorbrüchen von Carrara verbracht haben, um den idealen Block für seine Skulpturen zu finden, und auch Benvenuto Cellini beklagte die Herausforderungen, die natürliche Adern im Stein mit sich brachten. Die ästhetische Bewertung von Marmoradern wandelte sich jedoch über die Jahrhunderte. Im Barock wurde geädelter Marmor im religiösen Kontext eingesetzt, wie zum Beispiel der farbige und von roten Einschlüssen durchzogene Untersberger Marmor für Christus-Darstellungen. Im Klassizismus hingegen wurden Adern oder jegliche andere Makel und Textur an der Oberfläche des Marmors als Beschmutzung des Materials angesehen.²⁷⁹ Wie Fehrenbach anmerkt, war jedoch in der künstlerischen Praxis die bewusste Integration der Marmorader oder sonstiger natürlicher Unregelmäßigkeiten ein Kunstgriff, um die Lebendigkeit der Figur zu unterstreichen. Marmoradern (it. *veli/peli*)²⁸⁰, Verfärbungen oder Flecken des Marmors konnten sowohl oberflächliche Änderung des menschlichen Körpers wie Schweiß, Blut oder Tränen imitieren als auch eindrücklich die Belebung bzw. die innere Regung des Körpers anzeigen.

Die *Porträtbüste des Diotisalvi Neroni* (1464) (Abb. 62) von Mino da Fiesole zeigt das Ausdruckspotenzial des „unreinen“ Marmors. Hier nutzt der Bildhauer die vermeintlichen Makel des Steins gezielt, um physiognomische Details wie feine Blutgefäße an Stirn und Hals, eine Träne am linken Auge und die Falten Neronis wiederzugeben. Die Wahl eines solchen Marmors lässt sich zudem mit der politischen Situation Neronis verknüpfen, dessen widersprüchliche Emotionen am Höhepunkt seiner Karriere – zwischen Zuversicht und Angst – sich in der Beschaffenheit des Materials widerspiegeln könnten.²⁸¹ Auch Antonio Rossellinos *Büste des Giovanni Chellini* (um 1456) (Abb. 63) zeigt eine wohlüberlegte Verwendung eines

²⁷⁸ Schütze 2023, S. 40.

²⁷⁹ Wagner 2013, S. 179. Fehrenbach 2021, S. 138.

²⁸⁰ Fehrenbach 2021, S. 136.

²⁸¹ Ebd., S. 138.-139

gefleckten, bräunlichen Marmors, der die Haut des gealterten florentinischen Arztes nachahmt.²⁸²

Lauranas bewusste Einbeziehung der Marmorader in die Gestaltung seiner Büste verdeutlicht seine Sensibilität für die Eigenheiten des Materials und seine Fähigkeit, die *difficoltà* der Bildhauerkunst nicht nur zu meistern, sondern in ein ästhetisches Konzept zu überführen. Dass dieser Kunstgriff kein Zufall war, bestätigt auch die *Büste der Battista Sforza* (Abb. 60), die im Kopfbereich eine Ader aufweist. Die geschickte Platzierung der Maserung in Verbindung mit der naturalistischen Farbgebung trug zu einer lebendigen Gesamtwirkung bei – eine Eigenschaft, die beim Auftraggeber Montefeltro mit hoher Wahrscheinlichkeit eine emotionale Reaktion hervorgerufen haben dürfte.²⁸³

Statt zum Pinsel zu greifen, empfahl es sich dem Bildhauer gemäß Albertis Traktat zur Skulptur (*De Statua/Das Standbild*)²⁸⁴, die Figur durch das Wegmeißeln ans Licht zu bringen.²⁸⁵ Ein genauerer Blick auf die Wiener Büste verrät, dass Laurana diesem Anspruch gerecht wurde, indem er gezielt mit Licht und Schatten arbeitete. Die fein ausgearbeitete Oberfläche weist verschiedene Texturen auf, die Haar, Haut, Gewand und Kopfbedeckung auf natürliche Weise zur Geltung bringen. Am Gewand der Dargestellten lassen sich feine Schraffuren erkennen, welche die Chiffon-Einsätze des Kleides andeuten (Abb. 64, *Detail*) und die mithilfe eines Tremoliereisens ausgeführt wurden und die Stofflichkeit noch stärker betonen sollten. Die Kopfbedeckung (Abb. 65, *Detail*) zeigt ebenfalls eine grafische Modellierung der Oberfläche auf, wobei die vergoldeten Netzstreifen sowie Rautenflächen ebenfalls mit Tremolierstrichen versehen wurden.²⁸⁶

Laurana beschränkte sich nicht nur auf die Gravuren zur Nachbildung verschiedener Texturen und Stoffe, sondern setzte auch andere Materialien ein, um eine möglichst naturgetreue Wirkung zu erzielen. Besonders große Sorgfalt widmete er der Gestaltung der Kopfbedeckung. Die Haube weist Reste von Wachsapplikationen auf, die ursprünglich bemalt waren. Dabei handelt es sich um vierblättrige Blüten, welche entweder einzelnen angefertigt oder als geprägte Modelle angebracht wurden.²⁸⁷ Zusätzlich zu den Wachsresten finden sich auch Metallreste, welche auf eine Verzierung der Blüten mit Edelstein hindeuten. Unter bestimmten Lichtverhältnissen dürften die transluzenten Wachsblüten einst eindrucksvoll geschimmert haben. *Damianaki* verweist in diesem Zusammenhang auf spätgotische Verfahren zur

²⁸² Reuterswärd 2000, S. 141. Rubin 2011, S. 15.

²⁸³ Hessler 2014, S. 349.

²⁸⁴ Alberti 2000, S. 142–144.

²⁸⁵ Hessler 2014, S. 351.

²⁸⁶ Angermann 1982.

²⁸⁷ Angermann 1982, S. 2. Reitschuler/Uhlir 2023, S. 64, 66.

Herstellung von Wachsapplikationen, die im 15. Jahrhundert besonders von flämischen Künstlern genutzt wurden, jedoch vorrangig bei Holz- und Steinskulpturen im sakralen Bereich Anwendung fanden.²⁸⁸ Die heute nur noch spärlich erhaltenen Rosetten innerhalb der Rautenfelder und entlang der Randborte wurden nachträglich mit einer dunkelroten Farbe übermalen, die mechanisch abgetragen wurde und wahrscheinlich den Verlust weiterer Wachsapplikationen verursacht hat.²⁸⁹

Ölvergoldungen sind sowohl auf der Randborte als auch auf der textilimitierenden, netzartigen Struktur der Haube nachweisbar, die leicht erhaben gestaltet ist. Zudem finden sich auf dem Netzmuster Überreste von blauen Pünktchen, die an den Kreuzungspunkten abwechselnd einzeln und in Gruppen von fünf angeordnet sind. Ein weiteres, heute verlorenes gestalterisches Element ist ein bogenförmiger Stirnschmuck, dessen Umriss noch erkennbar ist. Vermutlich war er ebenfalls mit Blüten verziert. Wann oder warum dieses Detail entfernt wurde, ist unklar. Für ein solches Schmuckelement gibt es keine bekannten Vorläufer, abgesehen von der Darstellung in der Laurenziana-Zeichnung. Ursprünglich könnte es – ähnlich wie auf zeitgenössischen Porträts – aus Metall gefertigt gewesen sein.²⁹⁰

Die großflächige Bemalung der Büste, die besonders im Bereich des Gewands einst auffällig war, wurde vermutlich im Einklang mit dem späteren Zeitgeschmack entfernt.²⁹¹ Dennoch sind einige Farbreste erhalten geblieben, darunter kräftige Blautöne des Kleides und schwarze Streifen am Mieder, die einen Eindruck von der ursprünglichen Farbgestaltung vermitteln.²⁹² *Cennino Cennini* bezeichnete in seinem Traktat *Libro dell'Arte* (um 1390) die Farbe *azzurro oltramarino* (Ultramarinblau) als die schönste und kostbarste aller Farben. Das Pigment, das aus dem Halbedelstein Lapislazuli gewonnen wurde, galt aufgrund seiner exotischen Herkunft und der aufwendigen Verarbeitung als besonders wertvoll und war im Mittelalter und der Renaissance so teuer wie Blattgold.²⁹³ Ein Restaurierungsbericht des Kunsthistorischen Museums Wien aus dem Jahr 1882 beschreibt die Farbe des Kleides als „bergblau“. ²⁹⁴ Obwohl nicht zweifelsfrei geklärt ist, welches Pigment für den Blauton verwendet wurde, lässt sich

²⁸⁸ Damianaki 2008, 143–144.

²⁸⁹ Reitschuler/Uhlir 2023, S. 65.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Damianaki 2008, S. 140.

²⁹² Noninvasive Untersuchungen des Kunsthistorischen Museum Wien haben im Bereich des Kleides Spuren von Bariumsulfat nachgewiesen, was auf eine spätere Übermalung hinweisen könnte. Ohne eine Probeentnahme lässt sich jedoch nicht eindeutig feststellen, ob es sich dabei um das um 1830 künstlich hergestellte Pigment oder den natürlich vorkommenden Schwerspat handelt. Trotz dieser Unsicherheiten könnte die blaue Farbe ursprünglich Teil von Lauranas Konzept gewesen sein. Sie fügt sich harmonisch in das Gesamtbild ein und bildet einen komplementären Kontrast zur rot-goldenen Haube, die mit blauen und roten Blumenapplikationen verziert ist. Reitschuler/Uhlir 2023, S. 64–65 und Anm. 20, S. 69.

²⁹³ Damianaki 2007, S. 144. Cennini 1871, S. 37.

²⁹⁴ Angermann 1982, S. 1.

angesichts der hohen Wertschätzung von Ultramarin eine symbolische Bedeutung hinter der Farbwahl vermuten. Neuere Untersuchungen haben im Bereich der Haube Spuren von Azurit nachgewiesen, einem Pigment, das häufig als kostengünstiger Ersatz für Ultramarin verwendet wurde.²⁹⁵ In der Frührenaissance wurde Azurblau häufig für Madonnen-Darstellungen genutzt, in denen Maria oft in einem blauen Mantel mit rotem Unterkleid erscheint. Diese Farbkombination findet sich auch in der Haube und dem Kleid der Wiener Büste, was eine bewusste Anlehnung an die Madonna nahelegt. Zudem verstärkt der gesenkte Blick der Dargestellten diese Assoziation, da ein solcher Ausdruck im religiösen Kontext mit Demut und Kontemplation verbunden wurde.

Der gesteigerte Realismus zeigt sich auch im Gesicht der jungen Frau. Die dünnen Augenbrauen und die Augen sind mit einem Braunpigment gefasst, während im Bereich des Augapfels Farbreste von Zinkweiß nachweisbar sind. Letztere sind mit bloßem Auge nicht erkennbar und vermutlich eine spätere Ergänzung. Die Lippen der Dargestellten erscheinen in einem braunroten Farbton, wobei die Analyse zwei unterschiedliche Farbpigmente nachweisen konnte, was auf eine spätere Übermalung hindeutet.²⁹⁶ Neuere UV-Untersuchungen der Büste entdeckten zudem Farbreste in den Nasenlöchern. Ob es sich dabei um eine nachträgliche Ergänzung oder Teil der ursprünglichen Fassung handelt, bleibt unklar. Fest steht jedoch, dass diese Bemalung im 19. Jahrhundert noch weitgehend erhalten war. *Courajod*, der die Büste 1875 auf einer Ausstellung im Belvedere sah, berichtet, dass die Nasenlöcher damals dunkelbraun gefärbt waren – vermutlich, um die Tiefenwirkung zu verstärken.²⁹⁷

Das Inkarnat ist unbemalt, ohne nachweisbare Farbreste, sodass unklar ist, ob dies Lauranas ursprünglicher Intention entspricht.²⁹⁸ Allerdings würde die unbehandelte Marmoroberfläche dem petrarkistischen Ideal von schneeweißer Haut entsprechen. In einem Zeitungsbericht des Kunsthistorischen Museums in Wien vom Ende des 19. Jahrhunderts ist die Rede von einem „leicht gerötetem“ Gesicht der Dargestellten, was auf eine partielle Bemalung im Bereich der Wangen hindeuten würde.²⁹⁹ Dies würde auch Petrarcas Beschreibung der Laura entsprechen:

²⁹⁵ Reitschuler/Uhlir 2023, S. 67.

²⁹⁶ Damianaki 2008, S. 138. Reitschuler/Uhlir 2023, S. 68.

²⁹⁷ Damianaki 2008, S. 143. Ebd.

²⁹⁸ Die polierte und glänzende Oberfläche im Bereich des Inkarnats ist vermutlich das Ergebnis eines übermäßigen Auftrags einer Schutzschicht aus Wachs, die während wiederholter Restaurierungsmaßnahmen aufgetragen wurde. Zudem vermutet *Damianaki*, dass der bräunliche Ton der Marmoroberfläche sowie die Verfärbungen möglicherweise durch einen Gipsabdruck aus den Jahren 1875-76 verursacht wurden, obwohl keine entsprechenden Belege vorliegen. Damianaki 2008, S.139–140. Angermann 1982, S. 2.

²⁹⁹ Mikroskopische Untersuchungen des Kunsthistorischen Museums Wien haben im Bereich der Wangen rote und rosa Farbschichten nachgewiesen. Ob es sich dabei um originale Fassungen oder spätere Übermalungen handelt, konnte jedoch nicht eindeutig bestätigt werden. Damianaki 2008, S. 148. Reitschuler/Uhlir 2023, S. 68.

„weiße Haut, mit Wangen brennend, süßen Feuers Hort.“³⁰⁰ Ebenso könnten die roten Wangen auch eine Anspielung auf das Erröten der Statue nach Pygmalions Kuss und als sichtbares Zeichen ihrer Verlebendigung gedeutet werden:

Während er staunt und sich zweifelnd freut, sich zu täuschen befürchtet,
prüft mit der Hand der Liebende wieder und wieder sein Wunschbild.
Fleisch und Blut ist's; geprüft vom Daumen, pochen die Adern.
Dann aber dankt der Held aus Paphos der Venus mit Worten,
die ihm aus vollstem Herzen kommen, und drückt seine Lippen
endlich auf wirkliche Lippen. Das Mädchen verspürte die Küsse,
wurde rot und erhob ihre scheuen Augen zu seinen
Augen und sah zugleich mit dem Himmel den Mann, der sie liebte.³⁰¹

Laurana scheute nicht davor die Dargestellte entsprechend dem petrarkistischen Ideal wortwörtlich zu schminken, was möglicherweise bei dem einen oder anderen Zeitgenossen Irritationen oder Kritik hervorgerufen haben könnte. Farbe wurde zwar als *signa vitae*³⁰² verstanden, doch im Kontext des *disegno-colore* Disputs war sie stark umstritten. In übermäßiger Verwendung wurde sie mit Kosmetik gleichgesetzt und als Zeichen von Künstlichkeit und Täuschung betrachtet.³⁰³ Diese Debatte, die sich ursprünglich auf die Malerei konzentrierte, weitete sich zunehmend auch auf die Bildhauerei aus.³⁰⁴ In den *Libri della famiglia* (1433–40) verdeutlicht Alberti seine kritische Haltung gegenüber der weiblichen Praxis des Schminkens durch einen fiktiven Dialog zwischen dem alten Gianozzo und Lionardo. Gianozzo betont, dass der wahre Wert einer Skulptur nicht in der oberflächlichen „Schminke“³⁰⁵ (*impiastro*) liege, die nach Belieben aufgetragen und entfernt werden könne, sondern in der Qualität des Werkes und der Kunstfertigkeit des Künstlers. Er zieht dabei den Vergleich zu Elfenbein, das an sich ewig haltbar ist, aber durch das wiederholte Abwaschen und Behandeln mit schädlichen Substanzen („mit Gips und Kalk“³⁰⁶) „fahl, gelblich und brüchig gelb“³⁰⁷ werde. Ebenso würde die natürlich weiche und zarte Haut einer Dame unter der Kosmetik leiden, wodurch die ursprüngliche Schönheit verloren gehe und beschmutzt

³⁰⁰ Canz. Nr. 127, Petrarca 2011, S. 95.

³⁰¹ Ovid 2017, Vers. 291–296, S. 509–511.

³⁰² Fehrenbach 2021, S. 21.

³⁰³ Reilly 1996, S. 87.

³⁰⁴ Vgl. auch Hessler 2014, S. 344.

³⁰⁵ Alberti 1962, S. 291–292. Vgl. auch Fehrenbach 2021, S. 133.

³⁰⁶ Alberti 1962, S. 291.

³⁰⁷ Ebd., S. 292.

werde.³⁰⁸ Diese Kritik geht über eine bloße Abwertung von Kosmetik hinaus und spiegelt eine tiefere Vorstellung wider, die Frauen, und Farbe bzw. Schminke unter denselben ästhetisch-moralischen Vorbehalten verurteilte. Der „künstliche“ Glanz und Reiz der Farbe/Schminke schienen untrennbar mit dem weiblichen Geschlecht verbunden, dem man unterstellte, sein wahres Wesen zu verbergen und auf ein inszeniertes Erscheinungsbild angewiesen zu sein. Frauen, Farbe und Schminke wurden gleichgesetzt – als Ausdruck eines vermeintlich gemeinsamen Wesens oder vielmehr eines Mangels an Substanz.³⁰⁹ Künstler, die Farbe in übermäßigem Maße verwendeten, liefen Gefahr, sich der weiblichen Praxis des Schminkens anzunähern.³¹⁰

Leonardos Schriften teilen denselben kritischen Blick auf übermäßige Verschönerung durch Einsatz von Gold und Schmuck, da diese die natürliche Schönheit verfälschen würden. Beklagend schreibt er:

Siehst du denn nicht, dass unter Allem, was an Menschen schön, ein sehr schönes Gesicht am meisten die ihres Weges Gehenden zum Stillestehen bringt, nicht aber der reiche Kleiderschmuck? Das sage ich zu dir, der du deine Figuren mit Gold und anderen reichen Zierrathen und Einfassungen aufschmückst.

Siehst du nicht, wie strahlende Schönheit der Jugend an ihrer Erhabenheit Einbusse erleidet durch übertriebenen und allzu-sehr gepflegten Schmuck? Hast du nie gesehen, wie Weiber aus dem Gebirge, in ihre uncultivirte und arme Tracht gehüllt, aufgeputzten den Vorrang der Schönheit abgewannen?³¹¹

Da Vincis belehrende Worte stehen dabei in spannendem Kontrast zu Lauranas Gestaltung der Büste, welcher wie ein modernen Pygmalion die Büste kleidet und schmückt. Dabei lotet er bewusst die Grenze zwischen natürlicher Anmut und künstlerischer Veredelung aus. Die ornamentale Gestaltung der Büste in Kombination mit der Polychromie unterstreicht nicht nur Lauranas technische Brillanz, sondern verleiht dem Werk auch eine beinahe archaische Aura, welche an die überrealistischen Reliquienbüsten des 15. Jahrhunderts. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit einer möglichen Rivalität zwischen den Künstlern könnte künftig aufschlussreich sein, zumal beide Aufträge vom Mailänder Hof erhielten und sich im selben petrarkistischen Diskurs bewegten. Vor dem Hintergrund der Kunstkritik der Renaissance erscheint Lauranas Herangehensweise als ungewöhnlich, wenn nicht sogar gewagt. Ob Laurana

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Lichtenstein 1987, S.78, 80.

³¹⁰ Hessler 2014, S. 248.

³¹¹ Leonardo 1882, S. 208. Vgl. auch Saviello/Sammern 2018, S. 145–156.

sich bewusst mit diesen kunsttheoretischen Debatten auseinandersetzte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Dennoch fällt auf, dass er für seine Büste Techniken wählte, die üblicherweise für weniger kostbare Materialien wie Holz oder Terrakotta reserviert waren – besonders im sakralen Kontext, um die Präsenz der Figuren zu steigern.

Lauranas Umgang mit Farbe ist jedoch nicht nur dekorativ, sondern zeigt ein harmonisches Zusammenspiel zwischen den „geschminkten“ Gesichtspartien und dem unbemalten Inkarnat. Die „Steinsichtigkeit“ im Bereich des Inkarnats offenbart Lauranas Verständnis von den inhärenten Eigenschaften des Materials und lässt sich möglicherweise mit der tieferen, naturphilosophischen Bedeutung von Marmor verbinden. Nach aristotelischer Lehre entspringen sowohl Marmor als auch der menschliche Körper demselben lebensspendenden Prinzip – der Wärme – und erhalten ihre weiße Farbe entweder durch direkte Wärmeeinwirkung oder durch ihre Fähigkeit, diese zu speichern. Die weiße Farbe des Marmors wurde so als Ausdruck einer inneren Vitalität interpretiert und zugleich als Symbol der Verbindung zwischen Stein und menschlichem Körper verstanden. Diese mimetische Gleichung verleiht dem Marmor eine besondere Bedeutung in der Vergegenwärtigung der Dargestellten.³¹² Im Kontext der Büste spielte die Haptik des Marmors eine zentrale Rolle, die durch die naturalistische Gestaltung noch verstärkt wurde. Seine Fähigkeit, Körperwärme aufzunehmen, intensiviert die taktile Wahrnehmung und hätte die mit der Geliebten assoziierte sinnliche Präsenz evozieren können.³¹³

Lauranas Gestaltung der Büste kann als bewusste Antwort auf den Paragone-Diskurs verstanden werden. Durch den Einsatz malerischer Mittel, ohne die skulpturale Integrität des Werks zu gefährden, demonstriert er die Vielseitigkeit der Bildhauerei und hinterfragt zugleich die kunsttheoretischen Konventionen seiner Zeit. Das Werk bewegt sich dabei zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit und wird zu einem Kunststück, das technische Raffinesse mit größtmöglicher Lebendigkeit vereint. Wie sich diese besondere Form der Lebendigkeit in der Interaktion mit dem Betrachter entfaltet, wird im abschließenden Kapitel näher untersucht.

³¹² Fehrenbach 2021, S. 133,135.

³¹³ Bierbaum/Lehmann 2019, S. 292. Kohl, S.

IV DIE PETRARKISTISCHE METAREFERENZ

1. Lyrische Bildnisse

Petrarcas Einfluss auf den Wettstreit der Künste im Quattrocento ist unbestreitbar. Seine beiden Dialoge über die Malerei (Kap. 40) und Skulptur (Kap. 42) in *De remediis* prägten die frühneuzeitliche Kunsttheorie und nahmen einige der frühneuzeitlichen Paragone-Argumente vorweg.³¹⁴ Auch der *Canzoniere* spielte eine wichtige Rolle in der Wertung der figurativen Künste, insbesondere durch die Sonette Nr. 77, 78 und 130 in denen Petrarca Lauras Bildnis von Simone Martini lobt und reflektiert.³¹⁵ Der Reiz von Petrarcas Lyrik für die bildenden Künste lag in dem Wiedererkennungswert und der künstlerischen Herausforderung. Obwohl Petrarcas Beschreibungen von Lauras Aussehen eher vage und von allgemeinem Charakter waren, lieferten sie einen visuellen Rahmen für Künstler, der in den Bildnissen der Geliebten Ausdruck fand.³¹⁶ Dieser Rahmen ging jedoch über die reine Nachahmung hinaus und gab den Künstlern die Möglichkeit ihre Kunstfertigkeit in der Darstellung der Schönheit auszuschöpfen. Der Konkurrenzgedanke war ein zentraler Aspekt des petrarkistischen Diskurses, der vor allem in Porträts schöner Frauen ausgetragen wurde.³¹⁷

Im Sonett Nr. 77, lobt Petrarca Martinis Werk und meint, er habe das Bildnis im Paradies gemalt. Im Gegensatz zu den Werken von Polyklet und anderer antiken Bildhauer, ist Martinis Bildnis vollkommen. Er schaffte es, die wahre Schönheit von Petrarcas Geliebten darzustellen, welche als solche nur im Himmel existiert und über die körperlichen Eigenschaften hinausgeht. Das Kompliment an Martini ist mehr als die Bevorzugung der Malerei gegenüber der (antiken) Bildhauerei. Während ein Maler wie Martini Lauras Schönheit nur im Jenseits hätte malen können, ist letztendlich nur der Dichter derjenige, also Petrarca selbst, der auch auf Erden (*qua giù*)³¹⁸ der wahre/ideale Schönheit der Laura schildern kann.³¹⁹

Im Sonett Nr. 78 bewundert Petrarca die Lebensechtheit des Bildnisses. Gleichzeitig bedauert er jedoch, dass Martini Laura keine Stimme und Intellekt (*voce et intellecto*) verlieh und sie ihm nicht zurück antworten konnte. Das lebenschte Bildnis regte den Dichter an, damit zu reden und vermittelte sogar den Eindruck, als würde es ihm aufmerksam zuhören. Die

³¹⁴ Hessler 2014, S. 108. und Anm. 309, ebd.

³¹⁵ Shay-Millea 2014, S. 138. Schütze 2023, S. 47. Siehe auch Baldasso 2010.

³¹⁶ Shay-Millea 2014, S. 3, 92.

³¹⁷ Cropper 1986, S. 190.

³¹⁸ S61, Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ausgewählt und aus dem ita. Übersetz. Von Karlheinz Stierle, S. 64-65-

³¹⁹ Baldasso 2010, S. 10, 13. Vahland 2011, S. 72.

Unnahbarkeit seiner Dame intensiviert jedoch den Schmerz seiner unerwiderten Liebe. Aus diesem Grund beneidete Petrarca Pygmalion, dessen Statue Galatea zum Leben erweckt wurde.³²⁰ Er endet betroffen das Sonett:

„Pygmalion, wie mußttest du dich freuen
Des Bildes, der du tausendmal gewonnen,
Was ich einzig Mal nur möchte haben!“³²¹

Obwohl Petrarca hier den Bildhauer zu beneiden scheint, äußerte er sich mehrfach skeptisch gegenüber der Bildhauerkunst.³²² Seine Haltung im Paragone ist eindeutig: Er stellt die Dichtkunst an erste Stelle und betont wiederholt ihre Überlegenheit gegenüber den anderen Kunstgattungen. Besonders in Sonett Nr. 104 unterstreicht er, dass sich der Ruhm großer Römer nicht durch den „Hammer“ der Bildhauer, sondern allein durch die Worte der Dichter erhalten habe³²³:

“Però mi dice il cor ch’io in carte scriva
Cosa onde ‘l vostro nome in pregio saglia,
Che ‘n nulla parte sì saldo s’intaglia
Per far di marmo una persona viva.”³²⁴

Die Vorstellung eines lebendigen Kunstwerks, das die Natur täuschend nachahmt und die Geliebte vor den Augen des Dichters zum Leben erweckt, übte auf Petrarca eine besondere Faszination aus.³²⁵ In seinem Vergleich zwischen Malerei und Bildhauerei förderte er eine Rivalität unter den Künstlern im Bildnis der Frau, die zu einer neuen, intensiveren Auseinandersetzung mit der Darstellung der weiblichen Schönheit führte. Im Folgenden soll der Einfluss Petrarcas auf die Malerei anhand von Leonardo da Vincis *Bildnis der Ginevra de’ Benci* (1474-78) (Abb. 70) und Giorgiones *Laura* (1506) (Abb. 71) untersucht werden. Dabei sollen folgende Fragestellungen berücksichtigt werden: Welche Stilmittel verwenden die Künstler? Wie wird die Lebendigkeit der Dargestellten in der jeweiligen Gattung zum Ausdruck gebracht? Und wie manifestiert sich der Bezug zu Petrarcas *Laura* in den beiden Kunstwerken?

³²⁰ Ebd., S. 16. Walter/Zapperi 2007, S. 23–25

³²¹ Petrarca 2002, S. 143.

³²² Siehe Seiler 1997.

³²³ Hessler 2014, S. 349.

³²⁴ Petrarca 2002, S. 170–171.

³²⁵ Walter/Zapperi 2007, S. 26.

1.1. Leonardo da Vincis *Ginevra de' Benci*

Das kleinformatige *Bildnis der Ginevra de' Benci* (Abb. 66) zeigt die damals sechszehnjährige Florentinerin vor einem immergrünen Strauch und einer Landschaft im Hintergrund. Ihr helles und makellostes Gesicht wird von dunkelblonden Locken gerahmt. Sie trägt ein rotes Hemd, das von einem durchsichtigen Chiffon mit einem goldenen Knopf verziert ist. Da Vincis Dargestellte wurde einstimmig aufgrund des Wacholders (it. *ginepro*) im Hintergrund als Ginevra de Benci identifiziert. Zudem gibt es auch schriftliche Überlieferungen, welche den Namen der jungen Frau in Verbindung mit da Vincis Bildnis nennen.³²⁶ Als Auftraggeber des Werkes gilt der venezianische Gelehrte und Dichter Bernardo Bembo, Vater des ebenfalls berühmten Humanisten und Petrarkisten Pietro Bembo. Bernardo Bembo pflegte ein platonisches Verhältnis zu der jungen Florentinerin, die in denselben humanistischen Kreisen verkehrte und die er, während seiner diplomatischen Reisen nach Florenz zwischen 1475–76 und 1478–80 kennenlernen durfte.³²⁷ Ihre Beziehung wurde in Gedichten von Humanisten wie Lorenzo de Medici, Cristoforo Landino und Alessandro Braccesi gepriesen.³²⁸ Die Rückseite des Gemäldes zeigt Bembos Wappen, bestehend aus einem ovalen Lorbeer- und Palmkranz, ergänzt durch den Wacholder (eine Anspielung auf Ginevra). Der Kranz wird von der Aufschrift „Virtutem forma decorat“ („Schönheit schmückt die Tugend“) geschmückt. Gleichzeitig ist die Inschrift eine abgewandelte Form von Bembos Devise „VIRTVS ET HONOR“, welches ursprünglich im Gemälde integriert war.³²⁹

Als Paragone-Bild soll Ginevras Porträt die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Dichtung demonstrieren. Dabei dienen sowohl das Wappen als auch die Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes dazu, eine Verbindung zu Petrarcas Laura herzustellen. Gleichzeitig erfüllt das Porträt die Funktion eines Erinnerungsbildes, das die abwesende Geliebte vergegenwärtigt und ihre Schönheit sowie Jugend für die Ewigkeit bewahrt. Da Vinci berichtete in seinen Anekdoten von der taktilen Qualität der Malerei, die seine Kunden dazu veranlasste, das Bildnis ihrer Geliebten zu küssen und anzusprechen. Diesen Aspekt betrachtete der Künstler als einen Vorteil der Malerei gegenüber der Dichtung, da das gemalte Bildnis einer schönen Frau die Natur übertrifft und den Betrachter in den Bann zieht.³³⁰ Somit erfüllt das Porträt auch Petrarcas Ideal eines lebendigen Kunstwerks, das die Distanz zwischen Abbild und Wirklichkeit zu

³²⁶ Vahland 2011, S. 77–78.

³²⁷ Zu Bembos und Ginevras platonischen Beziehung siehe Walter/Zapperi 2007, S. 41–59.

³²⁸ Vahland 2011, S. 78. Walter/Zapperi 2007, S. 41, 58.

³²⁹ Fletcher 1989, S. Hessler 2014, 481.

³³⁰ Vahland 2011, S. 80.

überwinden scheint. In seinen Paragone-Aufzeichnungen betonte da Vinci die Fähigkeit der Malerei, den schönen Körper in seiner Ganzheit, proportional und gleichzeitig wiederzugeben. Die Dichtung hingegen zerstöre die Schönheit, indem sie den Körper in einzelne Fragmente zerlege und „Glied für Glied und nacheinander“³³¹ entstehen lasse. Ferner bezeichnete da Vinci das Werk des Dichters als ein Lügengebilde, während er der Malerei Wahrhaftigkeit zuschrieb.³³²

Die Rückseite des Gemäldes ist auch bemalt und zeigt die verschiedenen Ansätze, mit denen sich da Vinci den konkurrierenden Kunstgattungen annäherte. Das Schriftband mit Bambos Devise verweist auf die Dichtkunst, während der Hintergrund die Bildhauerei referenziert und eine Marmoroberfläche (oder Porphy) imitiert. Die Steinimitation dient nicht als Lob für die Bildhauerei, sondern als ein überzeugender Beweis für das Können des Malers. Damit demonstrierte da Vinci, dass er in der Lage ist, das Medium der Bildhauerei eigenständig zu erschaffen und mit Farbe zu beleben, während der Bildhauer auf bereits vorhandenes Material angewiesen ist.³³³ Diese Vorstellung vom Beleben des toten Steins spiegelt Motive aus dem Pygmalion-Mythos wider und unterstreicht die Bedeutung der Malerei in diesem Kontext. Porphy, das in der Kunsttheorie als durchpulst und belebt galt, wurde wegen seiner symbolischen Bedeutung und Härte bevorzugt. Mit der Darstellung des Gesteins bekundete da Vinci, mit welcher Einfachheit und ohne körperliche Anstrengung es dem Maler gelang, das harte und beständige Material darzustellen.³³⁴ Wie bereits durch das Schriftband angedeutet, ist die Tugend (*virtù*) der Schlüsselbegriff in da Vincis Darstellung der Ginevra. Das Gemälde vereint gemäß der Inschrift „FORMA“ und „VIRTUTEM“ und entspricht damit dem von Ficino definierten Konzept der *Kalokagathia*, das die Einheit von körperlicher Schönheit und geistigen Vorzügen betont. Wie im poetischen Bild der Laura verweist auch Ginevras äußere Erscheinung auf ihre innere Schönheit und Tugend hin. Ihr Porträt diene dazu, Bambos platonische Verehrung zu reflektieren und ihn auf den Pfad der Tugend zu leiten.³³⁵

Da Vincis Fortschrittsdenken zeigt sich in den individualisierten Gesichtszügen Ginevras, die sie trotz idealisierender Darstellung von anderen petrarkistischen Geliebten unterscheidet. Dies ist nicht nur eine Abgrenzung von Malern, die strikt dem petrarkistischen Schönheitskanon folgen, sondern auch ein Beweis für die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Dichtung. Obwohl sich da Vinci von Petrarcas Schönheitsideal entfernt, bleibt er im petrarkistischen

³³¹ Leonardo 1882, S. 35.

³³² Vgl. auch Saviello/Sammern 2018, S. 109. Zu Leonardos Aufzeichnungen zum Wettstreit zwischen der Malerei und der Dichtung siehe Leonardo 1882, S. 17–32.

³³³ Fletcher 1989, S. 812. Hessler 2014, S. 509.

³³⁴ Hessler 2014, S. 510–513

³³⁵ Ebd., S. 492, 498.

Diskurs verankert, indem er dessen Konzepte aufgreift und umkehrt.³³⁶ Bembos Auftrag an da Vinci und das Bildnis von Ginevra knüpfen bewusst an die Beziehung zwischen Petrarca, Laura und Simone Martini an. Bembos Nähe zum Petrarkismus wird durch die Tatsache unterstrichen, dass er im Besitz einer Kopie von Martinis Laura-Bildnis war.³³⁷

1.2. Giorgiones *Laura*

Giorgiones *Bildnis einer jungen Frau* (Jahr 1506) (Abb. 67) im Kunsthistorischen Museum in Wien, markiert einen deutlichen Bruch mit dem petrarkistischen Ideal und leitete den Übergang hin zu erotisierenden Frauenbildnissen der Renaissance. Das Gemälde zeigt eine junge, unbekannte Frau mit einer sinnlichen und mysteriösen Ausstrahlung. Mit ihrer rechten Hand hält die Dargestellte den Mantelaufschlag so, dass sie auf ihre entblößte Brust verweist. Diese Geste vermittelt eine Bewegung, welche zwischen Enthüllung und Verhüllung changiert. Dabei entzieht die ambivalente Geste der Frau nicht die Handlungsfähigkeit, sondern unterstreicht vielmehr, dass sie die Kontrolle über ihre Inszenierung behält. Sie entscheidet selbst, wie viel sie dem Betrachter von ihrem Körper zeigt bzw. vorenthält.

Die Frauenfigur wird von einem Lorbeerzweig im Hintergrund umrahmt. Anders als bei Ginevra de' Benci, wo der Wacholderstrauch organisch in die umgebende Landschaft integriert ist, wirkt der Lorbeer hier bewusst als Gestaltungselement inszeniert, fast requisitenhaft. Diese gezielte Platzierung und das Motiv des Lorbeers stellen eine direkte Verbindung zu Petrarcas Laura und verankern die Darstellung im Kontext der Liebeslyrik.³³⁸ Dennoch distanziert sich Giorgiones Interpretation deutlich von der literarischen Vorlage: Die Frau mit ihrem braunen Haar und der entblößten Brust entspricht kaum dem Bild von Petrarcas idealisierter Muse. Ein weiteres widersprüchliches Detail ist der rote Mantel, den die Frau trägt – ein Kleidungsstück, das ursprünglich als männliche Winterbekleidung diente. Zwar trugen Frauen im Alltag ebenfalls Mäntel, doch wurden sie in der Kunst nur selten in solcher Außenbekleidung dargestellt, da diese eng mit dem öffentlichen Raum und männlicher Repräsentation assoziiert wurde.³³⁹ Giorgiones bewusste Entscheidung, die Dargestellte sowohl mit einem Lorbeerzweig als auch in Herrenbekleidung abzubilden, zeugt von seiner Absicht, mit der symbolischen Ambivalenz der Darstellung zu spielen und traditionelle Geschlechterrollen sowie ikonografische Konventionen zu hinterfragen. Inspiriert von Leonardos Bildnis der Ginevra, übernahm Giorgione das neue Porträtformat und positionierte sich mit seinem Bildnis der

³³⁶ Vahland 2011, S. 81–82.

³³⁷ Ebd., S. 78.

³³⁸ Vahland 2011, S. 63, 65.

³³⁹ Junkermann 1993, S. 52. Vgl. auch Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 2023, Kat.-Nr. 8, S. 144.

„schönen Unbekannten“ nicht nur im Wettbewerb mit anderen Malern, sondern auch mit dem *Canzoniere*-Dichter selbst. Die suggestive Geste der Dargestellten alludiert an den Tastsinn des Betrachters und bezeugt die haptische Qualität der Malerei, welche jedoch im Paragone als ein Merkmal der Skulptur gedeutet wurde. Das unbedeckte Ohr impliziert das Zuhören, welches eine kommunikative und intime Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk suggeriert. Zudem war der Hörsinn von großer Bedeutung für die Dichtkunst. Mit der Anziehungskraft und der gesteigerten Natürlichkeit des Gemäldes vermochte Giorgione Petrarcas Laura zu überbieten.³⁴⁰

Die Nähe des Subjekts gepaart mit dem schwarzen Hintergrund mit Lorbeer isolieren die Dargestellte, wobei die Kulisse künstlich und dramatisch wirkt. Der Kontrast zwischen der nackten Haut der Frau und dem schweren, mit Pelz gefütterten Mantel betont die Sinnlichkeit der Darstellung. Die rechte Handbewegung verleiht der Darstellung Dynamik und Momenthaftigkeit. Der Einsatz von *sfumato* und die Farbgebung tragen ebenfalls zur verführerischen Kraft des Gemäldes bei: Das tiefe Rot des Mantels betont die helle Haut der Frau, während das Dunkelgrün des Lorbeers und der schwarze Hintergrund eine atmosphärische Stimmung erzeugen. Giorgiones *Laura* gilt als eines der Vorläufer für die aufkommende Porträtart der venezianischen *Bella-Donna*-Bildnisse. Die Widersprüchlichkeit der dargestellten Motive schafft eine faszinierende Spannung: Die Geste der Dargestellten, die an eine freizügige Dame erinnert, der rote Mantel als männliches Bekleidungsstück, der Lorbeer, der auf Laura/Daphne anspielt und die enthüllte Brust als Assoziation auf das Motiv der *Maria lactans* tragen zu einer vielschichtigen Darstellung bei, sich einer eindeutigen Identifizierung der Dargestellten entzieht.³⁴¹ Im Kontext des Paragone lässt sich Giorgiones Bildnis der schönen Unbekannten als eine lyrische Metapher interpretieren. Durch die bewusste Loslösung der Motive aus ihrem ursprünglichen Bedeutungskontext und ihre ikonografische Mehrdeutigkeit fordert das Gemälde den Betrachter zum Nachdenken heraus. Dabei lädt das Gemälde dazu ein, über die malerischen Mittel hinaus die verschiedenen Erzählstränge zu erkunden und mit allen Sinnen in die Darstellung einzutauchen.³⁴²

³⁴⁰ Vahland 2011, S. 75–76.

³⁴¹ Junkermann 1993, S. 51–55.

³⁴² Ebd., S. 56.

2. Lyrische Marmorbildnisse

Da Vinci und Giorgione transformierten in ihren Bildnissen die petrarkistische Referenz und verfolgten unterschiedliche Ansätze, um sowohl die Vorzüge der Malkunst gegenüber der Dichtung und Bildhauerei als auch ihre künstlerische Überlegenheit zu betonen. Ein zentrales Mittel zur Steigerung der Wirkung der Bildnisse ist die Abkehr von der strengen Profilansicht hin zu einer ausdrucksstärkeren, aus dem Profil gerückten Darstellung. Die Frontalansicht eröffnete eine neue, kommunikativere Darstellungsweise, die den Betrachter stärker in das Geschehen einband und somit die Lebendigkeit der Dargestellten betonte.³⁴³ Während die wechselseitige Beziehung zwischen petrarkistischer Lyrik und Malerei gut erforscht ist, fehlt es an Untersuchungen zu diesem Phänomen im Bereich der Porträtbüsten.³⁴⁴

Der Vorteil der Skulptur liegt in ihrer haptischen Qualität und der physischen Präsenz. Während die Maler versuchten, die Porträtierten in bewegter Haltung oder Frontalansicht auf dem flachen/eindimensionalen Bildträger darzustellen, um das Kommunikationspotenzial ihrer Werke auszuschöpfen, entfalten Büsten durch ihre formale Beschaffenheit eine unmittelbare räumliche Wirkung. Die fragmentierte Form der Büste wird nicht als amputierter Oberkörper wahrgenommen, sondern vielmehr als bewusste Andeutung auf ein größeres Ganzes, das in der Vorstellung des Betrachters intuitiv vervollständigt wird.³⁴⁵ Dieser Prozess der Rekomplettierung, bei dem die obere Körperhälfte als sinnbildlicher Ausdruck der gesamten Person fungiert, entspricht dem humanistischen Konzept des *totus homo*. Gerade diese gezielte Unvollständigkeit fordert die Imagination des Betrachters heraus und verstärkt zugleich die Präsenz und Lebendigkeit der Büste.³⁴⁶

Die im petrarkistischen Diskurs thematisierte Unnahbarkeit der Geliebten findet eine besondere Entsprechung in der Form weiblicher Marmorbildnisse. Die weiblichen Büsten stehen im Spannungsfeld zwischen enigmatischer Präsenz und Entzug und dienen als Projektionsfläche für den Betrachter. Durch die Verbindung höchster Kunstfertigkeit und Lebensnähe wird die weibliche Büste zu einem objet d'amour, das den petrarkistischen Körperteillob aufgreift und die mit der unnahbaren Geliebten assoziierte sinnliche Erfahrung evoziert.³⁴⁷ Lyrische weibliche Marmorbildnisse entstanden, ähnlich wie die oben behandelten Beispiele der

³⁴³ Woods-Marsden 2001, S. 76.

³⁴⁴ Randolph 2007, S. 298. Del Cengio 2023, S. 63.

³⁴⁵ Gombrich 1972, S. 60. Randolph 2007, S. 288.

³⁴⁶ Lavin 1970, S. 69–70. Lavin 1975, S. 353. Kohl 2007b, S. 12.

³⁴⁷ Kohl 2007b, S. 24–35. Kohl 2023, S. 30. Siehe auch Jeanette Kohl, Icons of Chastity, Objets d'amour: Female Renaissance Portrait Busts as Ambivalent Bodies, in: Julia L. Hairston/Walter Stephens (Hg.), The Body in Early Modern Italy. Baltimore 2010, S. 123–141.

Malkunst, als poetische Antworten auf den regen petrarkistischen Diskurs der Zeit. Sie gingen nicht nur aus der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Liebeslyrik hervor, sondern inspirierten diese gleichermaßen, wie auch die Frauen, die sie darstellten. Besonders ab dem 16. Jahrhundert entwickelte sich das eigenständige Genre der Gedichte auf Büsten.³⁴⁸

Ein außergewöhnliches Beispiel eines lyrischen Bildnisses in Marmor ist Andrea del Verrocchios Darstellung einer jungen *Dame mit Sträußchen* (um 1475) (Abb. 68) im Bargello in Florenz. Die junge Frau ist in Anlehnung an klassisch-antike Porträtbüsten als Halbfigur dargestellt. Im Gegensatz zu Desiderio da Settignanos *Büste eines Mädchens* (um 1460) (Abb. 69) oder Verrocchios *Mädchenbüste (Medea Colleoni?)* (um 1465) in der Frick Collection, welche ebenfalls den gesamten Oberkörper darstellen, zeichnet sich die *dama del mazzolino* durch die Miteinbeziehung der Hände aus. Diese sind in einer sich umarmenden Haltung dargestellt, wobei die Dargestellte in der linken Hand das Blumensträußchen hält und es an ihre Brust hält.³⁴⁹ Durch die Einbeziehung des Oberkörpers und die sinnliche Geste löste Verrocchio die Büste aus ihrer rigiden Form und verlieh ihre Lebendigkeit. Seine innovative und wegweisende Darstellung inspirierte die späteren Bildnisse von Laura und Ginevra.³⁵⁰ Eine Vorzeichnung, die wahrscheinlich für Ginevras Bildnis angefertigt wurde, zeigt das ursprüngliche Konzept des Gemäldes, das später auf Brusthöhe beschnitten wurde. In dieser Skizze sind Ginevras Hände in derselben Haltung wie in Verrocchios Büste dargestellt. Die motivische Übereinstimmung zwischen den beiden Werken legt nahe, dass Leonardo da Vinci während seiner Zeit in Verrocchios Werkstatt die Büste seines Lehrmeisters als Inspiration für seine Arbeit genutzt haben könnte.³⁵¹

Durch die Einbeziehung der Hände wird die Sinnlichkeit der Darstellung betont und das Kommunikationspotenzial des Werkes gestärkt. Dabei scheint die Büste mit ihrer Geste und der betonten Körperlichkeit noch näher in den Raum des Zuschauers zu rücken und ihn aktiv anzusprechen. Die junge Frau ist in ein zartes, beinahe durchsichtiges Gewand gekleidet, das an ein *guarnello*, ein Nachtkleid, erinnert und für den Gebrauch in einer privaten Umgebung bestimmt war. Die Ähnlichkeit des Kleides zu den Gewändern der Figuren in Botticellis *Venus* und *Primavera* verstärkt die Verbindung zur idealisierten Weiblichkeit und dem mythologischen Kontext. Diese Anklänge erzeugen eine intime Atmosphäre, die den Betrachter von bloßem Sehen zu einer fühlbaren Erfahrung führt.³⁵²

³⁴⁸ Siehe dazu Del Cengio 2023.

³⁴⁹ Kohl 2002, S. 53–56. Kohl 2023, S. 28–29.

³⁵⁰ Fletcher 1989, S. 812, 815. Hessler 2014, S. 482–483.

³⁵¹ Vgl. Kohl 2002, S. 63 und Anm. 39 ebd.

³⁵² Luchs 2012, S. 86. Kohl 2002, S. 55, 65–67. Kohl 2023, S. 29.

Unter dem hauchdünnen Gewand zeichnet sich der Körper der Dargestellten ab. Die schlanken Finger der linken Hand drücken den in Seide eingewickelten Blumenstrauß an die Brust, während der Mittelfinger indiskret auf der Brustwarze der Dargestellten zu ruhen scheint. Die Belebung der Büste gelingt durch die differenzierte Widergabe der Oberfläche und die narrative Geste der Dargestellten, welche das Wechselspiel zwischen Haut und Stofflichkeit, Verhüllen und Entblößen, zum Ausdruck bringt. Ähnlich wie bei Giorgiones *Laura* tritt auch hier der Kontrast zwischen der betonten Körperlichkeit und der religiösen Anspielung auf die *Maria lactans* hervor, wodurch der Reiz der Büste durch das Oszillieren zwischen Erotik und Tugend gesteigert wird.³⁵³ Die mehrdeutige Ikonographie, die sowohl individualistische Züge wie hervortretende Augen, dichte Augenbrauen, markante Wangenknochen und Nase als auch lyrische Ideale vermischt, trägt zur Ambivalenz und Vielschichtigkeit der Darstellungen bei.³⁵⁴ Eine ebenso lebendige und dynamische Darstellung ist die Desiderio da Settignano zugeschriebene *Büste eines Mädchens* (um 1460) (Abb. 69), die in der Forschung oft als Marietta Strozzi bezeichnet wird.³⁵⁵ Mit einem wachen, neugierigen Blick und einem angedeuteten Lächeln wendet sich das Mädchen in die Richtung des Betrachters nach links. Die subtile Körperdrehung, die an den Moment des Aufstehens oder Sich-Umdrehens erinnert, verleiht der Darstellung eine unmittelbare Nähe und Präsenz. Selbst das locker fallende Haar und die bauschigen, faltigen Ärmel des Kleides scheinen in von Lebenskräften durchdrungen zu sein.³⁵⁶ Ähnlich wie bei der *Büste des lachenden Knaben* im Kunsthistorischen Museum Wien zeigt sich auch hier Desiderio da Settignanos Bestreben, das Phänomen der Lebendigkeit im Marmor einzufangen.³⁵⁷ Durch die Darstellung eines flüchtigen Moments gelingt es ihm, die Dargestellte in einer Weise zu vergegenwärtigen, die ihre Präsenz beinahe spürbar macht.

2.1. Die Wiener Büste und ihre Wirkmacht

Die Wiener Büste von Laurana strahlt zwar auch Lebendigkeit aus, doch sie interagiert auf eine andere Weise mit dem Betrachter. Während die Büsten von Verrocchio und Settignano zu einem spontanen und sinnlichen Austausch einladen, erzeugt Lauranas Büste eine kontemplative Atmosphäre.³⁵⁸ Die Dargestellte vertraut dabei auf die Neugier des Betrachters

³⁵³ Kohl 2002, S. 56, 68–70. Kohl 2023, S. 29–30.

³⁵⁴ Ein möglicher Hinweis auf die Identität der Dargestellten liegt in dem Strauß aus Primeln, den sie in der Hand hält. Diese Frühblüher könnten auf eine allegorische Darstellung als Frühling hindeuten. Kohl 2002, S. 60–64. Kohl 2023, S. 29.

³⁵⁵ Mehr zur Identifizierung der Büste und der Zuschreibung an Desiderio da Settignano, Coonin 2009, S. 49.

³⁵⁶ Randolph 2007, S. 297.

³⁵⁷ Siehe dazu Alexandra Burger, Das Phänomen der Lebendigkeit im (toten) Stein: Desiderio da Settignanos „Lachender Knabe“ im Kunsthistorischen Museum, Wien. 2022.

³⁵⁸ Kruft 1995, S. 126.

und verlangt dessen volle Aufmerksamkeit. Selbstbewusst und mit einem sanften Lächeln erwartet sie, dass der Betrachter das Gespräch initiiert, anstatt es selbst zu beginnen. Anstatt durch Gestik einen Austausch zu fördern, lenkte Laurana die Aufmerksamkeit des Betrachters durch den gesenkten Blick und die zurückhaltende Präsenz auf die innere Welt der Dargestellten. Dieser Blick, der eine Interaktion nicht vollständig ausschließt, aber die Gegenseitigkeit zunächst zu verweigern scheint, fordert den Betrachter dazu auf, aktiv zu werden, die Büste zu beobachten und ihre Botschaft zu entschlüsseln.

Auch in der Form unterscheidet sich Lauranas Büste von den florentinischen Beispielen, die sich stärker an antiken Vorbildern orientieren. Im Gegensatz zu den halbfigurigen Darstellungen weist die Wiener Büste mit den angeschrägten Oberarmen einen halbrunden Abschluss auf. Dieser unterstreicht noch stärker die abstrakte Qualität der Büste und ihre „Körperlosigkeit“.³⁵⁹ Dadurch wird der Fokus auf den Kopf der Frau gerichtet, der nicht nur die innere und äußere Schönheit der Dargestellten zum Ausdruck bringt, sondern Lauranas Virtuosität durch die unglaublich detaillierte Wiedergabe der geschmückten und verzierten goldenen Haube verdeutlichen soll. Während die florentinischen Bildhauer durch die Einbeziehung des Torsos die Bewegung innerhalb des Mediums der Büste untersuchten, lag Lauranas Interesse vielmehr auf dem Ausdruckspotenzial des Gesichts und dem Gemüt der Dargestellten.³⁶⁰ Aber auch Laurana war bemüht, Bewegung in die Darstellung einzubringen. Die fast unmerkliche Neigung der Büste nach links verleiht der Darstellung eine subtile Dynamik und vermittelt den Eindruck einer leichten Drehung, die sich (erst) bei näherem Betrachten bemerkbar macht.³⁶¹ Laurana verstand es, nicht nur die äußere Anmut der jungen Frau zu erfassen, sondern auch ihren Geist einzufangen. Das angedeutete Lächeln und die selbstbewusste Ausstrahlung, deuten darauf hin, dass sich die Dargestellte der Präsenz des Betrachters bewusst ist und mit ihm subtil in einen Dialog tritt. Diese Wirkung suggeriert eine Art interaktive Betrachtung der Büste, die über das reine Zuschauen hinausgeht.

Die Anziehungskraft und die haptische Qualität von Lauranas Büste stehen im Mittelpunkt der Illustration *À travers les âges* von Fernand Khnopff (Abb. 70) aus dem Jahr 1894.³⁶² Die Zeichnung zeigt eine Frau, die in einer umarmenden Geste nach der Büste greift und den Blick der Dargestellten sucht. Die Gesichter der beiden Figuren kommen sich so nahe, als stünde ein Kuss unmittelbar bevor. Dabei verstärkt der gesenkte Blick der Büste paradoxerweise das Verlangen nach Annäherung. Khnopffs Zeichnung unterstreicht die emotionale Dimension des

³⁵⁹ Kohl 2023, S. 27.

³⁶⁰ Damianaki, S. 35.

³⁶¹ Schütze 2021,

³⁶² Kruft 1995, S. 135. Randolph 2007, S. 290. Fischer 2023, S. 78–79.

Kunstwerks, welche die intime Atmosphäre herbeiführt. Indem Khnopffs Darstellung die Distanz zwischen Betrachter und Kunstwerk auflöst, veranschaulicht sie die sinnliche Wirkung und Lebendigkeit von Lauranas Büste.

Dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen Betrachter und Kunstwerk ist jedoch nahezu ausschließlich eine Eigenschaft weiblicher Büsten. Im Gegensatz dazu, waren männliche Marmorbildnisse, wie beispielsweise die *Büste des Piero de Medici* (1453-54) (Abb. 71) von Mino da Fiesole und die *Büste des Filippo Strozzi* (1475) (Abb. 72) von Benedetto da Maiano, waren nicht darauf ausgerichtet, mit dem Betrachter in einen Austausch zu treten. Mit ihrer imposanten Haltung beanspruchen die Dargestellten den Zuschauerraum für sich. Der Kontrast zwischen dem architektonisch wirkenden Gewand und den höchst individualisierten, strengen Gesichtern betont den repräsentativen Charakter der Büsten und erzeugt eine ganz andere Wirkung als bei den sinnlichen Frauendarstellungen. Während die Form der Büste, an sich zu einem intimeren Austausch einlädt, wird im Falle männlicher Büsten diese verwehrt. Durch die Verneinung des Körpers, wird der Fokus auf das Gesicht der Dargestellten gelenkt. Während männliche Büsten für repräsentative Zwecke dienten und auf die Identität der Männer ausgerichtet waren, erlaubt die offengelegte Körperlichkeit weiblicher Büsten eine komplexere „Gestik“, die eine vielschichtige Wahrnehmung ermöglicht und die Beziehung zum Betrachter dynamischer gestaltete.³⁶³

Die lyrische Referenz von Verrocchios Büste *Dame mit dem Sträußchen* (Abb. 68) äußert sich in der Einbeziehung der Hände, die in Petrarcas *Canzoniere* mit einer sinnlichen Bedeutung aufgeladen sind.³⁶⁴ Zugleich fungieren die Hände als zentrales Motiv, das eine direkte Verbindung zwischen der Dargestellten und dem Betrachter herstellt und die Wirkung der Büste über das reine Schauen hinaus in den Bereich des Tastsinns erweitert. Auch der Blumenstrauß, den die Dargestellte hält, betont die Haptizität der Darstellung und lädt zu einer Berührung ein. Im Gegensatz dazu lenkt Lauranas Wiener Büste durch ihre formale Reduktion und Fokussierung auf den Kopf die Aufmerksamkeit auf die subtilen Details der Darstellung

³⁶³ Randolph 2007, S. 293–295.

³⁶⁴ Oft hebt Petrarca die Schönheit von Lauras weißer Hände hervor, wie z. B. im Canz. Nr. 199. Auch das Motiv des Handschuhs, der den Blick auf die nackte Hand verhüllt, spielt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle. Siehe z.B. Canz. Nr. 199:

„O schöne Hand, die mir das Herz beschwert
Und die in engen Raum mein Leben zwang,
Hand, nie ein Kunstwerk schöner noch gelangt,
darin Natur und Himmel selbst sich ehrt,
[...]

Du leicht und weiß, mir lieb vor allen Dingen,
Handschuh, du hüttest Rosen, Elfenbein,
wer hätte, was du birgst, so schön geglaubt?“ Petrarca 2011, S. 157.

und die psychologische Präsenz der Figur, wodurch sie stärker in den Bereich des Geistigen rückt.³⁶⁵ Obwohl die Wirkung der Wiener Büste im Vergleich zu Verrocchios und Settignanos verkörperter Sinnlichkeit zurückhaltender erscheint, strebt auch Laurana nach gestischer Präsenz und Lebendigkeit. Anders als die durch Bewegung geprägten Darstellungen seiner Zeitgenossen, manifestiert sich das Kommunikationspotenzial von Lauranas Büste subtil in dem nach unten geneigten Blick. Für einen humanistisch gebildeten Betrachter hätte dieser Blick, eingebettet in den Kontext der damaligen literarischen und philosophischen Strömungen, unweigerlich Assoziationen mit dem petrarkistischen Kanon geweckt.

2.2. Der gesenkte Blick der Laura

*Et quel lor inchinar ch'ogni mia gioia
spegne o per humiltate o per argoglio,
cagion sarà che ,nanzi tempo i' moia.*³⁶⁶

Der Blick der Geliebten nimmt eine zentrale Rolle in Petrarcas Lyrik ein und hängt mit seinem Liebeskonzept und der Konstruktion von Weiblichkeitsidealen zusammen. Der Blick der Geliebten wird metaphorisch mit Amors Pfeil verglichen: Im „momento d'innamoramento“ durchdringt er das Innerste des Betrachters und entzündet dort die Flamme der Liebe.³⁶⁷ Der Blick der Geliebten trägt eine zweiseitige Bedeutung: Im Sinne der (neo)platonischen Tradition verweist er zum himmlischen Ursprung der Liebe, andererseits birgt er einen fatalen, verführerischen Aspekt in sich, der vor allem in späteren Epochen – wie in der Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts – aufgegriffen und insbesondere im Zusammenhang mit dem Mythos der „femme fatale“ weiterentwickelt wurde.³⁶⁸ Petrarca sehnte sich nach dem Blick seiner Geliebten, fürchtete ihn jedoch gleichzeitig. Er ist die Ursache seiner Leiden als auch all seiner Freude. Sein Konzept der bittersüßen Liebe (*amore dolce amaro*) reflektiert die

³⁶⁵ Vgl. auch Kohl 2010.

³⁶⁶ dt. Übersetzung: „Und der gesenkte Blick, der alle Freude,
Aus Demut oder Stolz, mir kehrt in Trauer,
Wird Schuld, daß ich zu früh von hinnen schiede.“ Petrarca 2011, S. 74–75.

³⁶⁷ Schönwalder 2015, S.191. Siehe z.B. Canz. Nr. 87:

„So, als der Pfeil entflog aus euren süßen
Zwei Augen, merket ihr, er werde gehen
Mir grad ins Herz, draus nun, seit es geschehen,
Mir ewge Tränen durch die Wunde fließen.“ Petrarca 2011, S. 153. Siehe auch Canz. Nr. 39 („ich fürchte so der

schönen Augen Pfeile“, S. 75), 61, 174, Ebd.

³⁶⁸ Ebd. Krufft 1995, S. 132.

paradoxe Natur dieser Empfindung und die Macht des Blicks der Geliebten. Im Sonett 61 drückt er diese Ambivalenz mit folgenden Worten aus:

„Gepriesen sei die erste süße Qual
Der Strahlen ihres Blicks, die mich bezwangen,
die Pfeile Amors, die mein Herz durchdrangen,
die Herzenswunden tief und ohne Zahl.“³⁶⁹

Oft verwehrt Laura den Augenkontakt, indem sie „die reizenden schönen Blicke in sich kehrt“³⁷⁰ oder, wie es der Dichter beschreibt, „wenn mit dem Schleier sie das Auge deckt.“³⁷¹ Wie sehr das Verweigern des Augenkontakts den Dichter innerlich zerwühlt, zeigen die folgenden Zeilen auf: „so groß des Schleiers Macht, daß er in Frost und Glut mit Tod gebracht, weil er mir euer Augenlicht versagt.“³⁷²

Vor dem Hintergrund des *Canzoniere* wird die Dargestellte in Lauranas Büste als eine Verkörperung von Laura bzw. einer petrarkistischen Geliebten erkennbar. Dabei wird der Betrachter in die Rolle des Liebenden versetzt. Der gesenkte Blick der Dargestellten lässt darauf schließen, dass sie sich des Betrachters bewusst ist und ihren Blick jederzeit heben könnte. Ihre Rolle als Medusa ist angedeutet, aber nicht vollständig entfaltet, wodurch der Betrachter in einem Spannungsfeld zwischen Anziehung und potenzieller Gefahr gehalten wird. Der Vergleich zwischen der Geliebten und Medusa wurde in drei Sonetten des *Canzoniere* thematisiert, die auch einen moralischen Unterton aufweisen. Diesbezüglich schreibt Petrarca von Lauras Augen, welche die Macht besitzen, ihn in Marmor zu verwandeln („ma li occhi ànno virtù di farne un marmo“).³⁷³ Der semantische Unterschied zwischen der Versteinigung (durch die lebende, mythologische Medusa) und der Verwandlung in Marmor (durch Laura-Medusa) impliziert den Wandel in der Agency der Figur und die Aneignung ihrer Macht durch den Dichter.³⁷⁴

Eine im Widerspruch zum Medusa-Bezug stehende Anspielung des gesenkten Blicks findet sich in der Ikonographie der Madonnenbildnisse. In Madonnen-Darstellungen symbolisiert der gesenkte Blick Demut, Reinheit und die Verbindung zum Göttlichen. Als Vorbild für dieses

³⁶⁹ Canz. Nr. 61, Petrarca 2011, S. 57.

³⁷⁰ Canz. Nr. 11, Ebd., S. 17.

³⁷¹ Canz. Nr. 126, Ebd., S. 87.

³⁷² Canz. Nr. 11, Ebd., S. 17.

³⁷³ Canz. Nr. 197, Petrarca 2002, S. 303. Dal Cengio 2023, S. 64–65.

³⁷⁴ Erst nach Medusas Tod durch die Hand Perseus' und als Zeichen seines Sieges über sie, verwendete Perseus ihr Haupt, um seine Gegner in Stein zu verwandeln. Dass Laura mit ihrem Blick nicht mehr versteinern, sondern Petrarca in Marmor verwandeln kann, symbolisiert den Triumph des Dichters über die Laura-Medusa. Ähnlich wie Perseus, entzieht der Dichter Laura ihre ursprüngliche Fähigkeit und nutzte sie für seine eigenen Zwecke, um seine Selbstverherrlichung und Monumentalisierung voranzutreiben. Feng 2013, S. 499. Feng 2017, S. 22.

Motiv bei Laurana wird in der Forschung auf Antonello da Messinas Maria der Verkündigung verwiesen.³⁷⁵ Ebenso lässt sich das Motiv in Lauranas Frühwerk und seine Madonnen-Skulpturen erkennen, welche denselben Schönheitstypus mit zartem, ovalem Gesicht und mandelförmigen Augen verkörpern.³⁷⁶ Dieses Changieren zwischen dem Weltlichen und Spirituellen ist ein wiederkehrendes Motiv in Petrarcas *Canzoniere*. Laura wird darin oft als himmlisches Wesen und als Göttin verehrt.³⁷⁷ Die spirituelle Erhabenheit Lauras, die nach ihrem Tod in Petrarcas Gedichten betont wird, steht im Kontrast zur leiblichen und sinnlichen Anziehungskraft ihrer irdischen Präsenz. Diese Ambivalenz spiegelt Petrarcas Entwicklung wider, die ihn von einer körperlichen hin zu einer geistigen und spirituellen Liebe führte. In ähnlicher Weise könnte auch Lauranas Darstellung den Betrachter weg von den sinnlichen Reizen hin zu einer höheren, spirituellen Wahrnehmung leiten. Die Ambivalenz des Blicks spiegelt die Mehrdeutigkeit der Darstellung wider, die mit unterschiedlichen Assoziationen aufgeladen ist. Genau wie Petrarcas Laura wandelt sich Lauranas Dargestellte in der Vorstellungskraft des Betrachters und erscheint als eine Adelsdame, eine Laura, eine Medusa oder auch eine Madonna.

Für das vorherrschend männliche Publikum rief der gesenkte Blick nicht nur eine direkte Verbindung zu Petrarcas Laura hervor, sondern entsprach auch dem gesellschaftlichen Tugendideal jener Zeit. Im 15. Jahrhundert galt der gesenkte oder abgewandte Blick als ein Zeichen der weiblichen Keuschheit und Sittsamkeit. Laurana setzte dieses Motiv bewusst ein, um die Dargestellte als Inbegriff von Tugend zu präsentieren und gleichzeitig eine Projektion der Geliebten im Sinne der petrarkistischen Tradition hervorzurufen. Das einseitige Verhältnis zur Geliebten, das sich aus der Blickdynamik ergab, bot dem Betrachter die Möglichkeit, die weibliche Schönheit aus sicherer Distanz zu genießen, ohne sich der vermeintlichen Gefahr auszusetzen, von dem „tödlichen Blick“ der Dame getroffen zu werden. Indem kein Blickaustausch stattfand, wurde zugleich auch die Tugendhaftigkeit der Frauen geschützt.³⁷⁸ Für die weibliche Zuschauerschaft hingegen rückte die Vorbildfunktion der Dargestellten in den Vordergrund. Die Büste präsentierte ein Ideal, das Orientierung bot und gleichzeitig die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen signalisierte.

Die Blickdynamik spielte auch eine zentrale Rolle in der Malerei der Renaissance. In diesem Zusammenhang setzte sich *Patricia Simons* in ihrem Aufsatz *Women in Frames: The Gaze, the*

³⁷⁵ Kruft 1995, S. 96–97. Schütze 2021, S.232

³⁷⁶ Das kleinformatige Gemälde entstand zwischen 1474 und 1476 in Palermo, während Laurana dort nachweislich tätig war. Kruft 1995, S. 96. Schütze 2021, S. 232–233.

³⁷⁷ Canz. Nr. 159, Petrarca 2011, S. 265.

³⁷⁸ Simons 1988, S.

*Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*³⁷⁹ kritisch mit den geschlechtsspezifischen Eigenschaften der Porträtkunst auseinander. Aus einer feministischen Perspektive beleuchtete sie die gesellschaftlichen Aspekte sowie die historische Agency der porträtierten Frauen in den (florentinischen) Profilbildnissen der Zeit. Dabei stellte Simons fest, dass die weiblichen Profilbildnisse eng mit dem männlich dominierten Blickregime verknüpft sind, das den Frauen eine passive Rolle zuschreibt. Der gerade ausgerichtete Blick und die isolierte Darstellung im Profil unterstreichen gesellschaftliche Vorstellungen, die die weibliche Tugendhaftigkeit betonen und die Dargestellten in der passiven Rolle der Angeschauten verankern. Dadurch werden die Frauen zum „Ausstellungsobjekten“, die zwar sichtbar, aber nicht aktiv in die Handlung involviert sind. Das Dekor und die aufwendige, edle Kleidung der Frauen dienten dabei als Mittel, um den hohen Status und den Reichtum ihrer Familien hervorzuheben.³⁸⁰

Lauranas Darstellung geht jedoch über die einseitige Betrachtung der weiblichen Schönheit hinaus und zieht den Betrachter in einen poetischen Dialog, welche der Dargestellten ihre Handlungsmacht nicht entzieht. Dieser Wahrnehmungsprozess, der charakteristisch für die Wiener Büste ist, lässt sich mit dem von *Giorgio Agamben*³⁸¹ geprägten und von *Adrian Randolph* weiterentwickelten Begriff der Geste beschreiben. Die Geste, die nicht allein als physische Bewegung zu verstehen ist, meint die vorgestellte Stimme, mit welcher die dargestellte Frau mit dem Betrachter kommuniziert.³⁸² Sonetten des 15. und 16. Jahrhunderts beschreiben die Sprachfähigkeit der Büsten und die poetischen Tropen, die mit ihnen assoziiert waren. Das Gedicht von Antonio Brocardo³⁸³ (1473) und das Epigramm von Alessandro Braccesi (1538) greifen einige dieser Tropen und die damit einhergehende Handlungsmacht der Büste auf.³⁸⁴ Beide bedienen sich der Pronominalverschiebung (*pronominal shifting*), welche

³⁷⁹ Simons 1988.

³⁸⁰ Ebd., S. 8.

³⁸¹ Siehe Giorgio Agamben, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, en. und hg. von Daniel Heller-Roazen, Stanford 1999, S. 77–88.

³⁸² Randolph 2007, S. 286.

³⁸³ “O pura neve, o bianco marmo eletto
ove, se ben contemplo intento e fiso,
lampeggiar veggo quel celeste riso
colmo tutto di gioia, e di diletto.
Sasso tu non sei già, che questo e il petto,
e di Madonna illeggiadretto viso: quest'e quell'aria pur, che un paradiso
chiaro dimostra nel suo bel conspetto.
Antico Phidia, se dentro a tuoi marmi
festi un bel volto già: chi vide in quello,
Atti, riso, guardar, moto, e favella?
com'io; ch'in questa pietra tutto 'l bello
scorgo de la mia Donna? & certo parmi
ch'ella ragioni meco, & io con ella.” zit.n Rogers 1986, S. 301–302.

³⁸⁴ Zu Brocardos Gedicht und Braccesis Epigramm siehe Rogers 1986, S. 301–302. Randolph 2007, S. 300. Coonin 2009, S. 43.

die Grenzen zwischen lyrischem Ich, Betrachter und Kunstwerk blendet und somit die intime Atmosphäre und subjektive Erfahrung des Betrachters im Austausch mit der Büste thematisieren. Der Wechsel zwischen den Rollen von besprochener Person und Sprecher verweist auf die Handlungsmacht der Büste, die nicht nur als Objekt, sondern als Dialogpartner fungiert. Die Bedeutung der Büste vollzieht sich durch das Zusammenspiel zwischen Text und Bild, welches die Büste in ihrer Ganzheit bzw. ihrer „necessary totality (physical, psychical, and cultural)“³⁸⁵ verwirklicht. Die Büste vermittelt eine Synthese aus gestischer Präsenz und vorgestellter Sprachfähigkeit, welche die Lücke zwischen äußerer Erscheinung und innerer Lebendigkeit schließt. Damit wird ein Bezug zu Petrarcas Bemerkung in Sonett 77 hergestellt, dass Martinis Bildnis von Laura die Stimme (*voce*) fehle – eine Kritik, die durch die Büste zugleich aufgegriffen und überwunden wird.³⁸⁶

Obwohl keine überlieferten Gedichte direkt mit der Wiener Büste in Verbindung gebracht werden können, lässt sich angesichts der Vielzahl an petrarkistischen Referenzen sowie der psychologischen und emotionalen Tiefe der Darstellung annehmen, dass die Büste für die lyrische Rezeption vorgesehen wurde.³⁸⁷ Lauranas Darstellung schafft ein Spannungsverhältnis zwischen der Sehnsucht nach der „unerreichbaren“ Geliebten und ihrer gleichzeitigen Vergegenwärtigung in Form der Büste. Dadurch wird die im petrarkistischen Ideal festgelegte Distanz zugleich aufgehoben und neu interpretiert. Statt „versagter Nähe“³⁸⁸ steht die Geliebte vor dem Betrachter und kann nicht nur betrachtet, sondern auch berührt werden. Anders zu der petrarkistischen Tradition, wird die einseitige Beziehung zur Geliebten durch den poetischen Dialog zwischen Betrachter und Dargestellter überwunden, wobei die Handlungsmacht der Frau nicht eingeschränkt wird. Dabei ist eine Objektifizierung der Dargestellten, wie bei der Betrachtung der von Simons vorgestellten Profilbildnissen gar nicht möglich.

Lauranas Büste lässt sich als „gemeißelte Poesie“ verstehen, in der die Formensprache der Bildhauerei mit der poetischen Sensibilität der petrarkischen Lyrik verschmilzt. Als eine Art *imitatio Petrarcae* greift Lauranas Darstellung Motive aus Petrarcas Dichtung auf – wie etwa

³⁸⁵ Randolph 2007, S. 303.

³⁸⁶ Ebd., S. 301.

³⁸⁷ Im Jahr 1493 beauftragte der Arzt Ambrogio Leone da Nola den Dichter Tebaldeo, Sonette für die Büste seiner verstorbenen Ehefrau Beatrice Notari da Nola zu verfassen. Die Büste wurde von Tommaso Malvito, einem lombardischen Bildhauer und Mitarbeiter Lauranas, gefertigt. Malvito, der mit Laurana zwischen 1476 und 1483 in Frankreich zusammengearbeitet hatte, hatte sich nach seiner Rückkehr nach Italien als eigenständiger Künstler in Neapel etabliert. Obwohl dieser Auftrag keine direkte Verbindung zu Laurana aufweist, deutet er doch auf eine Vertrautheit mit seinen Büsten hin und belegt deren Einfluss auf die Bildhauerkunst und die lyrische Rezeption seiner Frauenbildnisse. Randolph 2007, Anm. 24, S. 300 und S. 301 ebd. Valiela 2014, Anm. 382, S. 176.

³⁸⁸ Bezieht sich auf den Aufsatz von Karlheinz Stierle: Versagte Nähe. Metamorphosen des Laura-Bilds in Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta* (Canzoniere), in: In Love with Laura. Petrarcas Geliebte als Marmorbüste Francesco Lauranas? (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2023), Wien 2023, S. 84-94.

die ideale Schönheit, den fatalen Blick der Geliebten und die Spannung zwischen Nähe und Unerreichbarkeit. Bemerkenswert ist dabei, dass Laurana als Bildhauer eine Qualität verwirklicht, die Petrarca selbst nur dem Dichter zugeschrieben hatte: die Fähigkeit, das Gemüt und die Seele einer Person darzustellen.³⁸⁹ Die Aura (*l'aura*, wie von Petrarca im *Canzoniere* beschrieben) der Büste ist die Lebendigkeit, die ihr von Laurana eingehaucht wurde. Der gesenkte Blick verstärkt diese Wirkung, indem er mit der Erwartung des Betrachters spielt, dass die Dame jederzeit ihre Augenlider heben könnte. Unter Berücksichtigung der Blickdynamik, welche eine zentrale Rolle in der Bedeutung der Büste übernimmt, könnte man eine ursprüngliche Aufstellung der Büste auf Augenhöhe des Betrachters annehmen. Ferner würde die minutiöse Ausführung dafürsprechen, dass die Büste dazu gedacht war, von allen Seiten betrachtet zu werden. Die feinen Details und die klare Linienführung zeigen, dass Laurana eine plastische Darstellung anstrebte, die aus jeder Perspektive andere Facetten des Werkes und seiner Wirkung offenbart.

Eine nahansichtige Aufstellung auf Augenhöhe³⁹⁰ könnte folglich nicht nur die künstlerische Intention Lauranas unterstützen, sondern auch den humanistisch gebildeten Betrachter in eine reflexive Auseinandersetzung mit den vielschichtigen Bedeutungen der Büste einbinden. Ohne konkrete Quellenangaben ist es schwierig, über einen möglichen Aufstellungsort zu spekulieren. Historische Berichte belegen jedoch, dass Büsten häufig über Türpfosten, Kaminen oder in Studiolos und Garderoben platziert wurden³⁹¹ – ein Beispiel hierfür ist die Büste von Battista Sforza, bei der eine solche Aufstellung dokumentiert ist.³⁹² Je nach Funktion käme auch eine Platzierung über einem Grabmal infrage, wie es etwa bei der Büste von Eleonora von Aragon vermutet wird, basierend auf einer erhaltenen Zeichnung.³⁹³

Im Fall der Wiener Büste wäre jedoch eine Aufstellung im Studiolo besonders naheliegend – einem Raum, der im 15. Jahrhundert der Kontemplation und Beschäftigung mit der Kunst diente. Hier widmeten sich wohlhabende AuftraggeberInnen literarischen und intellektuellen Aktivitäten. Zugleich waren Studiolos Mittel zur Selbstinszenierung und Zeichen des guten Geschmacks.³⁹⁴ Lauranas Büste wäre aufgrund ihrer lyrischen und kontemplativen Wirkung ideal für eine solche Umgebung gewesen. Nur die angesehensten Gäste erhielten Zutritt zu diesen Räumen. Dort hätten sie die Gelegenheit gehabt, die Büste zu betrachten, und vielleicht

³⁸⁹ Seiler 1997, S. 307.

³⁹⁰ Schütze 2023, S. 41. Schlegel 2023, Kat.-Nr. 1, S. 99.

³⁹¹ DePrano 2010, S. 22.

³⁹² Die *Büste der Battista Sforza* wurde 1599 zusammen mit Pieros Diptychon in der *guarderoba* verzeichnet, die an das herzogliche *studiolo* angrenzte. Hessler 2014, S. Anm. 2, S. 261, 335.

³⁹³ Götz-Mohr 1993, S. 168. Kruft 1995, S. 94.

³⁹⁴ Ruvoldt 2006, S. 640.

wäre einer von ihnen inspiriert worden, eine ähnliche Darstellung in Auftrag zu geben – ein Umstand, der die Entstehung des Laurenziana-Typus beeinflusst haben könnte. Ebenso ist denkbar, dass die Büste nicht für eine dauerhafte Platzierung an einem festen Ort bestimmt war, sondern als bewegliches Objekt diente – ähnlich den Reliquienbüsten, die bei Prozessionen oder besonderen Anlässen präsentiert wurden.³⁹⁵

Von der *translatio* des Schönheitsideals bis hin zum Motiv des gesenkten Blicks finden sich in Lauranas Darstellung mehrere Hinweise, die den Betrachtenden dazu verleiten, in ihr eine Laura zu sehen. Darüber hinaus lassen sich auch biographische Parallelen zwischen den beiden Künstlern erkennen, da beide in Italien tätig waren und ihren Lebensabend in Avignon verbrachten.³⁹⁶ Lauranas Affinität zum Petrarkismus beschränkt sich nicht nur auf die Wiener Büste, sondern zieht sich durch sein gesamtes Werk. Die phonologische Nähe zwischen „Laura“ und „Laurana“ könnte diese Anlehnung an Petrarcas Dichtung zusätzlich verstärkt haben. Die Verschmelzung von Namen war in dieser Zeit keine Seltenheit. So verweist Hessler darauf, dass Landino in einem seiner Gedichte die klangliche Ähnlichkeit zwischen Ginevras Familiennamen (Bencia) und „Bemba“ betonte – eine Differenz von nur zwei Buchstaben, die die beiden platonischen Liebhaber voneinander trennten. Durch die sprachliche Umwandlung wurde aus *Bencia* eine *Bemba*, wodurch Ginevra als weibliches Pendant zu Bembo stilisiert wurde.³⁹⁷ In ähnlicher Weise könnte Laurana sich bewusst mit der ikonischen Figur der Laura in Verbindung gebracht haben – sei es als künstlerisches Konzept oder als persönliche Hommage an die petrarkistische Dichtung. Während die petrarkistische Referenz in der Wiener Büste – wie in der vorliegenden Arbeit dargelegt – als integraler Bestandteil ihrer Wirkung und Bedeutung betrachtet werden kann, könnten sich zukünftige Untersuchungen diesem Phänomen in Lauranas weiteren weiblichen Büsten widmen. Bereits die verschiedenen Deutungen der Wiener Büste verdeutlichen die Notwendigkeit eines neuen Betrachtungsansatzes, der eine bewusste Verschränkung zwischen poetischer Idealisierung und realem Porträt nicht ausschließt und zugleich die Berechtigung einer Doppelinterpretation aufzeigt. Dabei könnte die in der Forschung vielfach diskutierte Ähnlichkeit von Lauranas weiblichen Büsten weniger als Ausdruck einer physiognomischen oder familiären Verwandtschaft, sondern vielmehr als gezielte künstlerische Strategie verstanden werden – eine bewusste Reziprozität zwischen dem Bildnis der Laura und dem einer Hofdame. Diese

³⁹⁵ Randolph 2007, S. 290.

³⁹⁶ Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum, Wien 2023, S. 21.

³⁹⁷ Hessler, S. 539–540.

Doppelexistenz ließe sich im Sinne des hermeneutischen Prinzips in der Verbindung von Okkasionalität und Kontext weiterdenken.³⁹⁸

V CONCLUSIO

Schönheitsideal und Ikonographie

Die Rezeptionsgeschichte von Petrarcas *Canzoniere* (mit Fokus auf Lauras Figur) sowie die kulturgeschichtliche Analyse des petrarkistischen Schönheitsideals haben den tiefgreifenden Einfluss des Petrarkismus auf die Kunst des Quattrocento sowie seine nachhaltige Prägung des Frauenbildes verdeutlicht. Dies zeigte sich besonders in der (zeitgleichen) Entstehung der ersten frühneuzeitlichen Frauenbildnisse und der Laura-Miniaturen in *Canzoniere*-Manuskripten des 15. Jahrhunderts, welche als visuelle Vorläufer dieses Schönheitsideals gelten. Die ikonographische Analyse und der Vergleich dieser zwei Gattungen konnte die enge Verflechtung zwischen dem lyrischen Ideal und dem Erscheinungsbild historischer Frauen aufzeigen. Die Büste wird aufgrund der wechselseitigen Bezüge zwischen dem Porträt einer realhistorischen Frau und dem Laura-Bildnis in den *Canzoniere*-Handschriften des Quattrocento als ein Identifikationsporträt interpretiert. Sie vereint individuelle Züge mit dem petrarkistischen Schönheitskanon und veranschaulicht damit die im Quattrocento gängige Verschmelzung von historischer Person und petrarkistischem Schönheitideal. Diese Ambivalenz in der Ikonographie legt nahe, dass Laurana ein Rollenporträt schuf, das durch Anspielungen auf Petrarcas Laura eine symbolische Dimension gewinnt und die Inszenierung höfischer Damen als Laura aufgreift. Zwar konnte aufgrund fehlender schriftlicher Quellen keine eindeutige Identifizierung der Dargestellten erfolgen, doch deuten ikonografische, kulturelle und modegeschichtliche Hinweise auf eine enge Verbindung zum Mailänder Hof und der Familie Sforza hin.

Die Laurenziana-Zeichnung und der Laurenziana-Typus

Die Analyse der ikonographischen und stilistischen Merkmale der Laura-Bildnisse in *Canzoniere*-Handschriften des 15. Jahrhunderts hat die Besonderheit des Laurenziana-Typus hervorgehoben. Im Gegensatz zu den textimmanenten Miniaturen der frühen Laura-

³⁹⁸ Ein wichtiger Impuls hierfür stammt aus Gaier/Kohl/Saviello 2012, insbesondere aus dem Beitrag von Martin Gaier (S. 165–180).

Darstellungen, zeichnet sich der *Laurenziana-Typus* durch eine eigenständige Ikonographie aus, die sich zur gängigen Laura-Darstellung etablierte und bis ins 19. Jahrhundert in verschiedenen Medien rezipiert wurde. Ferner erwies sich, dass die Laurenziana-Zeichnung mehrere stilistische und kompositorische Unstimmigkeiten aufweist, die Zweifel an ihrer Authentizität – und damit auch an ihrer Datierung um 1463, dem Entstehungsjahr des Manuskripts – aufwerfen. Besonders auffällig sind die ungewöhnliche Platzierung der Bildnisse innerhalb der Handschrift sowie die ganzseitige Darstellung, die zu jener Zeit untypisch war. Daraus ergibt sich die Implikation, dass die Laurenziana-Laura nicht als Vorlage für die Büste gedient haben kann.

Ferner lässt sich festhalten, dass die Rezeptionsgeschichte des Laurenziana-Typus eine nachträgliche Ergänzung der Laurenziana-Handschrift (MS 41.1.) Ende des 18. Jahrhunderts wahrscheinlich erscheinen lässt. Obwohl die Wiener Büste aufgrund fehlender Quellen nicht eindeutig als Vorlage für den Laurenziana-Typus identifiziert werden konnte, könnte sie dennoch als authentisches Werk des Quattrocentos eine zentrale Rolle in der Entstehung und Verbreitung dieses Typus gespielt haben. Fresken und Gemälde aus der Mitte des 16. Jahrhunderts deuten jedenfalls auf die frühe Existenz einer solchen Vorlage hin. Eine weiterführende Untersuchung könnte klären, inwiefern Lauranas Büste an der Etablierung des Laurenziana-Typus beteiligt war.

Exkurs: Die modische Ausprägung in der Wiener Büste

Der Exkurs in die Kostümkunde hat verdeutlicht, dass Lauranas Darstellung eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit der Mode historischer Frauenbildnisse des Quattrocento aufweist. Besonders die Analyse der Haube hat den Einfluss mailändischer Hofmode aufgezeigt, wobei eine auffällige Nähe zur Kopfbedeckung der Frauen der Sforza-Familie festzustellen ist. Die Wahl dieses Modeaccessoires könnte mehr als nur ein ästhetisches Detail gewesen sein. Im Einklang mit der im Quattrocento verbreiteten Praxis, durch subtile Motive und Namensanspielungen tiefere Bedeutungen zu transportieren, könnte die Haube mit vierblättrigen Blüten des Lorbeers (*laurus nobilis*) einen entscheidenden Hinweis auf die Identität der Dargestellten liefern. Während sich überzeugende Vergleichsbeispiele in der Porträtkunst finden lassen, scheint die Haube mit herzförmigem Diadem ein charakteristisches Attribut des Laurenziana-Typus bzw. der Laura-Bildnisse zu sein. In diesem Zusammenhang bedarf es jedoch weiterer Untersuchungen, um den Ursprung des Kopfschmucks und seine spezifische Bedeutung innerhalb des Bildnisses zu ergründen. Darüber hinaus untermauert der modegeschichtliche Hintergrund zur Büste ihre Datierung ins letzte Drittel des 15. Jahrhunderts

und legt eine Entstehung im Umfeld von Mailand nahe. Das Gewand der Dargestellten spiegelt die verschiedenen modischen Strömungen, die in Italien des 15. Jahrhunderts aufgrund politischer und dynastischer Beziehungen vertreten waren. Der Ursprungsort des Gewands der Dargestellten konnte nicht eindeutig geklärt werden, jedoch zeigten Vergleiche mit Bildnissen von Lorenzo Costa und der Bentivoglio-Familie eine Nähe zu den Stilrichtungen im Norden Italiens. Weiterführende Forschungen könnten zu einer präziseren Einordnung der Dargestellten und ihrer modischen Zugehörigkeit beitragen.

Die Wiener Büste im Kontext der Paragone-Debatte

In dieser Arbeit konnte zum ersten Mal die Beziehung zwischen der Wiener Büste und der Paragone-Debatte im Quattrocento erörtert werden. In diesem Zusammenhang wurde sichtbar gemacht, wie Laurana durch die virtuos-minutiöse Gestaltung der Büste die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur herausfordert und eine neue Ebene der Verlebendigung und Präsenz anstrebt. Insbesondere der Einsatz von Farbe, der im vorherrschenden theoretischen Diskurs des Paragone traditionell der Malerei zugeschrieben wurde, unterstreicht Lauranas innovative Herangehensweise. Die Vielfalt verwendeter Techniken und Materialien wie Wachs, Ölvergoldungen, Schmuckelemente beweisen Lauranas Streben nach einer naturalistischen Gestaltung. Gleichzeitig betont die bewusste Zurschaustellung des reinen Marmors, insbesondere im Gesicht der Büste, sowie die Integration der natürlichen Marmoradern in die Darstellung, seine Fähigkeit, die inhärenten Eigenschaften des Materials in den Vordergrund zu rücken und künstlerisch zu nutzen. Auch den im dominierenden theoretischen Diskurs formulierten Ansprüchen an Bildhauer wurde Laurana gerecht. Die grafische Modellierung der Oberfläche mit dem Tremoliereisen sowie die fein herausgearbeiteten unterschiedlichen Texturen unterstreichen seine technische Virtuosität und seinen Konkurrenzgedanken in der Gestaltung der Büste.

Ferner konnte Lauranas Motivation hinsichtlich des Paragone durch den historisch nachgewiesenen Wettstreit mit dem Maler Piero della Francesca bestätigt werden, wobei sich Laurana durch den wiederholten Einsatz von Farbe (*pictorial treatment*) in den Bereich des Malers begab. Die Vielfalt der von Laurana verwendeten Techniken betont die haptische Qualität des Kunstwerks und dient dem übergeordneten Konzept der *vivacità*. Mit seiner meisterhaften Darstellung wird Laurana zum Pygmalion – jenem Künstler, den Petrarca, beim Anblick von Simone Martinis Bildnis der Laura, für seine lebendig gewordene Statue der Geliebten neidvoll bewunderte.

Die petrarkistische Metareferenz im Bildnis der Geliebten

Anhand einer Analyse der Sonette 77. und 78. des *Canzoniere*, in denen Petrarca Simone Martinis Bildnis der Laura lobt, wurde die Verbindung zwischen dem Petrarkismus und dem Paragone deutlich gemacht. Der in den Bildnissen petrarkistischer Geliebter verankerte Konkurrenzgedanke konnte auf metareferenzieller Ebene in der Gegenüberstellung zwischen Malerei und Bildhauerei verfolgt werden. An da Vincis *Bildnis der Ginevra de Benci* und Giorgiones *Laura* wurde die Umkehrung des petrarkistischen Schönheitsideals präsentiert, die sowohl der Selbstinszenierung der Maler als auch der Vorrangstellung ihrer Kunstdisziplinen diene.

Im Kontext der Bildhauerei wurde die petrarkistische Metareferenz auf der haptischen Ebene und in Bezug auf die Agency der Dargestellten untersucht. Der Vergleich der Wiener Büste zu Verrocchios *Dame mit dem Sträußchen* (1475) und Desiderio da Settignanos *Büste eines Mädchens* (sog. Marietta Strozzi) (um 1460) hat aufgezeigt, dass Laurana mit seiner Darstellung eine kontemplative und intime Atmosphäre angestrebt hat. Im Einklang mit dem Renaissance-Konzept von *totus homo* und Petrarcas Körperteillob legte Laurana besonderen Wert auf das schöne Antlitz der Dargestellten und die innere Regung. Anders als die durch Bewegung geprägten Darstellungen seiner Zeitgenossen, manifestiert sich das Kommunikationspotenzial von Lauranas Büste subtil in dem gesenkten Blick der Dargestellten, der den Betrachtenden zur Interaktion einlädt.

Ferner konnte festgestellt werden, dass dieses Blickmotiv auf Petrarcas *Canzoniere* zurückzuführen ist, wobei insbesondere die Blick-Pfeil-Metapher die Wirkung der Büste prägt. Wie Laura in Petrarcas Gedichten, wandelt sich auch die Dargestellte in der Vorstellung des Betrachters und erscheint in verschiedenen Rollen: als Hofdame, als Laura, als Medusa oder als Madonna. Diese Wandlungsfähigkeit der Figur führt dazu, dass der Betrachter sich in die Rolle des Liebenden begibt, der, wie in Petrarcas *Canzoniere*, den Blick der Geliebten immer wieder sucht, ihn jedoch zugleich mit einer Mischung aus Verlangen und Furcht begegnet.

Unter Heranziehung von Simons' Aufsatz wurde die Blickthematik aufgegriffen, um die Rolle von Geschlechterdynamiken und Machtverhältnissen in der Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter zu analysieren. Dabei wurde festgestellt, dass – im Gegensatz zu den von Simmons diskutierten weiblichen Profilbildnissen der Renaissance – die Büste über die reine Betrachtung der weiblichen Schönheit und die damit einhergehende Objektifizierung der Porträtierten hinausgeht. In diesem Kontext wurde der von *Randolph* weiterentwickelte Begriff der Geste auf die Wiener Büste angewendet. Es konnte gezeigt werden, dass die Büste auf eine

lyrische Rezeption ausgerichtet ist, die eine verkörperte Wahrnehmung des Betrachters fördert. Im Austausch mit dem Werk entfaltet sich eine poetische Vollendung des Kunstwerks, die die Präsenz und Lebendigkeit von Lauranas Büste erfahrbar macht und der Dargestellten ihre Agency nicht entzieht. Durch die Beziehung zum Betrachtenden wird der Büste eine Stimme gegeben, wodurch auch Petrarcas Kritik (Canz., Nr. 77) an das stumme Bildnis der Geliebten überwunden wird.

Insgesamt kann die Wiener Büste als ein Meisterwerk der Bildhauerei betrachtet werden, welches nicht nur die technischen Fähigkeiten des Künstlers unter Beweis stellt, sondern auch die „innere“ Schönheit der Dargestellten einfängt und eine tiefere, emotional aufgeladene Auseinandersetzung mit der Darstellung schafft. Die Belebung der Büste, die durch die Kombination aus subtiler Mimik, haptischer Qualität und poetischer Anspielungen erreicht wird, lädt den Betrachter zu einer Interaktion ein, in welcher die Büste zum Dialogpartner wird. Gleichzeitig erscheint die Darstellung einer petrarkistischen Geliebten und/oder Petrarcas Laura in Form einer Büste – insbesondere einer so naturgetreuen wie der von Lauranas – als ein Paradox. Der Mythos von versagter Nähe, der die petrarkistische Dichtung durchzieht, wird hier in der physischen Präsenz des Werkes und der emotionalen Ansprechbarkeit der Dargestellten konterkariert. Laurana hat es mit der Wiener Büste geschafft, seiner Laura ewigen Ruhm zu verleihen – eine Leistung, die den Bildhauer in den Rang des *Canzoniere*-Dichters (*officium poetum*) erhebt. Als Petrarca den Vorrang der Worte über den Marmor proklamierte, konnte er nicht Lauranas Büste antizipieren, welche, ähnlich wie seine Lobgedichte auf Laura, ihren Weg in die *eternità* eingeschrieben hat.

LITERATURVERZEICHNIS

Alberti 1962

Leon B. Alberti, *Della Famiglia / Vom Hauswesen*, dt. von Walther Kraus, München 1986.

Alberti 2000

Leon B. Alberti, *De statua. De pictura. Elementa picturae/Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, dt. und hg. von Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin/Kristine Patz, Darmstadt 2000.

Alberti 2014

Leon B. Alberti, *Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt⁴ 2014.

Angermann 1982

Christa Angermann, Restaurierungsbericht. Marmorbüste. „Prinzessin von Arragon“, Francesco Laurana. Inv. Nr. 3405, 13.5.–23.7.1982, Kunsthistorisches Museum, Wien 1982.

Baldasso 2010

Renzo Baldasso, *Painting Laura: Petrarch's Renaissance Painting*, in: *Aurora*, 11, 2010, S. 1–20.

Bandini 1778

Angelo M. Bandini, *Catalogus codicum italicorum Bibliothecae Laurenziane, Gaddianae, et Sanctae Crucis*, Florenz 1778.

<https://cdm21059.contentdm.oclc.org/digital/collection/cataloghi/id/836>

Bätschmann/Weddigen 2013

Oskar Bätschmann/Tristan Weddigen, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste*, Darmstadt 2013, S. 7–59.

Bérard 2018

Cazalé Bérard, *Boccaccio narratore di vite e opere di poeti. A proposito del «De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia»*, in: *Carte romanze*, 2018, S. 67–92.
<https://doi.org/10.13130/2282-7447/9928>.

Bibel 1980

Die Bibel. Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament, hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz u. a., Stuttgart 1980.

Bierbaum/Lehmann 2019

Kirsten L. Bierbaum/Claudia Lehmann, Themenschwerpunkt: Plain White? Zur Monochromie frühneuzeitlicher Skulptur und Stuckplastik, in: *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 82/3, 2019, S. 291–98.

<https://www.jstor.org/stable/48570753>

Bode 1888

Wilhelm Bode, Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: Die wahre Büste der Marietta Strozzi, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 9/4, 1888, S. 209–227.

<https://www.jstor.org/stable/25167182>

Burger 1907

Fritz Burger, Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur, Strassburg 1907.

Castiglione 1986

Baldassare Castiglione, Das Buch vom Hofmann, dt. v. Fritz Baumgart, München 1986.

Cennini 1871

Cennino Cennini, Libro dell'Arte/Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, dt. von Albert Ilg, Wien 1871.

<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10997484>

Cicognara 1824

Leopoldo Cicognara, Storia della scultura: dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, 7, Prato 1824².

Courajod 1883

Louis Courajod, Observations sur deux bustes du Musée de Sculpture de la Renaissance au Louvre, in: Gazette des Beaux-Arts, 25/28, 1883, S. 24–42.

<https://doi.org/10.11588/diglit.24260.5>

Coonin 2009

Arnold Victor Coonin, The Most Elusive Woman in Renaissance Art: A Portrait of Marietta Strozzi, in: Artibus et Historiae, 30/59, 2009, S. 41–64.

<https://www.jstor.org/stable/40343663>

Cropper 1976

Elizabeth Cropper, On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *The Art Bulletin*, 58/3, 1976, S.374–394.

Cropper 1986

Elizabeth Cropper, 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/London 1986, S. 175–190.

<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.2307/3049531>

Dal Cengio 2023

Martina Dal Cengio, In Medusa's Eyes: Petrification and Marble Portraits in Late Sixteenth-Century Poetry, in: *Petrarch and Sixteenth-Century Italian Portraiture*, 51, 2023, S. 63–84.

<https://doi.org/10.1017/9789048552917.003>.

Dal Pozzolo 1993

Enrico Maria Dal Pozzolo, Il lauro di Laura e delle 'maritate venetiane', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37, 1993, S. 257–292.

Damianaki 2000

Chrysa Damianaki, *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Rom 2000.

Damianaki 2008

Chrysa Damianaki, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Verona 2008.

Deiters 2002

Wencke Deiters, *Der Paragone in der italienischen Malerei des Cinquecento. Mittel im Wettstreit der Künste bei Mazzola Bedoli, Tizian, Pontormo, Bronzino, Daniele da Volterra und Vasari*, Diss. (unpubl.) Universität Heidelberg 2002.

DePrano 2010

Maria DePrano, At Home with the Dead. The Posthumous Remembrance of Women in the Domestic Interior in Renaissance Florence, in: *Source: Notes in the History of Art*, 29/4, 2010, S. 21–28.

<https://doi.org/10.1086/sou.29.4.23208975>

Fehrenbach 1997

Fehrenbach, Frank, Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis, in: *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, 16, Tübingen 1997.

Fehrenbach 2010

Frank Fehrenbach, Eine Zartheit am Horizont unseres Sehvermögens. Bildwissenschaft und Lebendigkeit, in: *Kritische Berichte* 38, 2010, S. 33–44.

Fehrenbach 2011

Frank Fehrenbach, Coming Alive: Some Remarks on the Rise of “Monochrome” Sculpture in the Renaissance, in: *Notes in the History of Art*, 30/3, 2011. S. 47–55.

<https://www.jstor.org/stable/23208561>

Fehrenbach 2013

Frank Fehrenbach, Color nativus - Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des „Lebendigen Bildes“ in der Frühen Neuzeit, in: Ulrich Pfisterer/ Max Seidel, *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2013.

Fehrenbach 2021

Frank Fehrenbach, Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2021.

Feng 2017

Aileen A. Feng, *Writing Beloveds. Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, Toronto 2017.

<http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt1whm95b>

Feng 2013

Aileen A. Feng, „Volto di Medusa“. Monumentalizing the self in Petrarch’s *Rerum vulgarium fragmenta*, in: *Forum Italicum*, 47/3, 2013, S. 497–521.

<https://link.gale.com/apps/doc/A350575219/AONE?u=43wien&sid=bookmark-AONE&xid=1ad83a7c>

Fletcher 1989

Jennifer Fletcher, Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de' Benci, in: *Burlington Magazine*, 131/1041, 1989, S. 811–816.

<https://www.jstor.org/stable/884210>

Frick 2020

Carole Collier Frick, Fashion and Adornment, in: Edith Snook (Hg.), *A Cultural History of Hair in the Renaissance*, London 2020, S. 53–70.

Gaier/Kohl/Saviello 2012

Martin Gaier/Jeanette Kohl/Alberto Saviello (Hg.), *Similitudo. Konzepte Der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn 2012.

Gombrich 1972

Art and illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Princeton 1972².

Götz-Mohr 1993

Brita von Götz-Mohr, Laura Laurana. Francesco Lauranas Wiener Portraitbüste und die Frage der wahren Existenz von Petrarca's Laura im Quattrocento, in: Städel-Jahrbuch, 14, 1993, S. 147–172.

Hansbauer 2006

Severin Hansbauer, Das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance. Studien zu den Anfängen, zur Verbreitung und Bedeutung einer Bildnisgattung, Würzburg 2006.

Herald 1981

Jacqueline Herald, *Renaissance Dress in Italy :1400 – 1500*, London 1981.

Hersey 1969

George L. Hersey, Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485–1495, New Haven/London 1969.

Hessler 2014

Christiane Hessler, Zum Paragone. Malerei, Skulptur, Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento, 2014.

<https://doi.org/10.1524/9783050094991>

Junkermann 1993

Anne C. Junkermann, The Lady and the Laurel. Gender and Meaning in Giorgione's "Laura", in: Oxford Art Journal, 16/1, 1993, S. 49–58.

<https://www.jstor.org/stable/1360536>

Kat. Ausst. Biblioteca Medicea Laurenziana 1991

Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine (Kat. Ausst. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz 1991), Florenz 1991.

Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/The Pierpont Morgan Library 1994

The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450 – 1550, (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts, London 1994; The Pierpont Morgan Library, New York 1995), München 1994.

Kat. Ausst. National Gallery of Art 2001

Virtue and beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women (Kat. Ausst. National Gallery of Art, Washington 2001/2002), Washington 2001.

Kat. Ausst. Getty Museum 2008

The Color of Life. Polychromy in sculpture: from Antiquity to the Present, (Kat. Ausst., J. Paul Getty Museum at the Getty Villa in Malibu, 2008), Los Angeles 2008.

Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art 2011

The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini (Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art, Bode Museum, Berlin 2011; The Metropolitan Museum of Art, New York 2012), The Metropolitan Museum of Art, New York 2011.

Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 2023

In Love with Laura. Petrarca's Geliebte als Marmorbüste Francesco Laurana's? (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2023), Wien 2023.

Kohl 2002

Jeanette Kohl, Splendid Isolation. Verrocchio's Mädchenbüsten - eine Betrachtung, in: Hüttel/Kohl (Hg), *Re-Visionen*, Berlin 2002, S. 49–76.

<https://doi.org/10.1524/9783050079332.49>

Kohl 2007a

Jeanette Kohl, Gesichter Machen: Büste und Maske im Florentiner Quattrocento, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 34, 2007, S. 77–100.

Kohl 2007b

Jeanette Kohl, Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.), Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 2007, S. 9–30.

Kohl 2010

Jeanette Kohl, Body, Mind, and Soul: On the So-Called Platonic Youth at the Bargello, Florence, in: Alexander Nagel/Lorenzo Pericolo (Hg.), Subject as Aporia in Early Modern Art, London 2010, S. 43–70.

Kohl 2012

Jeanette Kohl, „Vollkommen ähnlich“. Der Index als Grundlage des Renaissanceporträts, in: Martin Gaier/Jeanette Kohl/Alberto Saviello (Hg.), Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, Paderborn 2012, S. 181–206.

Kohl 2013

Jeanette Kohl: Casting Renaissance Florence. The Bust of Giovanni De'Medici and Indexical Portraiture, in: Peta Motture/Emma Jones/Dimitrios Zikos (Hg.), Carvings, Casts and Collectors. The Art of Renaissance Sculpture. London 2013.

Kohl 2023

Jeanette Kohl, Luras Aura. Ein Tête-à-tête, in: Konrad Schlegel (Hg.), *In Love with Laura. Petrarca's Geliebte als Marmorbüste Francesco Lauranas?* (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2023), Wien 2023, S. 24–39.

Krieger 2006

Verena Krieger, Die Farbe als ‚Seele‘ der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33, 2006, S. 91–112.
<http://www.jstor.org/stable/40026513>

Kruft 1970

Hanno-Walter Kruft, George L. Hersey, Alfonso II and the artistic renewal of Naples 1485–1495 (Rezension), in: *Kunstchronik*, 23/6, 1970, S. 151–166.
<https://doi.org/10.11588/kc.1970.6>

Kruft 1995

Hanno-Walter Kruft, Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance, München 1995.

Kupiec 2016

Catherine Lee Kupiec, The Materiality of Luca della Robbia's Glazed Terracotta Sculptures, Diss. (unpubl.) The State University of New Jersey 2016.
<https://doi.org/doi:10.7282/T3FJ2K3S>

Lavin 1970

Irving Lavin, On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust, in: *The Art Quarterly*, 33/3, 1970, S. 207–226.
<http://opac.regesta-imperii.de/id/624995>

Lavin 1975

Irving Lavin, On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts, in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, 119/5, 1975, S. 353–362.
<https://www.jstor.org/stable/986678>

Lee 2017

Alexander Lee, The look(s) of Love: Petrarch, Simone Martini and the ambiguities of fourteenth-century portraiture, in: *Journal of Art historiography*, 17, 2017, S.17–29.
<https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/11/lee.pdf>

Lemke 2008

Anja Lemke, Der Schmutz und die Plastik. Dreck, Staub und Schweiß als Argument im Paragone der Renaissance, in: *Figurationen*, 9/2, 2008, S. 59–71.
<https://doi.org/10.7788/figurationen.2008.9.2.59>

Leonardo 1990

Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei, hg. von André Chastel, München 1990.

Leonardo 1882

Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei: nach dem Codex Vaticanus Urbinas 1270, in: Heinrich Ludwig (Hg.), *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, 15, Wien 1882.

Lichtenstein 1987

Jacqueline Lichtenstein, Making Up Representation: The Risks of Femininity, in: *Representations*, 20, 1987, S. 77–87.

Luchs 2012

Alison Luchs, Verrocchio and the Bust of Albiera degli Albizzi. Portraits, Poetry and Commemoration, in: *Artibus et historiae*, 33/66, 2012, S. 75–97.
<https://www.jstor.org/stable/23509745>

Miller 2013

Stephanie R. Miller, A Material Distinction: Fifteenth-Century Tin-Glazed Terracotta Portraits in Italy, in: *The Sculpture Journal*, 22/1, 2013, S. 7–20.
<https://doi.org/10.3828/sj.2013.2>

Ovid 2017

Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen* (lateinisch-deutsch), dt. von Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2017.
<https://doi.org/10.1515/9783110470291>

Patera 1992

Benedetto Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo 1992.

Penny 1995

Nicholas Penny, *Geschichte der Skulptur. Material. Werkzeug. Technik*, Leipzig 1995.

Peruzzi 1866

Luigi Peruzzi, *Ricordi sulla vita di Messer Francesco Petrarca e di Madonna Laura*. Vol. 69. Bologna 1866.

Petrarca/Neumann 1999

Francesco Petrarca, *Epistolae familiares XXIV/ Vertrauliche Briefe*, dt. und komm. von Florian Neumann, Mainz 1999.

Petrarca 2002

Francesco Petrarca, *Das lyrische Werk: italienisch und deutsch*, dt. und hg. von Hans Grote/Karl Förster, Düsseldorf 2002.

Petrarca 2004

Francesco Petrarca, Über den geheimen Widerstreit meiner Sorgen (Secretum), dt. von Herman Hefele und hg. von Horst Günther, Frankfurt am Main 2004¹.

Petrarca 2011

Francesco Petrarca, Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta, dt. und hg. von Karlheinz Stierle, Berlin 2011.

Pfisterer 2002

Ulrich Pfisterer, Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002.

Poeschke 1990

Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit, München 1990.

Polleroß 1993

Friedrich Polleroß. Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: Frühneuzeit-Info, 4/1, Frankfurt am Main 1993, S.17–36.

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1347>

Pope-Hennessy 1970

John Pope-Hennessy, The Frick Collection Catalogue: Sculpture, 3, New York 1970.

Prijatelj-Pavičić 2003

Ivana Prijatelj-Pavičić, Francesco Laurana i razvoj jedne renesansne sheme portreta Laure de Noves, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27, 2003, S. 73-80.

Randolph 2007

A. W. B. Randolph, The Bust's Gesture, in: Kopf/Bild: Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit, Jeanette Kohl/R. Müller, München 2007, S. 285–303.

Reilly 1996

Patricia L. Reilly, Writing Out Color in Italian Renaissance Theory, in: Norma Broude (Hg.), The expanding Discourse: Feminism and Art History, 1996 New York, S. 87–99.

Reitschuler/Uhlir 2023

Herbert Reitschuler/Katharina Uhlir, Untersuchungen und Erkenntnisse zur Farbfassung der Wiener Büste von Francesco Laurana, in: Konrad Schlegel (Hg.), In Love with Laura. Petrarca's Geliebte als Marmorbüste Francesco Lauranas? (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2023), Wien 2023, S. 62–69.

Reuterswärd 2000

Patrik Reuterswärd, The Breakthrough of Monochrome Sculpture during the Renaissance, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 69, 3/4, 2000, S. 125–149.

<https://doi.org/10.1080/00233600008604519>

Riesenberger 2016

Nicole Riesenberger, King of the Renaissance: Art and politics at the Neapolitan court of Ferrante I, 1458-1494, University of Maryland 2016.

Rolfs 1907

Wilhelm Rolfs, Franz Laurana, Berlin 1907.

Rogers 1986

Mary Rogers, Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy, in: Word & Image, 2/4, 1986, S. 291–305.

<https://doi.org/10.1080/02666286.1986.10435353>

Rubin 2011

Patricia Rubin, Understanding Renaissance Portraiture, in: The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini (Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art, Bode Museum, Berlin 2011; The Metropolitan Museum of Art, New York 2012), The Metropolitan Museum of Art, New York 2011.

Ruvoldt 2006

Maria Ruvoldt, Sacred to Secular, East to West: The Renaissance Study and Strategies of Display, in: Renaissance Studies, 20/5, 2006, S. 640–657.

<https://www.jstor.org/stable/24417006>

Sade/Dobson 1799

Jacques-François-Paul-Aldonce de Sade/Susannah Dobson, The life of Petrarch. Collected from Memoires pour la vie de Petrarch, London 1799.

Saviello/Sammern 2018

Julia Saviello/Romana Sammern (Hg.), Schönheit—Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya, Berlin 2018.

Schlegel 2023

Konrad Schlegel, „quella ch'io cerco, et non ritrovo, in terra“. Auf der Spur von Lauranas rätselhafter Wiener Büste in den Habsburgischen Sammlungen, in: Ders. (Hg.), In Love with Laura. Petrarca's Geliebte als Marmorbüste Francesco Lauranas? (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2023), Wien 2023, S. 50–61.

Schönwalder 2015

Lena Schönwalder, La douceur qui fascine et le plaisir qui tue, in: Milan Herold/Michael Bernsen (Hg.), Der lyrische Augenblick: Eine Denkfigur der Romania, Berlin/Boston 2015, S. 189–208.

Schlüter 2010

Renate Schlüter, Arbeit an einem Dichtermithos. Die Auseinandersetzung mit dem Mythos Petrarca in der europäischen Literatur des 14. bis 21. Jahrhunderts, Diss. (unpubl.) Universität Rostock 2010.

Schütze 2021

Sebastian Schütze, Petrarca im Schatten des Vesuv. Jacopo Sannazaro, Francesco Laurana und der Mythos von Donna Laura, in: Maria Antonietta Terzoli/ Sebastian Schütze (Hg.), *Petrarca und die bildenden Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, Berlin/ Boston 2021, S. 217–242. <https://doi.org/10.1515/9783110686999-011>

Schütze 2023

Sebastian Schütze, Rollenspiele im Porträt. Francesco Lauranas Wiener Büste zwischen Ähnlichkeit und Typus, in: Konrad Schlegel (Hg.), *In Love with Laura. Petrarca's Geliebte als Marmorbüste Francesco Lauranas?* (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2023), Wien 2023, S. 40–50.

Seiler 1997

Peter Seiler, Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit, in: Renate L. Colella (Hg.), Pratum Romanum: Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, Wiesbaden 1997, S. 299–324.

Shay-Millea 2014

Mary Shay-Millea, Beloved rivals. Power, Paragone, and the Petrarchan portrait in Renaissance Italy, Diss. (unpubl.) The State University of New Jersey 2014. <http://tricitycc.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/beloved-rivals-power-i-paragone-petrarchan/docview/1609375636/se-2>

Simons 1988

Patricia Simons, Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, in: *History Workshop Journal*, 25/1, 1988, S. 4–30. <https://www.jstor.org/stable/23509745>

Thompson 2007

Wendy Thompson, Antonfrancesco Doni's "Medaglie.", in: *Print Quarterly*, 24/3, 2007, S. 223–238. <https://www.jstor.org/stable/41826662>

Trapp 2001

Joseph B. Trapp, Petrarch's Laura. The Portraiture of an Imaginary Beloved, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 64, 2001, S. 55–192. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.2307/751561>

Valentiner 1942

Wilhelm R. Valentiner, Laurana's Portrait Busts of Women, *The Art Quarterly*, 4, 1942, S. 273–98.

Valiela 2014

Julia L. Valiela, Model Women. Female Portrait Busts in Renaissance Italy, Diss. (unpubl.), New York University 2014. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/model-women-female-portrait-busts-renaissance/docview/1637645064/se-2>

Vahland 2011

Kia Vahland, Lorbeeren Für Laura. Sebastiano Del Piombos Lyrische Bildnisse Schöner Frauen, Berlin/Boston 2011.

Varchi 2013

Benedetto Varchi, Paragone. Wettstreit der Künste, dt. und komm. von Oskar Bättschmann/Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

Wagner 2009

Monika Wagner, „Reinheit und Gefährdung“. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm, in: Aleksandra Lipinska, *Material of Sculpture. Between Technique and Semantics*, Breslau 2009, S. 229–243.

Wagner 2013

Monika Wagner, „Marmor lacht nicht“, Bronze spricht Materialfarben in der Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Sigrid Weigel/Tine Kutschbach (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, Paderborn 2013, S. 169–186.

Wagner 2019

Monika Wagner, Adern im Stein und Adern im Bein. Vom Material zur Skulptur, in: Isabella Augart/Maurice Saß/Iris Wenderholm (Hg.), in: Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation, Berlin/Boston 2019, S. 237–252.

Walter/Zapperi 2007

Ingeborg Walter/Roberto Zapperi, Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian, München 2007.

Welch 2009

Evelyn Welch, Art on the Edge. Hair and Hands in Renaissance Italy, in: *Renaissance Studies*, 23/3, 2009, S.241–68.

<https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2008.00531>

Wesche 2011

Jörg Wesche, Petrarkismus, in: Herbert Jaumann (Hg.), Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch, Berlin/New York 2011, S. 55–85.

Wilkins 1961

Ernest H. Wilkins, Life of Petrarch, Chicago 1961.

Woods-Marsden 2001

Joanna Woods-Marsden, Portrait of the Lady, 1430-1520, in: Virtue and beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women (Kat.Ausst. National Gallery of Art, Washington 2001/2002), Washington 2001.

Wright 2005

Alison Wright, The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome, New Haven 2005.

Zanucchi 2018

Mario Zanucchi, Imago und Autorschaft. Die Portraits Francesco Petrarcas in der europäischen Druckgrafik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in: Reiner Speck/Florian Neumann (Hg.), Klug und von hehrer Gestalt. Petrarca-Bildnisse aus sieben Jahrhunderten, Köln 2018, S. 65-128.

[https://www.academia.edu/43049368/ Imago und Autorschaft Die Portraits Francesco Petrarcas in der europäischen Druckgrafik vom 16 bis zum 19 Jahrhundert](https://www.academia.edu/43049368/Imago_und_Autorschaft_Die_Portraits_Francesco_Petrarcas_in_der_europ%C3%A4ischen_Druckgrafik_vom_16_bis_zum_19_Jahrhundert) (17.02.2025)

Zanucchi 2021

Mario Zanucchi, Autorschaftsmetamorphosen– die Petrarca-Ikonographie vom 16. bis zum 19.Jahrhundert als autorstiftende Porträtpolitik, in: Maria Antonietta Terzoli/Sebastian Schütze (Hg.), Petrarca und die bildenden Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen, Berlin/ Boston 2021, S. 365–388.

<https://doi.org/10.1515/9783110686999-018>

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: © Kunsthistorisches Museum Wien <https://www.khm.at/objektdb/detail/89411/> (23.02.2025)

Abb. 2: Götz-Mohr 1993, S. 150.

Abb. 3: Valiela 2014, S. 562.

Abb. 4: Woods-Marsden 2001, S. 66.

Abb. 5: Kruft 1995, S. 136.

Abb. 6: Shay-Millea 2014, S. 329.

Abb. 7: Valiela 2014, S. 559.

Abb. 8: Shay-Millea 2014, S. 339.

Abb. 9: Valiela 2014, S. 560.

Abb. 10: Kohl 2023, S. 32.

Abb. 11: © 2016 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Franck Raux
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064951> (23.02.2025)

Abb. 12: Kat. Ausst. National Gallery of Art 2001, S. 113.

Abb. 13: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437000> (23.02.2025)

Abb. 14: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436896> (23.02.2025)

Abb. 15: Kat. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437322> (23.02.2025)

Abb. 16: Wright 2005, S. 121.

Abb. 17: © Kunsthistorisches Museum Wien <https://www.khm.at/objektdb/detail/89411/> (23.02.2025)

Abb. 18: Hessler 2014, S. 262.

Abb. 19: Shay-Millea 2014, S. 308.

Abb. 20: Shay-Millea, S. 313.

Abb. 21: Shay-Millea 2014, S. 322.

Abb. 22: Bernhard Huss/Timothy Kircher /Gur Zak (Hg.), Petrarchan Passions: Affects and Community-Formation in the Renaissance World, in: Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, 8, 2002, S. 21.

Abb. 23: Shay-Millea, S. 344.

Abb. 24: Shay-Millea 2014, S. 331.

Abb. 25: Wright 2005, S. 95.

Abb. 26: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f210.item#> (23.02.2025)

Abb. 27: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f211.item> (23.02.2025)

Abb. 28: Shay-Millea 2014, S. 365.

Abb. 29: Shay-Millea 2014, S. 366.

Abb. 30: Zanucchi 2018, S. 64.

Abb. 31: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005728g> (23.02.2025)

Abb. 32: Schütze 2021, S. 230.

Abb. 33: © Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Mailand.
<https://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+2167,+c.+1v> (23.02.2025)

Abb. 34: © Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Mailand.
<https://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+2167,+c.+54r> (23.02.2025)

Abb. 35: © The Trustees of the British Museum
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0809-937 (23.02.2025)

Abb. 36: Zanucchi 2018, S. 88.

Abb. 37: Trapp 2001, S. 113.

Abb. 38: Trapp 2001, S. 113.

Abb. 39: Trapp 2001, S. 116.

Abb. 40: Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 2023, S. 108.

Abb. 41: Unbekannter Künstler, Laura und Petrarca, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, Fresko, Casa del Petrarca, Arquà.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5b/Casa_di_Francesco_Petrarca%2C_Laura_e_il_Poeta.JPG/640px-Casa_di_Francesco_Petrarca%2C_Laura_e_il_Poeta.JPG
(23.02.2025)

Abb. 42: © Ashmolean Museum <https://images.ashmolean.org/asset/215/> (23.02.2025)

Abb. 43: © Bibliothèque et archives du château de Chantilly
<https://data.biblissima.fr/entity/Q208982> (23.02.2025)

Abb. 44: © Biblioteca civica Attilio Hortis, Triest.
https://cbc-fe-collaudo.regione.fvg.it/stampa/?s_id=541294 (23.02.2025)

Abb. 45: © Kunsthistorisches Museum Wien <https://www.khm.at/objektdb/detail/89411/>
(23.02.2025)

Abb. 46: Kohl 2023, S. 36.

Abb. 47: Shay-Millea 2014, S. 330.

Abb. 48: © Widener Collection

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1192.html> (23.02.2025)

Abb. 49: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/herods-banquet/pere-garcia-de-benavarri/064060-000> (23.02.2025)

Abb. 50: Valiela 2014, S. 566.

Abb. 51: Götz-Mohr 1993, S. 158.

Abb. 52: Strong Women in Renaissance Italy (Kat. Ausst. Museum of Fine Arts, Boston 2023/2024), Museum of Fine Arts, Boston 2023, S. 38.

Abb. 53: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Lorenzo_Costa_-_Giovanni_II_Bentivoglio_and_His_Family_-_WGA05427.jpg (23.02.2025)

Abb. 54: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München
<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ZMLJYBqxJv> (23.02.2025)

Abb. 55: Kohl 2011a, S. 87.

Abb. 56: Kohl 2013, S. 59.

Abb. 57: Kohl 2013, S. 68.

Abb. 58: Miller 2013, S. 7.

Abb. 59: Deiters 2002, S. 89.

Abb. 60: Valiela 2014, S. 576.

Abb. 61: © Kunsthistorisches Museum Wien <https://www.khm.at/objektdb/detail/89411/> (23.02.2025)

Abb. 62: Fehrenbach 2021, S. 139.

Abb. 63: © Victoria and Albert Museum, London.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O16256/portrait-bust-of-dr-giovanni-bust-rossellino-antonio/> (23.02.2025)

Abb. 64: © Kunsthistorisches Museum Wien <https://www.khm.at/objektdb/detail/89411/> (23.02.2025)

Abb. 65: © Kunsthistorisches Museum Wien <https://www.khm.at/objektdb/detail/89411/> (23.02.2025)

Abb. 66: Kat. Ausst. National Gallery of Art 2001, S. 143.

Abb. 67: © Kunsthistorisches Museum Wien www.khm.at/de/object/822/ (26.02.2025) Abb. 68: Kat. Ausst. National Gallery of Art 2001, S. 163.

Abb. 69: Valiela 2014, S. 538.

Abb. 70: Krufft 1995, S. 135.

Abb. 71: Valiela 2014, S. 530.

Abb. 72: Randolph 2007, S. 294.

ABBILDUNGSTEIL



Abb. 1: Francesco Laurana,
Weibliche Büste, um 1490 (?),
Marmor/farbig
gefasst/Wachsapplikationen/Ölvergo-
ldungen, 44 x 42,5 cm,
Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 2: Unbekannter Künstler (Baldassare
Fiammingo?), *Rerum vulgarium fragmenta*,
Porträt der Laura, um 1463, Buchmalerei, 32
x 22 x 6 cm, Biblioteca Medicea Laurenziana,
Florenz.



Abb. 3: Francesco Laurana, Beatrix von Aragon, 1474-75, Marmor, 40,6 x 40,3 x 20,3 cm, Frick Collection, New York.



Abb. 4: Antonio del Pollaiuolo, Bildnis einer jungen Frau, um 1470, 45,5 cm × 32,7 cm, Museo Poldi Pezzoli, Mailand.



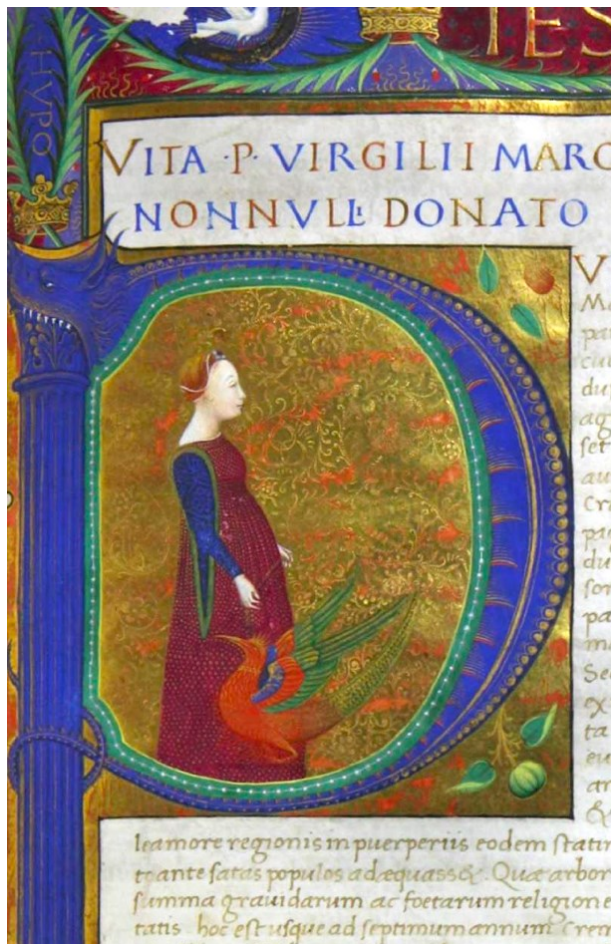


Abb. 5: Unbekannter Künstler, Vergil-Handschrift (Ms. 780), Porträt der Ippolita Maria Sforza (fol. 1), 1465, Buchmalerei, 45 x 31 cm, Universitätsbibliothek, Valencia.



Abb. 6: Unbekannter Künstler, Vergil-Handschrift (Ms. 780), Porträt der Ippolita Maria Sforza (fol. 4), 1465, Buchmalerei, 45 x 31 cm, Universitätsbibliothek, Valencia.



Abb. 7: Sperandio Savelli, Bildnis der Eleonora von Aragon, um 1475, Marmorrelief, 29 x 24 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 8: Cosmè Tura, De modo regere et regnare (Ms. 731), Bildnis der Eleonora von Aragon, 1478-79, Buchmalerei, 24 x 16 cm, Pierpont Morgan Library, New York.

Abb. 9: Francesco Laurana, Eleonora von Aragon, um 1467, Marmor, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo.



Abb. 9: Francesco Laurana, Eleonora von Aragon, um 1467, Marmor, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo.



Abb. 10: Bernhard Strigel, Porträt der Bianca Maria Sforza, 1505-10, 78,5 × 45,7 × 2,2 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 11: Pisanello, Porträt der Ginevra d'Este, um 1434, Tempera auf Holz, 43 x 30 cm, Musée du Louvre, Paris.

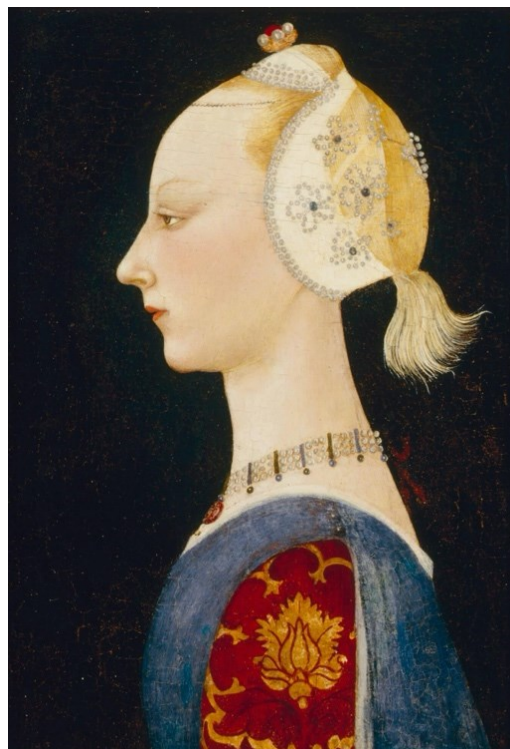


Abb. 12: Paolo Uccello, Porträt einer jungen Frau, 1460-65, Öl auf Leinwand, 44,1 x 31,8 x 3,2 cm, Isabella Stewart Gardner Museum.



Abb. 13: Meister der Natività di Castello, Bildnis einer jungen Frau, um 1450, Tempera und Gold auf Leinwand, 40 x 27,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 14: Fra Filippo Lippi, Porträt einer Frau und eines Mannes am Fenster, Tempera auf Holz, 64,1 x 41,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 15: Piero del Pollaiuolo, Profilbildnis einer jungen Frau, um 1480, Tempera auf Holz, 48,9 x 35,2 cm, 48,9 x 35,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 16: Piero del Pollaiuolo, Profilbildnis einer jungen Frau, um 1465, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



Abb. 17: Francesco Laurana, Weibliche Büste, um 1490 (?), *Detail: Seitenansicht*, Marmor/farbig gefasst/Wachsapplikationen, 44 x 42,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 18: Piero della Francesca, Montefeltro-Diptychon, Doppelbildnis der Battista Sforza und Federico Montefeltro, 1472-74, 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 19: Unbekannter Künstler, Canzoniere (MS Ital. 1), Petrarca und Laura (fol.3), um 1380, Buchmalerei, John Rylands University, Manchester.



Abb. 20: Antonio di Niccolò di Lorenzo, Canzoniere (MS 261), Frontispiz mit Petrarca und Laura, 1464, Beinecke Library, Yale University, New Haven.

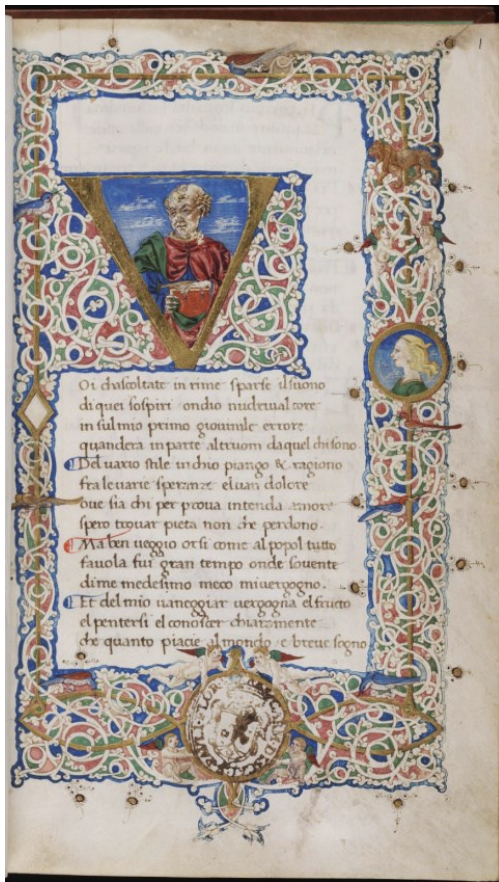


Abb. 20: Antonio di Niccolò di Lorenzo, Canzoniere (MS 261), Detail: Bildnis der Laura (fol. 1r), 1464, Beinecke Library, Yale University, New Haven.



Abb. 21: Unbekannter lombardischer Künstler, *Canzoniere* (MS Ashburnham 1263), Die Krönung Petrarcas (fol. 7r), um 1440, Buchmalerei, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz.



Abb. 23: Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Eine Mailänderin (*Donzella Milanese*) (fol.182), 1590, Holzschnitt, Venedig.



Abb. 22: Meister der *Vitae Imperatorum*, *Canzoniere* (MS Barb. lat. 3943), Die Krönung Petrarcas (fol. 17), um 1440, Buchmalerei Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom.

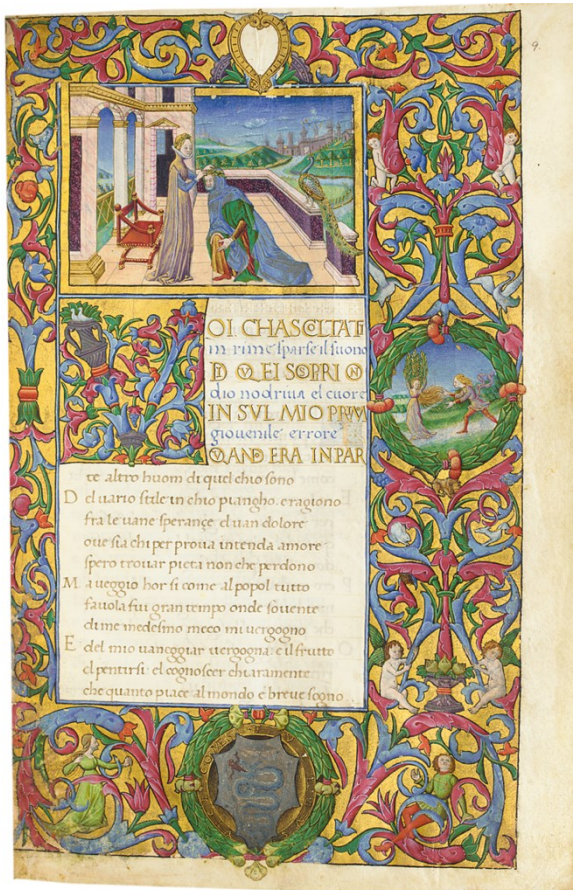


Abb. 24: Leonardo Bruni, *Canzoniere*, Laura krönt Petrarca (oben)/Apollo und Daphne (rechts), Frontispiz, um 1470, Buchmalerei, privater Besitz.



Abb. 25: Piero del Pollaiuolo, *Apollo und Daphne*, 1470-80, Öl auf Holz, 29,5 x 20 cm, The National Gallery, London.



Abb. 26: Jean Serpin, *Trionfi* mit dem Kommentar von Bernardo Illicino (MS fr.594), Triumph der Keuschheit (fol.101v), 1500-05, Buchmalerei, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Abb. 27: Jean Serpin, *Trionfi* mit dem Kommentar von Bernardo Illicino (MS fr.594), Triumph der Keuschheit (fol.102r), 1500-05, Buchmalerei, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 28: Antonio Grifo, Canzoniere (incunabolo GV 15), Laura in spanischer Kleidung (fol. 19r), 1492-97, Biblioteca Queriniana, Brescia.

Abb. 29: Unbekannter Künstler (sog. *Meister der Pala Sforzesca*), *Detail:* Beatrice d'Este (Sforza), Thronende Maria mit Kind, den vier Kirchenvätern, dem Herzog Ludovico Sforza, der Herzogin Beatrice d'Este und zwei ihrer Kinder (Sforza Altarbild), 1495, Tempera und Öl auf Leinwand, 230x165cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Abb. 30: Unbekannter Künstler (Baldassare Fiammingo?), Canzoniere, Bildnis Petrarcas, um 1463 (?), Buchmalerei, 32 x 22 x 6 cm, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz.



Abb. 31: Jacopo Bellini, Jacopo Antonio Marcello, 1453, Tempera auf Pergament, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.





Abb. 32: Gherardo di Giovanni del Flora, Porträt des Piero di Lorenzo de' Medici, 1488, Inkunabel (S. Q. XIII. K. 22), 330 x 225 mm, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, Neapel.

Abb. 33: Ambrogio de Predis, Massimiliano Sforza, fol.1v, Buchmalerei, Handschrift Grammatica (Aelius Donatus), Ms. 2167, 1469-99, 275 x 180 mm, Biblioteca Trivulziana, Mailand.



Abb. 34: Ambrogio de Predis, Ludovico Sforza, fol.54r, Buchmalerei, Handschrift Grammatica (Aelius Donatus), Ms. 2167, 1496-99, Biblioteca Trivulziana, Mailand.



Abb. 35: Enea Vico, Laura del Petrarca, 1549, Radierung, 121mm x 73mm, British Museum, London.



Abb. 36: Enea Vico, Bildnis Petrarca, 1550-1564, Radierung, 120mm x 70 mm, British Museum, London.



Abb. 37: Gabriele Giolito, *Il Petrarca*, Doppelbildnis von Petrarca und Laura (fol.2), 1547, Holzschnitt, 88 x 72 mm, Venedig, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 38: Jean de Tournes, *Il Petrarca*, Frontispiz, Petrarca und Laura, Holzschnitt, Lyons, 1550.



Abb. 39: Unbekannter Künstler, Laura und Petrarca, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, Fresko, Casa del Petrarca, Arquà.



Abb. 40: Unbekannter Künstler (florentinisch?), Bildnis Lauras, 16. Jahrhundert, Öl auf Papier auf Karton, 13,5 x 10 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 41: Unbekannter Künstler, Laura und Petrarca, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, Fresko, Casa del Petrarca, Arquà.



Abb. 42: Unbekannter Künstler (venezianische Schule), Petrarca und Laura de Noves, um 1510, Öl auf Leinwand, 56,2 × 70,5 cm, The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford.



Abb. 43: Laura und Petrarca, Frontispiz, fol.2, *Rime Sparse*, Handschrift, MS 600, 1572, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 44: Bartolomeo Crivellari, Laura und Petrarca, um 1755, Frontispiz der *Rime Sparse* (MS I. 15, Nr. 4), von Antonio Zatta, Venedig, 1756, Biblioteca Civica, Triest.



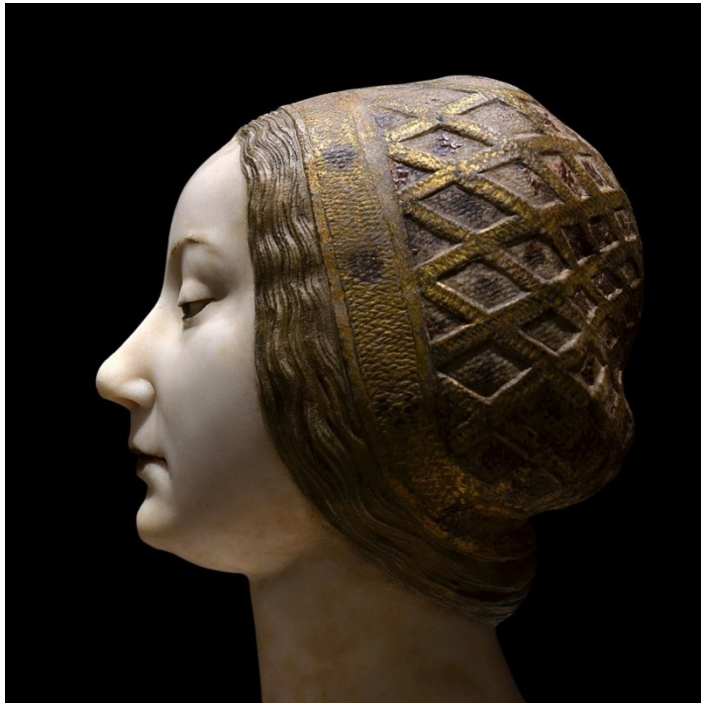


Abb. 45: Francesco Laurana, Weibliche Büste, *Detail*: Seitenansicht mit Haube, um 1490 (?), Marmor/farbig gefasst/Wachsapplikationen/Ölvergoldungen, 44 x 42,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 46: Unbekannter Künstler, Kaiser Maximilian I. mit Bianca Maria Sforza und Maria von Burgund, 1507, Habsburger Saal, Schloss Tratzberg, Jenbach.



Abb. 47: Bonifacio Bembo, Bianca Maria Visconti, 1460-70, Öl auf Leinwand, 40x31cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Abb. 48: Ambrogio de Predis, Bianca Maria Sforza, um 1493, Öl auf Pappelholz, 51x32,5 cm, Widener Collection, National Gallery of Art, Washington.

Abb. 49: Pedro García de Benabarre, Salome in spanischer Kleidung, *Detail: Das Gastmahl des Herodes*, Retabel, um 1470, Tempera, Stucco-Reliefs und Blattgold auf Holz, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Abb. 50: Cristoforo Romano, Büste der Beatrice d'Este, *Detail: Rückseite*, um 1490, Marmor, Musée du Louvre, Paris.

Abb. 51: Meister der Baroncelli-Porträts, *Detail*: Weibliche Heilige (Katharina von Bologna) mit Stiftern, 1470-80, Öl auf Holz, 94, 9 x 67,9cm, The Courtauld Gallery, London.



Abb. 52: Lorenzo Costa, Porträt einer Dame mit Perlenkette, 1496, Öl auf Leinwand, 44.1x33.9 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 53: Lorenzo Costa, Thronende Madonna mit der Familie von Giovanni II. Bentivoglio, Altarbild, 1488, Öl auf Holz, Kirche San Giacomo Maggiore, Bologna.



Abb. 54: Ferraranesischer Künstler (Antonio da Crevalcore?), Uberto de Sacratì und seine Familie, *Detail*, 1490, Tempera auf Leinwand, 112 x 91 cm, Alte Pinakothek, München.





Abb. 55: Donatello, Büste des Niccolo da Uzzano, um 1430, Terrakotta/farbig gefasst, 46 × 44 × 24,5 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abb. 56: Antonio de' Benintendi, Büste des Kardinals Giovanni de' Medici, um 1512, Terrakotta/farbig gefasst, 38,5cm x 39cm x 30cm, Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 57: Pietro Torrigiani, Büste des König Heinrichs VII., um 1510, polychromierte Terrakotta, 60,6cm x 69cm x 36cm, Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 58: Andrea della Robbia, Tondo mit der Büste einer jungen Frau, um 1465, glasierte Terrakotta, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abb. 59: Agnolo Bronzino (zugeschrieben), Pygmalion und Galatea, 1529-32, Öl auf Holz, 81 x 64 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.





Abb. 60: Francesco Laurana, Büste der Battista Sforza, um 1472, Marmor, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abb. 61: Francesco Laurana, Weibliche Büste, Marmorader auf der Rückseite der Büste, um 1490, farbig gefasster Marmor mit Wachsapplikationen, Ölvergoldungen und Schmuckelementen, 44 x 42,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 62: Mino da Fiesole, Porträtbüste des Diotisalvi Neroni, 1464, Marmor, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 63: Antonio Rossellino, Büste des Giovanni Chellini, um 1456, Marmor, 51,1 x 57,6cm x 29,6cm, Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 64: Francesco Laurana, Weibliche Büste, um 1490, *Detail:* Chiffon-Einsatz des Kleides mit Tremolierstrichen, Marmor/farbig gefasst/Wachsapplikationen, 44 x 42,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 65: Francesco Laurana, Weibliche Büste (Idealporträt der Laura?), *Detail:* Kopfbedeckung, um 1490, Marmor/farbig gefasst/Wachsapplikationen, 44 x 42,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.





Abb. 66: Leonardo da Vinci, Bildnis der Ginevra de' Benci, Öl auf Holz, 1474-78, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 67: Giorgione, Bildnis einer jungen Frau ("Laura"), 1506, Leinwand auf (altem) Fichtenholz, 43,6 × 36,5 × 35,8 × 1 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 68: Andrea del Verrocchio, Dame mit dem Sträußchen, um 1475, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abb. 69: Desiderio da Settignano, Büste eines Mädchens, (Marietta Strozzi?), um 1460, Marmor, Staatliche Museen, Berlin.



Abb. 70: Fernand Khnopff, *À travers les âges*, 1894, Farblithographie auf Velinpapier, 187 x 132 mm, in: *The Studio* 4/20, November 1894.



Abb. 71: Mino da Fiesole, *Piero de' Medici*, 1453-54, Marmor, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abb. 72: Benedetto da Maiano, *Büste des Filippo Strozzi*, 1475, Marmor, Musée du Louvre, Paris.

Abstract (deutsch)

Die Identität der Dargestellten in Francesco Lauranas Büste im Kunsthistorischen Museum Wien war lange Gegenstand divergierender Forschungsmeinungen. In den letzten Jahrzehnten wurde jedoch ihre Einbettung in den petrarkistischen Diskurs anerkannt. Die vorliegende Arbeit untersucht dieses Phänomen umfassend im Hinblick auf das Schönheitsideal, den Paragone-Diskurs und die Agency der Büste. Die visuelle Umsetzung des (lyrischen) Schönheitsideals wird im Spannungsfeld zwischen dem Frauenbildnis und dem Laura-Bildnis der *Canzoniere*-Handschriften des Quattrocento betrachtet, um bestehende Deutungen von Lauranas Büste kritisch zu hinterfragen. Die Büste wird als Identifikationsporträt verstanden, das zwischen diesen beiden Gattungen changiert und damit die ambivalente Ikonographie des Werks offenlegt. Die Authentizität der Laurenziana-Zeichnung wird durch eine stilgeschichtliche Analyse der Laura-Bildnisse hinterfragt, um ihre Verbindung zur Wiener Büste und ihre Rolle in der Entwicklung des Laurenziana-Typus zu klären. Ein Exkurs in die Modekunde untersucht die geblünte Haube der Dargestellten, welche nicht nur zur Datierung und Kontextualisierung der Büste am Mailänder Hof beiträgt, sondern auch tiefere kulturelle und soziale Bedeutungsebenen eröffnet. Die Verortung der Büste im Kontext der Paragone-Debatte eröffnet eine neue Perspektive auf Lauranas Herangehensweise sowie auf den gezielten Einsatz von Farbe und unterschiedlichen Materialien in ihrer Gestaltung. Durch eine Bild-Text-Analyse werden Bezüge zur lyrischen Figur der Laura in Petrarcas *Canzoniere* herausgearbeitet, insbesondere im Hinblick auf das Motiv des gesenkten Blicks und die Bedeutung der Büste. Dabei wird die Wirkmacht der Darstellung untersucht und gezeigt, wie sie über das stumme Abbild der Geliebten hinausgeht, um eine dialogische Beziehung mit dem Betrachtenden herzustellen. Darüber hinaus wird die Büste in den Kontext verwandter Werke der Malerei und Bildhauerei innerhalb des petrarkistischen Diskurses eingeordnet.

Abstract (englisch)

The identity of the figure depicted in Francesco Laurana's bust at the Kunsthistorisches Museum in Vienna has long been the subject of debate among scholars. In recent decades, however, its integration into the Petrarchan discourse has been increasingly acknowledged. This study examines this phenomenon comprehensively, focusing on the ideal of beauty, the Paragone debate, and the agency of the bust. The visual interpretation of (lyrical) beauty ideals is analyzed within the tension between the female portrait and the Laura depiction in *Canzoniere* manuscripts of the Quattrocento, critically reassessing existing interpretations of Laurana's bust. The bust is understood as an identification portrait that oscillates between these two genres, thereby revealing the ambivalent iconography of the work.

The authenticity of the Laurenziana drawing is questioned through a stylistic analysis of Laura depictions in manuscripts, aiming to clarify its connection to the Vienna bust and its role in the development of the *Laurenziana type*. A digression into fashion history examines the floral headdress of the depicted figure, which not only contributes to the dating and contextualization of the bust at the Milanese court but also opens deeper cultural and social layers of meaning. Positioning the bust within the context of the Paragone debate offers a new perspective on Laurana's artistic approach, particularly regarding his use of color and different materials in its execution. A visual-textual analysis explores references to the lyrical figure of Laura in Petrarch's *Canzoniere*, especially concerning the motif of the downcast gaze and the meaning of the bust. This study further investigates the bust's agency, demonstrating how its representation transcends the silent image of a beloved to establish a dialogical relationship with the viewer. Furthermore, the bust is situated within the broader context of related works in painting and sculpture within the Petrarchan discourse.