

7. Francesco Petrarca: Fragmente und Farben der Schönheit (ca. 1336/1374)

*Non pur quell'una bella ignuda mano,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra et le duo braccia accorte et preste
son a stringere il cor timido et piano.*

*Lacci Amor mille, et nesun tende invano,
fra quelle vaghe nove forme honeste
ch'adornan sì l'alto habito celeste,
ch'agiunger nol pò stil né 'ngegno humano:*

*li occhi sereni et le stellanti ciglia,
la bella bocca angelica, di perle
piena et di rose et di dolce parole,*

*che fanno altrui tremar di meraviglia,
et la fronte, et le chiome, ch'a vederle
di state, a mezzo dì, vincono il sole.*

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hg. u. komm. v. Marco Santagata, Mailand 1996, CC (S. 856)

Nicht bloß die nackte Hand vor andern Dingen,
Die sich – o Leid! – nun birgt vor meinen Blicken,
Die andre Hand auch und zwei Arme schicken
Behend sich an, mein zages Herz zu zwingen.

Amor stellt tausend, kein' umsonst, der Schlingen,
In neuer Reize Lust mich zu umstricken,
Die so den Leib, den himmlisch-hehren, schmücken,
Daß Sprache nicht noch Geist so hoch sich schwingen:

Die heitern Augen, sternenlichten Brauen,
Den engelhaften Mund, in dem beisammen
Mit Perl und Rosen süße Worte liegen,

Dies alles zittern machen vor Erstaunen,
Auch Stirn und Locken, die der Sonne Flammen
Mittags zur Sommerzeit an Glanz besiegen.

Francesco Petrarca, *Canzoniere – Triumphe – Verstreute Gedichte. Italienisch und Deutsch*, übers. v. Karl Förster/Hans Grote, hg. v. Hans Grote, Düsseldorf/ Zürich 2002, CC (S. 305)

Kommentar

Der Gedichtsammlung, aus der dieses Sonett stammt, gab Francesco Petrarca (geb. 1304) selbst kurz vor seinem Tod im Jahr 1374 den Titel *Rerum vulgarium fragmenta*.¹ Heute ist sie eher unter der seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlichen Kurzform *Canzoniere* bekannt.² Die von Petrarca noch mit „stilisierter Bescheidenheit“³ als „Fragmente von Gedichten in Vulgärsprache“⁴ betitelte Auswahl von 366 Gedichten in italienischer Sprache beschäftigte ihn einen großen Teil seines Lebens. 1304 in Arezzo geboren, ging er mit seiner Familie 1312 nach Avignon, wo sein Vater am Hof des exilierten Papstes Clemens V. als Notar arbeitete. Nach seinen Studien der Jurisprudenz in Montpellier und Bologna kehrte Petrarca 1326 dorthin zurück.⁵ Am Karfreitag des darauffolgenden Jahres habe er, wie er in seiner Vergil-Handschrift und zusätzlich in Sonett CCXI des *Canzoniere* festhielt, in der Kirche St. Clara in Avignon eine junge Frau namens Laura getroffen.⁶ Diese vermeintliche Begegnung gab den Anstoß für eine Vielzahl von Gedichten, die Petrarca zwischen ca. 1336 und 1374 verfasste und ab 1342 bis zu seinem Tod in neun verschiedenen Versionen bündelte.⁷ In ihnen werden Lauras von ihm auch an anderer Stelle gerühmte „gefällige Einfachheit im Betragen“ (*simplicitate placendi*) und ihr „Zauber seltener Schönheit“ (*rare dulcedine forme*) in immer neuen Wendungen besungen.⁸

Ob Laura, die zum großen Unmut des Dichters schon 1348 – ebenfalls an einem Karfreitag – gestorben sei,⁹ wirklich gelebt hat oder nur eine Fiktion ist, war schon unter Zeitgenossen umstritten.¹⁰ So nahm insbesondere Giacomo Colonna an, dass die Figur der Laura von Petrarca bloß erfunden worden sei, um dem Lorbeer und der mit ihm seit Ovids Mythos um Apoll und Daphne eng

verbundenen Dichtung zu huldigen.¹¹ Lauras Name fällt in keinem der Gedichte explizit.¹² Nur im fünften Sonett erscheint der Name in Form eines Anagramms, das sich aus einzelnen Silben der Verse drei, fünf und sieben bildet: LAU-RE-TA.¹³ Daneben verweisen auch Homonyme ihres Namens wie *lauro* (Lorbeer), *l'aura* (Windhauch) und *l'oro* (Gold) auf Laura und bestärken, so im Fall des *lauro*, die enge Bindung ihres Namens an die sie preisende Poesie, deren zentrales Attribut seit Apoll die Lorbeerkrone ist.¹⁴

Die Geliebte ist jedoch nicht der alleinige Gegenstand des *Canzoniere*, sondern es geht mehr noch um den Gefühlstaumel, in den sich der liebende Sprecher durch ihren Anblick und ihre zurückweisende Haltung versetzt sieht.¹⁵ Die körperliche Schönheit Lauras erscheint als zentraler Auslöser dieses Liebesleidens. Worin genau ihre schöne Physis besteht, wird erstmals in Gedicht XXX angesprochen:

„Eine junge Dame unter einem grünen Lorbeer
sah ich, weißer und kälter als Schnee,
nicht berührt von der Sonne seit vielen Jahren;
und ihre Rede und ihr schönes Gesicht und ihre Haare
gefielen mir so sehr, dass ich sie vor Augen habe
und stets sehen werde, wo ich auch sei, auf Bergen wie am Ufer.“¹⁶

Wie die ersten sechs Verse der (insgesamt 39 Verse umfassenden) Sestine zeigen, findet das lyrische Ich neben der Art, wie die unter einem Lorbeerbaum (*lauro*) sitzende und damit als Laura zu identifizierende Dame spricht, vor allem an ihrer schneeweißen Haut, ihrem schönen Gesicht und ihren Haaren Gefallen. In den folgenden Versen werden zudem die Augen kurz erwähnt und wird die bisher nicht genannte Farbigkeit des Schopfes herausgestellt: Die geliebte Dame ist goldblond.¹⁷ Für eine genaue Vorstellung vom Aussehen Lauras reichen diese galant und teils metaphorisch eingeworfenen Indizien jedoch nicht aus, wie Evi Zemanek in ihrer Studie *Das Gesicht im Gedicht* von 2010 zu bedenken gibt. Auch durch die folgenden Beschreibungen Lauras in den Gedichten XC, CXXVII, CXCIX und CC werde diese Leerstelle nicht gefüllt.¹⁸

Ein umfassenderes Bild von Laura ergibt sich im Abgleich mit diesen Gedichten aber allemal. So richtet Petrarca im eingangs zitierten Sonett CC die Aufmerksamkeit zunächst auf die nackte Hand der Dame,¹⁹ die in diesem Moment wieder durch einen Handschuh bedeckt zu werden scheint, und ihre beiden Arme, die das Herz des Erzählers schon durch ihren Anblick fesseln.²⁰ Diesem neuen Blick auf eine andere Körperpartie als das schon oben in Gedicht XXX

beschriebene Gesicht folgt im zweiten Quartett ein Einschub, der den Reizen der anmutigen und sittsamen Aufmachung Lauras gilt. In ihnen verberge der Liebesgott seine „Schlingen“ (*lacci*), sie verliehen der Geliebten ein „hohes himmlisches Aussehen“ (*alto habito celeste*), das sie dem menschlichen Geist (*ingegno humano*) ebenso wie dem Griffel (*stilus*) des Dichters vollends entziehe.²¹ Nach dieser erneuten Darlegung der von Laura ausgehenden Anziehungskraft und der damit verbundenen Überwältigung des lyrischen Ich kommt Petrarca in den beiden abschließenden Terzetten zum Gesicht der geliebten Dame zurück. Er charakterisiert die Augen nun als „heiter“ (*occhi sereni*), erwähnt erstmals auch die darüber liegenden Brauen, beschreibt ihren schönen und engelhaften Mund (*bella bocca angelica*), der nicht nur mit „süßen Worten“ (*dolci parole*) aufwarte, sondern auch mit „Perlen“ (*perle*) und „Rosen“ (*rose*) bestückt sei, und geht zuletzt auf die Stirn und Lauras goldene Locken ein, die durch ihren Glanz selbst die sommerliche Sonne zur Mittagszeit in den Schatten stellten.

Trotz des erweiterten Fokus von Sonett CC bleibt das Bild, welches Petrarca über mehrere Gedichte hinweg von der Geliebten entwirft, so fragmentarisch wie die *Rerum vulgarium fragmenta* – gemäß ihrem ursprünglichen Titel – selbst.²² Aus welchem Grund erwähnt der Dichter mit keinem Wort Lauras Nase, diese Frage warf schon Stefano Guazzo im vierten Buch seiner *Civil conversazione* von 1574 auf: War sie etwa derart hässlich, dass Petrarca sie lieber übergieng?²³ Auch die Ohren, hierauf hat zuletzt Zemanek hingewiesen, sucht man in den vereinzelt Beschreibungen von Lauras Erscheinung vergebens. Ihr Äußeres werde allein durch „Haare, Stirn, Augenbrauen, Augen, Wangen, Mund – all dies aber meist nur in seiner Gesamtheit als Gesicht aufgerufen – sowie Hals, Brust(korb) und zu guter Letzt die Füße“ bestimmt,²⁴ wobei unter den genannten Körperteilen die Haare und Augen die „dominierenden Komponenten“ darstellten und der Fokus damit eindeutig auf dem Kopf liege.²⁵

Petrarca war nicht der erste, der den Blick beim Lob weiblicher Schönheit auf einzelne Gesichts- und Körperpartien lenkte; mit dem genannten Katalog schloss er vielmehr an ein bestehendes Schönheitsideal an.²⁶ Sein Verdienst wird daher eher in der „Reduktion des seinerzeit etablierten umfangreichen Schönheitskatalogs auf einen ‚kurzen Kanon‘“ gesehen²⁷ – einen *canone breve*, wie Giovanni Pozzi in seiner Studie zum Frauenbildnis in der Poesie des Cinquecento von 1979 schreibt.²⁸ Es war gerade dieser verkürzte Kanon, der in jenen Schriften nachhallt, die dezidiert der weiblichen Schönheit gewidmet sind,²⁹ und der durch die sich auf Petrarca berufenden Petrarkisten im 16. und 17. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung fand (und schließlich durch sie wieder erweitert wurde).³⁰

Die Fragmentierung körperlicher Schönheit ist schließlich aber nicht nur ein poetisches Stilmittel, sie ergibt sich bereits aus der „medialen Konstitution“ von Sprache und Schrift.³¹ Leonardo da Vinci hat dies in seinen in den 1490er Jahren verfassten Notizen zum Wettstreit zwischen Malern und Dichtern mit einiger Klarheit herausgestrichen:³²

„In der Darstellung des Körperlichen durch den Maler und den Dichter besteht derselbe Unterschied wie zwischen zerstückelten und ganzen Körpern, denn, wenn der Dichter die Schönheit oder die Häßlichkeit irgendeines Körpers beschreibt, läßt er ihn Glied für Glied und nacheinander vor dir erstehen, der Maler dagegen zeigt ihn dir ganz und gleichzeitig. Der Dichter kann die wahre Gestalt der Glieder, aus denen ein Ganzes besteht, mit seinen Worten nicht hervorbringen, aber der Maler stellt es vor dich hin mit derselben Wahrheit, wie es die Natur vermag.“³³

Der Malerei wird hier aufgrund der Art, wie sie die Natur nachahmt, eine im Vergleich zur Poesie größere Wahrhaftigkeit nachgesagt, während Leonardo an anderer Stelle betont, dass die „einzig wahre Aufgabe des Dichters“ (*vero uffizio del poeta*) darin bestehe, mit Wörtern die Sprache nachzuahmen.³⁴ Neben dieser Unterscheidung, die mit einer Höherbewertung des der Malerei verpflichteten Sehsinns gegenüber dem mit der Poesie verbundenen Gehör einhergeht, ist es die mediale Eigenheit der Dichtung – ihre Notwendigkeit, eine Figur oder auch Szene in einzelne Wörter zu zerlegen und diese zur sprachlichen Darlegung des Zusammenhangs in eine lineare Abfolge zu bringen –, die im zitierten Passus gegen die Schwesterkunst ausgespielt wird.³⁵ Anders als der Dichter, der den Körper ebenso wie das Gesicht zerstückeln müsse, um deren Schönheit (oder auch Hässlichkeit) zu beschreiben, stelle der Maler sie dem Betrachter als ein wohlgeordnetes, simultan zu begreifendes Ganzes vor Augen, als eine *proportionalità armonica*, wodurch dieser derart gefesselt werden könne, „dass er seine Freiheit verliert“ (*che spesso tolgono la libertà posseduta a chi le vede*).³⁶

Mit seiner scharfen, mehrmals wiederholten Zurückweisung des Dichters nahm Leonardo eine Herausforderung an, die Petrarca in umgekehrter Stoßrichtung im *Canzoniere* an die Maler gerichtet hatte.³⁷ Neben den vereinzelt Beschreibungen von Lauras äußerer Erscheinung geht Petrarca in den Sonetten LXXVII und LXXVIII auch auf ein Porträt Lauras ein, das der aus Siena stammende, für einige Zeit in Avignon ansässige Simone Martini im Auftrag des Sprechers angefertigt haben soll.³⁸ Dem Maler gesteht das lyrische Ich zunächst zu, sogar die schöne Seele der Geliebten anschaulich gemacht und auf diese

Weise den antiken Bildhauer Polyklet übertroffen zu haben, der wegen des von ihm aufgestellten Kanons vor allem für die Darstellung körperlicher Schönheit bekannt ist.³⁹ Doch verblasst dieses Lob angesichts des in Sonett LXXVIII geäußerten Bedauerns, dass die Porträtierte bei aller Lebendigkeit der Darstellung am Ende stumm bleibe.⁴⁰ Mit seiner sprachlichen Beschreibung Lauras, ihres Äußeren ebenso wie ihres inneren Wesens sieht sich Petrarca demgegenüber klar im Vorteil, was sich auch daran zeigt, dass er das gelungene Zusammenspiel von Charakter und äußerer Erscheinung in seiner Schrift *De remediis utriusque fortunae* (1353–1366) als die höchste Form der Schönheit erachtet.⁴¹

Als ein weiteres Surplus versieht Petrarca die auserwählten Körperfragmente mit schillernden Metaphern, die ihre Beschaffenheit, insbesondere ihre Farbigkeit und ihre Glanzeffekte, dem Leser näher bringen, sie ihm geradezu bildlich vor Augen stellen sollen.⁴² So wird die Haut der Geliebten durch den Vergleich mit Schnee, wie im erwähnten Sonett XXX, aber auch mit Elfenbein und Milch farblich bestimmt, werden die Zähne mit Perlen, die Wangen mit Rosen gleichgesetzt, während im Verweis auf Sterne und Diamanten das Strahlen der Augen anschaulich und im Rückgriff auf das Edelmetall Gold der Glanz des Haares umrissen wird.⁴³ Petrarca, resümiert Zemanek diesbezüglich, wird damit selbst zum Maler⁴⁴ – und prägte, wie insbesondere das Beispiel der goldblonden Strähnen bezeugt, auch für die wirklichen Vertreter dieses Metiers erneut bleibende Idealvorstellungen.⁴⁵

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Hierzu sowie zu den vorherigen Titeln der Gedichtsammlung: Karlheinz Stierle, *Petrarca: Fragmente eines Selbstentwurfs. Essay*, München/Wien 1998, S. 48–50.
- 2 Vgl. ders., *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003, S. 880, Anm. 26, mit weiterführender Literatur.
- 3 Evi Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 100.
- 4 Auch zu Beginn des ersten Sonetts wird der fragmentarische Charakter des *Canzoniere* betont. Vgl. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hg. u. komm. v. Marco Santagata, Mailand 1996, I, 1 (S. 5): „Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono [...]“. Zur Bedeutung des Fragmentarischen bei Petrarca: Stierle (wie Anm. 2), S. 525–527.
- 5 Vgl. ebd., S. 59–61.
- 6 Petrarca (wie Anm. 4), CCXI, 12–14 (S. 896): „Mille trecento ventisette, a punto / su l’ora prima, il dì sesto d’aprile, / nel laberinto intrai, né veggio ond’esca.“ Vgl. Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme*, 2 Bde., Paris 1907, Bd. 2, S. 286 f.; Stierle (wie Anm. 2), S. 508 f.

- 7 Für die Datierung einzelner Gedichte und der unterschiedlichen Fassungen des *Canzoniere*: Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the ‚Canzoniere‘ and Other Petrarchan Studies*, Rom 1951; Gerhart Hoffmeister, *Petrarca*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 86–90. Das hier kommentierte Sonett datiert Wilkins in die Jahre 1367 bis 1371 oder alternativ in das Jahr 1372 (S. 194, 367).
- 8 Francesco Petrarca an Giacomo Colonna, in: ders., *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, übers., hg. u. erl. v. Otto Schönberger/Eva Schönberger, Würzburg 2004, I,6, S. 70–81, hier S. 72 f.
- 9 Petrarca verzeichnete den vermeintlichen Tod Lauras ebenfalls auf der Frontseite seines Vergil-Codex. Vgl. Stierle (wie Anm. 2), S. 507. In einer früheren Fassung des *Canzoniere* von 1363 wurden die Gedichte auf dieser Grundlage in zwei Teile untergliedert – einen ersten Teil mit Gedichten, in denen Laura als lebend beschrieben wird (Gedichte I bis CCLXVI), und einen zweiten, in dem der Tod sie vollends dem Liebenden entzogen hat. Ebd., S. 521.
- 10 Schon die Tatsache, dass die erste Begegnung mit Laura ebenso wie ihr Tod auf einen Karfreitag gefallen sein sollen, wird als Hinweis auf den hohen Grad der Fiktionalität bewertet. Ebd., S. 518.
- 11 Francesco Petrarca an Giacomo Colonna am 21. Dezember 1336, in: ders., *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*, hg. v. Berthe Widmer, 2 Bde., Berlin/New York 2005–2009, Bd. 1, 2005, II, Brief 9, S. 99–106, hier S. 102 f., in dem Petrarca sich gegen den Vorwurf wendet, er habe den „wohlklingenden Namen Laura“ nur erdichtet, um sich den Dichterlorbeer zu sichern. Vgl. Stierle (wie Anm. 2), S. 506–508; Ingeborg Walter/Roberto Zapperi, *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007, S. 15. Zu Petrarcas Rezeption des von Ovid beschriebenen Mythos um Apoll und Daphne (*Metamorphosen*, I, 492–567): Stierle (wie Anm. 2), S. 517: „Petrarca begreift die Ovidische Metamorphosen-Erzählung von Apoll und Daphne als einen Künstler-, genauer einen Dichtermythos. Apoll wird zum Dichter in dem Augenblick, wo Daphne, in einen Lorbeer verwandelt, sich ihm entzieht und einzig noch das Gedicht eine Weise ist, sie gegenwärtig zu halten.“
- 12 Dies entspricht laut Walter/Zapperi (wie Anm. 11), S. 14 f., der damaligen Konvention.
- 13 Zu diesem Sonett und zur beschriebenen Lesart des Anagramms: Gerhard Regn, ‚Allegorie pro laura corono‘. Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie, in: *Romanistisches Jahrbuch* 51, 2000, S. 128–152, hier S. 146–150; Stephan Leopold, *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik früher Neuzeit*, München 2009, S. 61–65. Für einen alternativen Vorschlag: Alfred Noyer-Weidner, Il nome di Laura nel ‚Canzoniere‘ petrarchesco: intorno all’ enigma onomastico del sonetto V ed alle sue funzioni poetiche, in: Andreas Kablitz/Ulrich Schulz-Buschhaus (Hg.), *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*, Tübingen 1993, S. 293–309.
- 14 Petrarca selbst hat die Dichterkrone 1341 auf dem Kapitol in Rom empfangen. Vgl. Stierle (wie Anm. 2), S. 354–374.
- 15 Vgl. Hoffmeister (wie Anm. 7), S. 92–96; Zemanek (wie Anm. 3), S. 77, 102.
- 16 Übers. ebd., S. 101. Petrarca (wie Anm. 4), XXX, 1–6 (S. 166): „Giovane donna sotto un verde lauro / vidi più bianca et più fredda che neve / non percossa dal sol molti et molt’anni; / e ’l suo parlare e ’l bel viso, et le chiome / mi piaquen sí ch’i’ l’ò dinanzi agli occhi / ed avrò sempre, ov’io sia, in poggio o ’n riva.“
- 17 Ebd., 19–24 (S. 166): „Non fur già mai veduti sì begli occhi, / o ne la nostra etade o ne’ prim’anni, / che mi struggon così come ’l sol neve; / onde procede lagrimosa riva, / ch’ Amor conduce a pie’ del duro lauro / ch’ à i rami di diamante, et d’òr le chiome.“

- 18 Zemanek (wie Anm. 3), S. 101 f. Vgl. auch Nancy J. Vickers, *Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme*, in: *Critical Inquiry* 8/2, 1981, S. 265–279, hier S. 266.
- 19 Dieser Körperteil wird schon im Sonett zuvor angesprochen: Petrarca (wie Anm. 4), CXCIX (S. 853). Zur Hochschätzung schöner Hände in der Nachfolge Petrarcas: Adrian W. B. Randolph, *Touching Objects: Intimate Experiences of Italian Fifteenth-Century Art*, New Haven 2014, S. 50–56.
- 20 Vgl. Francesco Petrarca, *Canzoniere: 50 Gedichte mit Kommentar. Italienisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Peter Brockmeier, Stuttgart 2006, S. 301 f. (Kommentar zu Sonett CC).
- 21 Eine ähnliche Ungreifbarkeit beschreibt Petrarca (wie Anm. 4) auch in Sonett CLVII, 1–4 (S. 731): „Quel sempre acerbo et honorato giorno / mandò sì al cor l’image sua viva / che ’ngegno o stil non fia mai che ’l descriva, / ma spesso a lui co la memoria torno.“ Vgl. Ursula Hennigfeld, *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg 2008, S. 51–53.
- 22 Vgl. Zemanek (wie Anm. 3), S. 100.
- 23 Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, hg. v. Amedeo Quondam, 2 Bde., Modena 1993, Bd. 1, IV, S. 312 (4 2.162). Vgl. Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena 1991, S. 291–328.
- 24 Mit Blick auf das hier diskutierte Sonett CC wären noch Hände und Arme diesem Katalog hinzuzufügen.
- 25 Zemanek (wie Anm. 3), S. 98 f., 102. Zu Lauras mal verborgenem, mal enthültem Körper: Leopold (wie Anm. 13), S. 61–87.
- 26 Zemanek (wie Anm. 3), S. 100 f.
- 27 Ebd., S. 103. Zur damit einhergehenden Reduktion in der Farbpalette: ebd., S. 103–105.
- 28 Giovanni Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in: *Lettere italiane* 31/1, 1979, S. 3–30, hier S. 7. Vgl. auch ders., *Temi, τόποι, stereotipi*, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana*, Bd. 3: *Le forme del testo*, Teil 1: *Teoria e poesia*, Turin 1984, S. 391–436, hier S. 400, der den Unterschied zum *canone lungo* hier wie folgt umreißt: „un canone lungo permette il dettagliamento di tutto il corpo, un canone breve si ferma al viso, aggiuntovi a scelta un dettaglio, per così dire adiacente (la mano, il collo, il seno).“ Vgl. auch den Kommentar zu Agnolo Firenzuola im vorliegenden Band.
- 29 Elizabeth Cropper, *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style*, in: *The Art Bulletin* 58/3, 1976, S. 374–394; Zemanek (wie Anm. 3), S. 135–142; Ulrike Schneider, *„Disegnar con parole“. Strategies of Dialogical Portraits of Ideal Female Beauty in the Italian Renaissance*, in: Mona Körte et al. (Hg.), *Inventing Faces: Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, Ausst.-Kat. Berlin, Berlin/München 2013, S. 84–98.
- 30 Hennigfeld (wie Anm. 21); Zemanek (wie Anm. 3), S. 109–134. Zur Weiterführung der Körperfragmentierung im erotischen Blason, der einem einzigen Körperteil gewidmet ist, etwa: Nancy J. Vickers, *Members Only: Marot’s Anatomical Blazons*, in: David Hillman/Carla Mazzi (Hg.), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York/London 1997, S. 2–21; Hartmut Böhme, *Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock*, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 228–253.
- 31 Zemanek (wie Anm. 3), S. 109. Zur Medienspezifität der Schrift und ihrer Instrumentalisierung im *Canzoniere* außerdem: Stierle (wie Anm. 2), S. 513.
- 32 Zu Leonardos *paragone* grundlegend: Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci’s ‚Paragone‘: A*

- Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992. Für nähere Informationen zu Leonardos Notizen zur Malerei, die er selbst in ein *Libro di pittura* zu überführen gedachte, siehe außerdem den Kommentar zu Leonardo im vorliegenden Band.
- 33 Übers. Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, übers. v. Marianne Schneider, hg. v. André Chastel, München 1990, Nr. 26, S. 142. Ders., *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinat. lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 32, fol. 18 r: „Tal differenza è in quanto alla figurazione delle cose corporee dal pittore e poeta, quanto dalli corpi smembrati a li uniti, perché il poeta, nel descrivere la bellezza o bruttezza di qualonche corpo, te lo dimostra a membro a membro, et in diversi tempi, et il pittore tel fa vedere tutto in un tempo. E 'l poeta non pò porre con le parole la vera figura delle membra di che si compone un tutto, come 'l pittore, il quale te 'l pone inanti con quella verità ch'è possibile in natura.“
- 34 Ebd., § 15, fol. 5 v–7 r. Vgl. Frank Fehrenbach, Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprechzeit und Naturzeit bei Leonardo, in: ders. (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, München 2002, S. 169–206, hier S. 169, der in diesem Argument Leonardos eine „nachahmungstheoretische Unterscheidung zwischen natürlichen und arbiträren Zeichen“ erkennt.
- 35 Vgl. ebd., S. 169, 172–176; Kia Vahland, Der Kunstmensch als Maß der Dinge. Zu Leonardo da Vincis Utopie des idealen Körpers, in: Kristiane Hasselmann/Sandra Schmidt/Cornelia Zumbusch (Hg.), *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, Paderborn 2004, S. 29–40, bes. S. 30–32; Zemanek (wie Anm. 3), S. 109, 112.
- 36 Leonardo, *Libro di pittura* (wie Anm. 33), § 32, fol. 18 r–19 r. Der *paragone* von Malerei und Dichtung zielt hier und mehr noch in Paragraph 27 des *Libro di pittura* auf das Frauenporträt. Hierzu: Elizabeth Cropper, The Beauty of Woman. Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in: Margaret W. Ferguson et al. (Hg.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986, S. 175–190; John K. G. Shearman, *Only Connect...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 108–148; Zemanek (wie Anm. 3), S. 164–176, mit Blick auf den Kontext seitens der Dichter.
- 37 Zu den Vor- und Nachteilen von Malerei wie Bildhauerei bezieht Petrarca auch in seiner Schrift *De remediis utriusque fortunae* Stellung: Francesco Petrarca, *On Panel Painting and Sculpture: 'De tabulis', 'De statuis' (De remediis utriusque fortunae, XL–XLI)*, übers. u. hg. v. Gregor Maurach, komm. v. Claudia Echinger-Maurach, Heidelberg 2014. Vgl. Peter Seiler, Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit, in: Renate L. Colella et al. (Hg.), *'Pratum romanum'. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden 1997, S. 299–324, bes. S. 301 f. Zu Leonardos Beschäftigung mit Petrarca etwa: Kathleen Wren Christian, Petrararch's 'Triumph of Chastity' in Leonardo's 'Lady with an Ermine', in: Lars R. Jones (Hg.), *Coming About...: A Festschrift for John Shearman*, Cambridge 2001, S. 33–40; Ross, S. Kilpatrick, Horace, Petrarch and Leonardo da Vinci. Literary Invention and Self-Presentation in the 'Mona Lisa', in: *Medicea* 7, 2010, S. 32–51.
- 38 Zu den beiden Porträtsonetten: Andreas Kablitz, Pygmalion in Petrarca's 'Canzoniere'. Zur Geburt ästhetischer Illusion aus dem Ungeist des Begehrens, in: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br. 1997, S. 197–223; Hannah Baader, Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336), in: dies./Rudolf Preimesberger/Nicola Suthor (Hg.), *Porträät*, Berlin 1999, S. 177–188; Zemanek (wie Anm. 3), S. 87–94.

- 39 Petrarca (wie Anm. 4), LXXVII (S. 400). Zu Polyklet: Herbert Beck/Peter C. Bol (Hg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Mainz 1990.
- 40 Petrarca (wie Anm. 4), LXXVIII, 9–11 (S. 404): „Ma poi ch’i’ vengo a ragionar co’ llei, / benignamente assai par che m’ ascolte, / se risponder savesse a’ detti miei.“ Leonardo nimmt in seinen Notizen unmittelbar auf diesen Vorwurf Bezug, indem er erwidert, dass die Malerei zwar stumm, die Dichtung dagegen aber blind sei, was er als das größere Übel erachtet. Vgl. Leonardo, *Libro di pittura* (wie Anm. 33), § 28, fol. 15 v–16 r.
- 41 Francesco Petrarca, *Remedies for Fortune Fair and Foul*, übers., hg. u. komm. v. Conrad H. Rawski, 5 Bde., Bloomington 1991, Bd. 1, I, § 2, S. 16–18 (*Forma corporis eximia est*). Vgl. Seiler (wie Anm. 37), S. 305; Baader (wie Anm. 38), S. 183.
- 42 Vgl. Vickers (wie Anm. 18), S. 266; Zemanek (wie Anm. 3), S. 103–105.
- 43 Vgl. Petrarca (wie Anm. 4), XC (S. 441), CXXVII (S. 595–598), CXCIX (S. 853). Zu Lauras goldenem Schopf: Jean Lacroix, *Splendeur et misère de la chevelure de Laure* (Essai sur le processus de mythification pétrarquienne), in: Chantal Connochie-Bourgne (Hg.), *La chevelure dans la littérature et l’art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence 2004, S. 221–238.
- 44 Zemanek (wie Anm. 3), S. 104. Zu den ‚Farben‘ Lauras, die seit Niccolò Francos Satire *Il Petrarchista* (1539) in Form einer Schminkdose verehrt wurden: Florian Mehlretter, *Petrarca neu erfinden. Zu Niccolò Francos Dialog ‚Il Petrarchista‘*, in: Andreas Kablitz (Hg.), *Renaissance – Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages*, Heidelberg 2006, S. 149–171, bes. S. 160 f.; Ulrich Pfisterer, *Künstler-Reliquien. Personenkult in der Frühen Neuzeit*, in: Rebecca Müller/Anselm Rau/Johanna Scheel (Hg.), *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, Berlin 2015, S. 159–175, bes. S. 171 f.
- 45 Zum Topos des wie Gold schimmernden Haares in seiner Bedeutung für die frühneuzeitliche Kunst: Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 153–161.