

2. Strategien und Waffen im Kampf für die eigene Wahrheit (1525–1600)

2.1 Lorenzo Leonbruno, *Allegorie der Fortuna* (Mantua, um 1525)

Als das früheste Beispiel für einen nachweisbaren Künstlerstreit gilt Lorenzo Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* (Abb. 1), die um 1525 in Mantua entstand. In zweifacher Weise ist das Leid des dortigen Hofmalers (alternative Schreibweise: Leombruno) überliefert: Erhalten ist zum einen ein Gemälde, welches den Betrachter – zu denken ist an ein kunstversiertes Publikum aus dem Umfeld des Mantuaner Hofes einschließlich des Fürsten Federico II. Gonzaga und seiner Mutter Isabella d'Este – in seiner Unterschrift hierauf hinweist: »HEC SI INADVERSA QUID INPROSPERA LIONBRVNVS PINSISET FORTVNA« (»Wenn [er] diese im Unglück [malte], was für eine Fortuna hätte Leonbruno unter glücklichen Umständen malen können?«). Da weitere Informationen über die widrigen Lebensumstände des Künstlers nicht Bestandteil des Gemäldes sind, setzte das Werk vermutlich Adressaten voraus, welchen die angedeuteten Hintergründe bereits bekannt waren, oder aber solche Betrachter, die leichten Zugang zu Vermittlern entsprechender Auskünfte hatten. Das Gemälde

selbst zeigt eine architektonisch gerahmte Verleumdung des Apelles, durch zusätzliche Figuren erweitert zu einer *Allegorie der Fortuna*. Um die innovativen Ergänzungen Leonbrunos umfänglich würdigen zu können, sei zunächst ihre Grundlage ins Gedächtnis gerufen, die zwar aufgrund ihrer kunsttheoretischen Bedeutung weite Verbreitung erfuhr, im tiefergehenden Detail aber doch einiger Erläuterungen bedarf, die für die anschließenden Ausführungen relevant sind.

Lukian von Samosata (ca. 120–180 n. Chr.) überlieferte die vielfach bildkünstlerisch rezipierte Ekphrasis von der Verleumdung des antiken Malers Apelles in einem Text, der unter dem Titel *Calumniae non temere credendum* in der von Guarino aus Verona vorgelegten Übersetzung spätestens 1415 in Venedig nachweisbar ist.³⁰ Leon Battista

³⁰ Das griechische Manuskript wurde von ihm zunächst ins Lateinische übersetzt, es folgten Versionen anderer Autoren und auch die Übertragung ins Italienische. Förster 1887, S. 29–40. Cast datiert die Giovanni Quirini gewidmete Übersetzung



1. Lorenzo Leonbruno, *Allegorie der Fortuna*, um 1525, Mailand, Brera.

Alberti wählte das Sujet der *Verleumdung des Apelles*, um es in seinen theoretischen Schriften *De pictura* (1435) / *De Pittura* (1436) den Malern als Beispiel für die gelungene *inventio* (Erfindung) einer *storia* (eines Historienbildes) zu erläutern.³¹ Gegenstand der Darstellung ist gemäß der Überlieferung des antiken Satirikers, der die Episode in

seine kurze *Abhandlung gegen die Verleumdung* integrierte, ein historisches Ereignis aus dem Leben des Apelles, eines der bedeutendsten Maler des Altertums, insbesondere bekannt als Hofmaler Alexanders des Großen. Das Schicksal des Apelles wird von Lukian als Exemplum vorgestellt, um »die Verleumdung nach ihrem Wesen, nach ihrem Ursprung und ihren Wirkungen« darzustellen.³² Demnach war Apelles von dem Maler Antiphilos, der ihn um seine Meisterschaft

Guarinos 1408. Cast 1981, S. 20–22 und 198–199. Zum Umfeld Mantegnas siehe auch Campbell 2006, S. 123. Zur Rekonstruktion der griechischen Kunst in der Frühen Neuzeit siehe Faedo 2001, S. 1117–1152. Foerster 1922.

31 Alberti 2000, S. 294–295 (53).

32 Lukian 1831, S. 1441–1459, siehe hier S. 1442 (2). Zur Rezeption im 15. Jh. siehe Cast 1981, S. 16–22.

einerseits und die Achtung, die Apelles von seinem König Ptolemaios entgegengebracht wurde andererseits, beneidet worden. Der niederträchtige Rivale hatte darum, so Lukian, Apelles beim Herrscher als Hochverräter diffamiert, indem er ihm nachsagte, als Berater und Mitwisser von dessen abtrünnigem Statthalter in Phönizien in Erscheinung getreten zu sein. Der König besaß nicht die notwendige Kritikfähigkeit, um diese Einflüsterungen rational als Verleumdung zu entlarven – Apelles war gar nicht in Phönizien gewesen –, allein die entlastende Aussage eines am Komplott beteiligten Gefangenen, der außer sich geriet über die Unverschämtheit des Antiphilos und Mitleid mit Apelles hatte, rettete den schuldlosen Maler vor der Hinrichtung als politischer Hochverräter. Der Monarch reagierte auf diese Enthüllung beschämt, beschenkte Apelles reich und versklavte den Denunzianten als dessen Leib-eigenen. Apelles allerdings soll eingedenk der Gefahr, der er nur mit Glück entronnen war, aus Rache ein die Verleumdung darstellendes vielfiguriges Gemälde angefertigt haben, das Lukian durch seine ausführliche Ekphrasis der Nachwelt überlieferte.

Gemäß der antiken Beschreibung sitzt rechts im Bild ein von zwei stehenden Frauen umgebener Mann mit so langen Ohren, dass sie nahezu für Midasohren³³ gehalten werden könnten. Der Hinweis, auf welcher Seite des Gemäldes der Herrscher thront,

33 Für sein ungerechtes Urteil im Musiker-Wettstreit zwischen Apoll und Pan wurde König Midas vom Sonnengott bestraft, indem dieser ihm als Zeichen seiner Unwissenheit die Ohren so langzog, dass sie fortan Eselsohren ähnelten. Ovid, *Met.* 3, 146–194.

fehlt in der Wiedergabe der Ekphrasis durch Alberti, weswegen die zahlreichen darauf basierenden bildlichen Darstellungen dieses Sujets entsprechende Abweichungen aufweisen.³⁴ Der König streckt der sich ihm von Weitem her nähernden personifizierten Verleumdung eine Hand entgegen. Die beiden weiblichen Figuren neben dem schlechten Richter identifizierte Lukian als die Unwissenheit und das Misstrauen. Diesen dreien am nächsten sei ein hässlicher Mann mit scharfem Blick, der – wie für den Neid typisch – krank und mager aussehe. Auch diesbezüglich gab es in der Frühen Neuzeit abweichende Darstellungen: Der Neid wurde nun als hässliche alte Frau dargestellt.³⁵ Dies basiert nicht auf einer Textabweichung in Albertis Schrift: Dort ist der Neid ebenfalls männlich, auch wenn er nicht wie von langer Krankheit abgezehrt wirkt, sondern von einem Soldatenleben gezeichnet ist.³⁶ Die hinter dieser Gestalt heranschreitende Verleumdung hingegen beschrieb der antike Text als eine attraktive, aber emotional aufgewühlte Frauengestalt, deren Mimik und Gestik die Affekte Wut und Zorn ausdrückten. Als ihr Attribut wird eine brennende Fackel in ihrer Linken genannt; mit ihrer anderen Hand, so Lukian, zerzt sie einen

34 Dies gilt auch für das Werk Leonbrunos, weswegen auch für dieses ein Bezug auf Alberti wahrscheinlicher ist als der auf die Originalquelle. Vgl. *l'Occaso* 2008, S. 288.

35 Entsprechende Darstellungen finden sich bereits im Werk Andrea Mantegnas, die sog. *Schlacht der Meerergötter*. *l'Occaso* 2008, S. 288, wies diesbezüglich auf die Relevanz von Dantes *Inferno*, XIII, 64–69 hin. Zu der Relevanz von Lomazzos Traktat vgl. Barocchi 1977, S. 2496.

36 Alberti 2000, S. 294–295 (53).

Jüngling an dessen Haaren hinter sich her. Der Unglückliche reckt seine Hände zum Himmel und ruft die Götter als Zeugen an. Hinter der Verleumdung laufen zwei weitere Frauen, von Lukian als Arglist und Täuschung bezeichnet, die der Verleumdung zureden und sie zu schmücken scheinen. Dem Zug der Figuren folgt schließlich eine in ein schwarzes zerrissenes Gewand gehüllte Trauergestalt: die Reue. Diese, so der antike Autor, wendet sich weinend zurück und blickt voller Scham auf die sich ihr nähernde Wahrheit. Lukian schließt seine Angaben zu dem Gemälde mit dem bereits erwähnten Hinweis, dass Apelles auf diese Weise seine eigene schlechte Erfahrung dargestellt habe.

Die frei adaptierte und zu einer *Allegorie der Fortuna* ergänzte Verleumdungsdarstellung Leonbrunos zeigt die Figuren spiegelbildlich zu Lukians Beschreibung, was darauf hindeutet, dass auch er – wie Mantegna – sich nicht auf den antiken Text, sondern dessen Adaption durch Alberti bezog: Darin war wie bereits erwähnt nicht festgelegt, auf welcher Seite des Bildes der Herrscher thront.³⁷ Die Personifikation des Neides zeigt Leonbruno in Gestalt einer hässlichen Alten mit Hängebrüsten, womit er ebenfalls der Bildtradition Mantegnas folgt. Links im Bild thront auf einem dreistufigen Podest der midasohrige König, inschriftlich identifiziert als TIRANO. Zu seinen Füßen, ihm aber zugewandt, sitzt die Personifikation der Ignoranz (IGNORAN.), eine fettleibige Figur mit blinden Augen, die Mantegnas *Virtus Combusta* zum Vorbild hat. Auch sie trägt eine Krone

auf ihrem Haupt, mit der Linken hält sie ein Ruder, womit ihre Auswirkung auf die fehlende oder schlechte Führung des Regenten angezeigt wird (Taf. 1). Auf den Stufen zum Betrachter hin ruht aufgestützt auf sein Langschwert ein bewaffneter Soldat, der den Argwohn (SVSPECNI.) versinnbildlicht. Seine Waffe müsste er beidhändig führen, wobei ihn sein Schild behindern würde. Die bereits erwähnte Figur des Neids (INVID.) ist schwer behangen mit drei Säcken, die man zunächst für Geldbeutel halten könnte, deren Aufschriften »S[accus] MALA«, »S[accus] PEIORA«, »S[accus] PESSIMA« jedoch durch die drei Schweregrade von moralisch »schlecht«, »böse«, »niederträchtig« (und seine zugehörigen Formen des Komparativs und Superlativs) zugleich auf die unterschiedlichen Schweregrade der Vernichtung durch den Neid hinweisen (Abb. 1, Detail s. Taf. 3). Das Detail der drei Säcke findet eine Parallele in Andrea Mantegnas Gemälde *Pallas vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, worin ein affenartiger Hermaphrodit, der durch ein Inschriftenband als Personifikation von unsterblichem Hass, Betrug und Bosheit (IMMORTALE ODIVM / FRAUS ET MALITIAE) ausgewiesen ist, vier ebensolche Säcke mit der Saat des Bösen trägt, kenntlich an den Aufschriften SEMINA, MALA, PEIORA und PESSIMA.³⁸ Die Unglückliche führt die Gruppe um die Verleumdung (CALVMN.) an, die schöne Frau, welche den Unschuldigen (INOCEN.) in Gestalt eines unbedeckten Kindes an dessen Haaren hinter sich herzerzt. Ihre engsten Be-

37 Alberti 2000, S. 294–295 (De pictura 53). Vgl. Lehmann 2017, S. 50.

38 Ausst.-Kat. London 1992, S. 429.

gleiter sind entgegen der Überlieferung hier männlich: der Betrug (FRAVDI) ist auch nicht damit beschäftigt, die Verleumdung zu schmücken, sondern rafft feine Schlingen – symbolisch für seine schädlichen Entwicklungen – vor dem Körper. Begleitet wird er von einem Tier, das aufgrund seiner Schwanzform am ehesten für einen Fuchs gehalten werden kann. In diesem Falle könnte er zu den trügerischen Wesen gezählt werden, deren Darstellung man im 16. Jahrhundert symbolischen Wert zumaß.³⁹

Bekränzt wird die Verleumdung durch den Hass (ODIO), einen bärtigen durch Brustpanzer und Helm als hochrangigen Militär gekennzeichneten Unterstützer, dessen Helmschmuck an ein Schwein erinnert. Dieser Gruppe folgt die Reue (PENTITEN.) mit verhülltem und gesenktem Haupt, in den Händen hält sie die Zügeln ihrer Fußfesseln. Abweichend von der Ekphrasis wendet sie sich nicht zurück zur hier nackten Wahrheit, welche im Affekt beide Arme erhoben hat, den Betrachter anblickt und sich mit ihrem Spruchband an ihn richtet. Anders als Botticellis Wahrheit, die mit einer Hand ihre Scham verhüllt und mit dem rechten Zeigefinger eine bedeutungsvolle Geste gen Himmel ausführt, offenbart die *Verità* hier ihre Hilflosigkeit unterstrichen durch ein dreimaliges »Niemals« (»numquam«) in dem ihr in den Mund gelegten Text (siehe Q1). Ihr Unglück beklagt sie mit den Worten: »Oh unglückliche Göttin der Wahrheit, die ich bin, niemals, niemals, niemals kann ich

Elende so furchtbar entstellt durch üblen Ruf mich den Ohren des Fürsten nähern.«

Erweitert ist die Darstellung um weitere Figuren, von denen die über dem Geschehen auf einem Rad thronende und ihre Güter ungerecht verteilende Fortuna von zentraler Bedeutung ist: Zu ihrer Rechten regnet es Reichtümer in Form weltlicher und geistlicher Herrschaftsinsignien wie Geld, Kronen und Zepter, zu ihrer Linken fallen Fuß- und Handfesseln. Wie eine Statue auf einer Säule überragt sie die Szene, die Stütze rahmt architektonisch die der Schicksalsgöttin zugeordnete Inschriftentafel (siehe Q1). Demnach ist weder der glückliche Mensch aufgrund seiner Verdienste so geboren, noch der unglückliche aufgrund seiner Vergehen. Dies sei das göttliche Los, das des Schicksals, das der Fortuna. Niemand sollte zu stolz auf seinen Anteil sein oder sich zu sehr darüber beklagen. Unstet sei die Göttin Fortuna, so der Text, von verschiedener Glätte und Zerbrechlichkeit. Bisweilen beglücke sie den Armen mit Überfluss, manchmal beschwere sie den Reichen mit Armut. Im Gemälde allerdings fallen dem Tyrannen und seinem Hofstaat die kostbaren Güter zu, der Reue und der Unschuld hingegen werden die Fesseln zuteil.

Die Verleumdungsszene Leonbrunos ist über diese allegorische Erweiterung hinaus noch durch zusätzliche Figuren bereichert. Den architektonischen Rahmen bildet ein Innenhof mit umlaufenden Treppen, die zusätzlichen Akteuren als Bühnen dienen und so einen Umraum bieten, der die Thematik durch spezifische Facetten konkretisiert. Der Regent selbst thront auf einem dicht bevölkerten Treppenabsatz. Unmittelbar hinter

39 Vasari 2009 (da Volterra), S. 106. Zu »füchsischer Inganno« s. Strunck 2000, S. 272–275.

ihm steht mit einer Maske in der Hand die Täuschung oder Heuchelei (SIMULATIO-NI), die ihre Maske zur Verleumdungsgruppe hin ausgerichtet hat, sich selbst aber der ihre Schulter berührenden Undankbarkeit zuwendet, die sich hinter ihr mit verbundenen Augen die Stufen emportastet. Nur wenige Stufen darüber lehnt die Hoffnung (SPEI) an der Treppenwange und betrachtet körperlich abgewandt, aber lächelnd, das Geschehen: antriebslos eilt sie weder dem Unschuldigen zu Hilfe noch greift sie in die Verteilung der Güter ein. Hinter ihr fällt der Blick des Betrachters auf ein wollüstiges Paar (LVX^{AE}), bestehend aus einem Satyrn und einer Nymphe, die, mit sich selbst beschäftigt, keinen aktiven Anteil am Geschehen nehmen. Am oberen Treppenabsatz steht Chronos, die personifizierte Zeit, als unbeleideter alter Mann mit langem Bart und Flügeln vor einem nicht weiter definierten bogenförmigen Eingang. An seine rechte Schulter gelehnt hält er keine Sense, sondern einen blühenden Stab, an dem eine kleine Waage hängt. Mit diesem einzigartigen Detail, das in Annegret Hobergs Dissertation zur Ikonographie des Chronos keine Erwähnung findet, vermag Leonbruno innerhalb seiner Komposition einen bemerkenswerten Akzent zu setzen: Den wie einen Thyrsos bekränzten Stab erläuterte nämlich Julius Caesar Scaliger, der zwischen einer gemäßigten und der mit einem Schwert zu vergleichenden Satire unterschied, in seinen *Sieben Büchern über die Dichtkunst (Poeticæ libri VII)* als ein Sinnbild für eine gemäßigte Satire und das Taktieren der Satiriker. Wie mit einem mit Efeu umwundenen Stab wollten diese ihre Gegner demnach über die

wahre Funktion ihrer Worte täuschen und ihre Feinde in Sicherheit wiegen, um sie anschließend umso härter zu treffen.⁴⁰ Auch wenn Scaligers Publikation erst posthum 1561 erschien, so ist doch anzunehmen, dass entsprechende theoretische Überlegungen zur Gestalt und Form insbesondere der literarischen Satire schon zuvor in Mantuaner Humanistenkreisen diskutiert worden waren.⁴¹ In der Sprachforschung wurde das Verstecken verletzender Worte inzwischen als eine spezifisch ästhetische Dimension der Satire erkannt und mit der »Indirektheit« satirischer Aggression und Angriffe in Verbindung gebracht.⁴² Damit offenbart Leonbrunos Gemälde eine ihm zu Grunde liegende Absicht seines Schöpfers, nämlich sich eine Taktik der Satiriker anzueignen: Der Maler hoffte demnach, den Bildbetrachter von der Schuldlosigkeit an seinem Unglück zu überzeugen und ihn durch seine Argumentation im Bild zu bessern. Das heißt, es war sein Anliegen, seinen abtrünnigen Mäzen und Auftraggeber zu der Einsicht zu bewegen, dass Leonbrunos künstlerische Virtus das Opfer einer Intrige geworden war. Damit bietet das Gemälde einen Hinweis auf ein satirisches Element, für das ein »Zeitabschnitt« – ein Wesensmerkmal des Chronos – relevant ist. Das ist insofern für den hier erörterten Kontext von Bedeutung, als Satiren Realitätsbezüge aufweisen und damit auch darauf abzielen, Konsequenzen – in diesem Fall in der Lebenswelt des Künstlers – zu bewirken. Die kulturelle Prägung

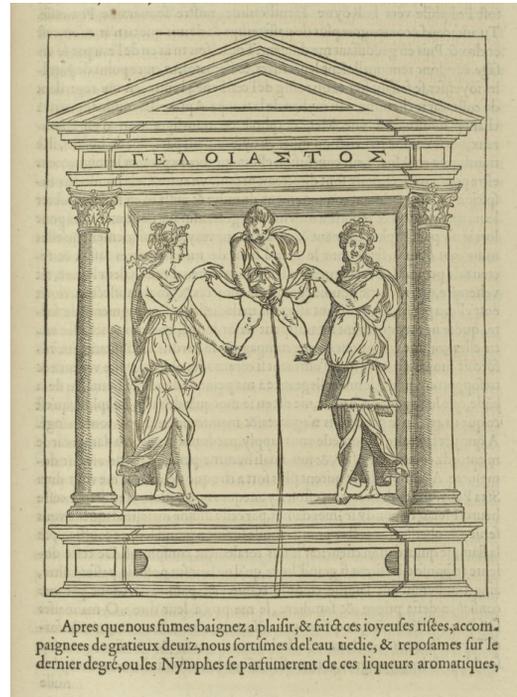
40 Scaliger, *Poetik* 1, 12. Siehe hierzu die Ausführungen in Könneker 1991, S. 18.

41 Vgl. Scaliger 1994, Bd. 1, S. 186–191.

42 Vgl. Könneker 1991, S. 17–18.

Leonbrunos, der sich mit der literarischen Bezugsgröße Pietro Aretinos ebenso auseinandersetzen musste wie mit dem Phänomen der künstlerischen Wirkmacht von Mantegnas Bildsprache, verband diese spezifischen Elemente zu einer eigenen Innovation. Er thematisierte damit, und das wurde bislang vollständig übersehen, nicht allein seinen Stellenwert innerhalb der Mantuaner Hofkultur, sondern – und damit zeigte er selbst eigene Qualitäten als gegenwartskritischer Satiriker – auch den der Kunst innerhalb seiner Gesellschaft. Die mit dem satirischen Hintergrund zu lesende Bildformel legt eine personenbezogene Funktionsweise offen, deren Brisanz in der Forschung nicht erkannt wurde, und deren gewünschte Wirkung – das steht angesichts der weiteren historischen Entwicklung zu vermuten – auf der Seite der Adressaten nur bedingt entfaltet wurde.

Die Gestalt des Chronos, um damit die Bildstruktur weiterzuverfolgen, ist im Gemälde Leonbrunos dem zentralen Geschehen im Bildvordergrund zugewandt. So sieht der Gott der Zeit nicht, dass hinter ihm, am linken Bildrand, auf der Treppenwange ein junger Satyr steht und von dort aus (und damit von oben hinab) auf ein wehrloses Daphne-Bäumchen uriniert. In der Renaissance konnte die Darstellung eines pinkelnden Knaben als personifiziertes Gelächter verstanden werden, wie die französische Illustration der *Hypnerotomachia Poliphili* deutlicher als andere Ausgaben, die darauf verzichteten, den Wasserstrahl der Brunnenarstellung abzudrucken, zeigt (Abb. 2). Die Semantik des vorgeblichen Decorum-Verstoßes, der durch den Satyrn einer Ebene seines schockierenden Elements beraubt



2. Gelächter, aus: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Paris 1546, S. 28.

wird, spielt mit der Frage, wie Lächerlichkeit entsteht (vgl. Taf. 2).⁴³ Damit ist es anders drastisch als etwa Maarten van Heemskercks Kupferstich *Zerstörung des Bel-Tempels* (1565/1601), in dem durch das verächtliche Urinieren in den geöffneten Mund des zerstörten Götter-Standbildes die *Superatio* der heidnischen Antike negiert wird (Abb. 3).⁴⁴ Zuletzt wurde das Motiv des Satyrn, der auf ein Lorbeerbäumchen uriniert, als eine

43 Zur Semantik des weitverbreiteten Motivs urinierender Knaben siehe Grohé 1996, S. 115–117.

44 Zum Kontext der gegen Ikonoklasmus gerichteten Polemiken siehe Saunders 1978–79, bes. S. 76–77, 83. Zur Einordnung der Knaben als Narren vgl. Bangs 1977, S. 9 sowie Müller 2015, S. 11.



3. Philipp Galle nach Maarten van Heemskerck, König Cyrus lässt die Statue Bel zerstören, 1565/1601, Amsterdam, Rijksmuseum.

Demütigung der Keuschheit interpretiert.⁴⁵ Dies hat möglicherweise seine Ursache darin, dass Campbell meinte, dass es sich bei der Daphne-ähnlichen Baumfigur in Mantegnas *Virtus Combusta* um ein Olivenmädchen («olive maiden») handelt;⁴⁶

eine Ansicht, welche die Verfasserin nach eingehender Betrachtung der Blattformen nicht teilt. Auch gilt es zu bedenken, dass die von ihm für seine Deutung herangezogene Textstelle des Epigramms zwar zu einer Darstellung der Minerva/Pallas passt,

45 Siehe Ausst.-Kat. Florenz 2006, S. 355 sowie Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 248.

46 Campbell 2004, S. 150. Vgl. Ausst.-Kat. London 1992, S. 455. Campbell schließt dies rück von seiner Deutung des Baums in *Pallas vertreibt die Laster*. Hierfür nimmt er Bezug auf ein Epigramm in der *Anthologia Graeca* (*Anthologia Planudea*), rezipiert von Ariost und um 1500 bekannt: »I

am the Plant of Pallas. Why do you clasp me ye branches of Bacchus? Away with the clusters! I am a maiden and drink no wine.« Campbell 2004, S. 150. Die Übertragung auf die *Virtus Combusta* indes ist nicht zwingend, die ältere Identifizierung des Baums als Lorbeer zudem nicht widerlegt. Vgl. Ausst.-Kat. London 1992, S. 455.

nicht aber zu den Bilderfindungen *Virtus Combusta* und *Virtus Deserta*. Dafür, dass seine Zeitgenossen Mantegnas Innovation ebenfalls als Lorbeer identifizierten, spricht die Rezeption desselben in Leonbrunos und Cigolis Werk (vgl. Taf. 2). Diese Assoziation des Baums mit dem Aspekt der Tugend ist auch für Leonbruno nicht von der Hand zu weisen. Vorerst bleibt als Hypothese festzuhalten, dass die Übertragung des Pinkelmotivs auf die Figur des Satyrn in einer Art konnotiert wurde, die noch mehr leisten sollte, als das symbolisierte Lachen als spöttisch aufzufassen.⁴⁷ Explizit frech ist, wie die Reaktion der Daphne zeigt, die Darstellung einer nicht allein sinnbildlichen, sondern auch drastischen Verachtung der (vom Künstler außerhalb der Palastmauern angesiedelten) Tugend, vom Künstler bezeichnet als »DESPECTAE VIRTUTI«, worauf später noch vertiefend eingegangen wird. Hinter der Chronos rahmenden Architektur verläuft ein weiterer Treppenabsatz, den eine die Knechtschaft symbolisierende Gestalt (SERVIT), ein Joch tragend, emporsteigt. Den höchsten Absatz markieren Säulen und eine Balustrade, die im Halbrund Fortunas Hochsitz wie ein Standbild rahmt. Den symmetrisch gegenüberliegenden Treppenabgang schreiten vier symbolträchtige Tiere hinab: zwei Widder, dazwischen je ein

Hirsch und ein Ziegenbock.⁴⁸ Der Hirsch als antikes Sinnbild des Einfältigen, der eine ihm drohende Gefahr nicht erkennt, weil er seine Aufmerksamkeit auf etwas Unwichtiges richtet, befindet sich in Gemeinschaft mit Unheil verkündenden Symboltieren: Widder und Ziegenbock. Letztere sollten vor dem Hintergrund des Künstlerstreits vermutlich nicht allein als Hinweise auf die Laster der *Luxuria* gedeutet werden, sondern innerhalb der spezifizierten Ikonographie Leonbrunos Hinweise auf die »Sündenbock«-Thematik repräsentieren. Dies wird deutlich, wenn man sich den hinter der Bezeichnung Sündenbock stehenden Vorgang in Erinnerung ruft, durch dessen Ausübung insbesondere in Krisenzeiten ein symbolträchtiger sozialer Mechanismus von Exklusion und Inklusion veranschaulicht wurde. Hierfür wurden einem einzelnen Tier symbolisch die Sünden einer Gemeinschaft aufgeladen, anschließend wurde es mit dieser Last weggeschickt, um eine Grenze in sein Exil zu überschreiten. Die zurückgelassene Gruppe wurde durch diese Handlung von einem komplexen sozialen Konflikt gereinigt. Diese rituelle Praxis soll der Bildbetrachter mit den die Treppenstufen hinabsteigenden Tieren assoziieren, was dadurch deutlich wird, dass das letzte Tier auf den obersten Treppenstufen, ein Schafbock, gut sichtbar auf seinem Nacken

47 Vgl. Murutes 1973, S. 521. Motivisch verwandt, aber mit anderer Zielrichtung ist Guillaume de La Perrières (gest. 1565) Emblem *Homer verrichtet seine Notdurft in einen Brunnen, aus dem die Dichter trinken*, das davor warnt, den Alten unkritisch nachzueifern. Siehe Henkel/Schöne 1978 (1967), Sp. 1162–1163. Zu Cigoli s. Mersmann 2016.

48 Van den Abeele [1977]–1999, Sp. 786–787. Der Hirsch, für dessen negative Auffassung die christliche Ikonographie keine Grundlage bietet, konnte anhand von Plinius, Nat. Hist. VIII, 50, 114 als einfältig charakterisiert werden. In Homers *Ilias* 1,225 galt der Hirsch als »Sinnbild der Feigheit«. Vgl. Cohn 1910, S. 5. Siehe zudem den Artikel »Widder«, in: LCI, Bd. 4, Sp. 528 und den Artikel »Bock«, in: LCI, Bd. 1, Sp. 315–316.

eine Bürde trägt. Angesichts derselben sollte der Betrachter unmittelbar der Opferrolle des Malers gewahr werden und daraufhin selbst erkennen, dass dieser bewusst sozial ausgegrenzt wurde (vgl. Taf. 3). Die Schutzlosigkeit des unschuldig Verdammten wird auch durch den Stufenabsatz betont, auf den die Tiere zuschreiten. Dort steckt eine Personifikation ihren Kopf aus einem vergitterten Fenster und klagt über ihr Schicksal und im übertragenen Sinne damit auch über die fatalen Folgen für ihre Schützlinge: »Hier wird die Mutter aller Tugenden gewaltsam festgehalten. Oh elendes Zeitalter, oh grausames Zeitalter.«⁴⁹

Die Palastarchitektur führte Lisa Regan in ihrer 2013 erschienenen Untersuchung zu Leonbrunos literarischen Vorbildern für seine Fortuna-Allegorie plausibel auf die Auseinandersetzung des Malers mit Antonio Fregosos (genannt il Fileremo) *Dialogo di Fortuna* zurück. Unstrittig ist, dass der Text zuerst von Pietro Martire Mantegazzi in Mailand gedruckt wurde. Verwirrung stiftet eine Behauptung von 1795, das älteste Exemplar stamme von 1507. Die Dokumentation aller Belege zeigt auf, dass kein Druck vor 1519 nachweisbar ist.⁵⁰ Dieser Aspekt wird

relevant, wenn die Frage der Bilderfindung diskutiert wird. In dieser am Mailänder Hof entstandenen Dichtung wird ein Rundgang durch den Palast der Fortuna imaginiert.⁵¹ Zwar stellt Leonbrunos Gemälde bei genauer Betrachtung keine passgenaue Übersetzung der poetischen Beschreibung in die Malerei dar, auch wenn Regan hierzu einige Überlegungen anstellt. Die Interpretation der palastartigen Architektur als *Civitas* der Schicksalsgöttin bietet vor dem Hintergrund des auch am Mantuaner Hofe als mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt vorauszusetzenden Textes dennoch einen fruchtbaren Ansatzpunkt zur Deutung der Allegorie im Kontext damaliger gelehrter Auseinandersetzungen mit Fortuna, ihren Erscheinungsweisen und Auswirkungen.⁵² Zugleich liefert diese Kontextualisierung ein wichtiges Indiz für die bis heute offene Frage der Zuschreibung der innovativen Ikonographie von Leonbrunos Gemälde. Diese wurde in der Vergangenheit – etwa von Michael Bury – Leonbruno ab- und Mantegna zugesprochen. Mit dem Bezug auf Fregosos *Dialogo di Fortuna* läge diesbezüglich ein Argument für eine eigenständige Bilderfindung Leonbrunos vor, die den Künstler als schöpferische Persönlichkeit in ein neues Licht rückt: Mantegna war nämlich am 13. September 1506 verstorben. Dass er noch vor seinem Tod von dem in Vorbereitung be-

49 Siehe Q1. Zur interdisziplinären Erforschung des archaischen Sündenbock-Rituals, dessen Öffentlichkeit und den Grundlagen des sozialen Mechanismus siehe den historischen Überblick in Viertmann 2014, S. 38–44.

50 Ein Buchexemplar war früher schlichtweg falsch datiert worden, wie Dilemmi bereits 1976 klar stellen konnte. Dilemmi 1976, XLIII–XLVII. Misslich ist, dass noch Capretti die falsche Angabe übernahm. Elena Capretti, *La Verità rivelata dal Tempo* (1575) e le Allegorie della Vita Umana, in: *Ausst.-Kat. Florenz 2009*, S. 106–111, hier S. 106.

51 Die nächste Druckfassung erschien 1521 in Venedig. Eingesehen wurde die Ausgabe Fregoso 1525. Zu den verschiedenen Ausgaben siehe die Hinweise in Regan 2013, S. 31, Anm. 98. Dilemmi 1976, XLIII.

52 Vgl. Regan 2013, S. 2, 28–40. Leider nicht berücksichtigt ist Leonbrunos Beispiel in González García 2006.

findlichen Text Kenntnis hatte, um hiervon ausgehend die komplexe Ikonographie zu erfinden, die dann fast zwanzig Jahre lang nicht aufgegriffen wurde, ist mehr als fraglich; vorerst gibt es hierauf keinen Hinweis.

Worin nun genau die widrigen Umstände bestanden, welche die oben zitierte Bildunterschrift nur andeutet, sieht die Forschung erhellt durch einen Brief Leonbrunos an Mario Equicola, den bedeutenden Humanisten und Sekretär von Federico II. Gonzaga, dem 5. Marchese und ab 1530 ersten Herzog von Mantua. Letzterer hatte 1519 im Alter von 19 Jahren die Regierungsgeschäfte seines Vaters Francesco II. Gonzaga übernommen und war als Mäzen von den Eindrücken geprägt, die er während seines Aufenthaltes in Rom 1510–13 am Hofe von Papst Julius II. empfangen hatte. Dem Schreiben Leonbrunos an Equicola, das auf den 20. Januar 1525 datiert ist, ist zu entnehmen, dass sich der Künstler zu diesem Zeitpunkt gegen Spott und Verleumdung zur Wehr setzte. Leonbruno thematisiert in dem Manuskript seine unglücklichen Lebensumstände und die Reflexion darüber, dass dem Maler Giulio Romano ihm gegenüber der Vorzug gegeben worden war.⁵³ 1520 hatte sich dieser den Ruf als wichtigster Nachfolger Raffaels erworben, als er die Werkstatt des Verstorbenen weiterführte und damit auch dessen Projekte übernahm. Dass Giulio Romano 1524 dem Ruf von Federico II. Gonzaga an dessen Hof in Mantua folgte, nachdem ihn dieser bereits seit 1522 umworben hatte, ist möglicherweise nicht

allein der glücklichen Vermittlung durch Baldassare Castiglione und der wirtschaftlichen Attraktivität der Stadt zuzuschreiben. Ein weiterer Umstand dürfte für Romanos Übersiedlung von Rom nach Mantua ebenfalls relevant gewesen sein: 1524 musste der Künstler nämlich Sanktionen der Kurie befürchten, weil er die Vorzeichnungen für die von Marcantonio Raimondi gestochenen skandalösen *Sedici modi lussuriosi*, kurz *I modi* genannten Darstellungen angefertigt hatte, die ohne mythologische Legitimation unterschiedliche Positionen des Geschlechtsakts zeigen. Raimondi wurde 1524 auf Betreiben des Bischofs Giovanni Matteo Giberti inhaftiert. Pietro Aretino, der in der ca. 1525 erschienenen Ausgabe die Abbildungen durch beschreibende »sonetti lussuriosi« ergänzte, wurde 1525 Opfer eines von demselben Kleriker initiierten Anschlags und mit Haft bedroht. Er floh daraufhin nach Mantua unter den Schutz von Federico II. Gonzaga, wo er bis 1527 blieb.⁵⁴ Jahre später vereinnahmte er unter dem Motto »VERITAS ODIVM PARIT« (*Wahrheit gebiert Hass*) das Bild des Satyrn für sich (Abb. 4), um damit die personifizierte Satire im Dienste der Wahrheitsfindung und Entdeckung von Misständen zu propagieren. Die 1524 schwelende Affäre ist zwar nicht Gegenstand von Leonbrunos Brief, dieser Kontext ist dennoch nicht aus den Augen zu verlieren. Leonbrunos Schreiben enthält nämlich bislang nicht beachtete Hinweise, die mit zwei Akteuren des Skandals in einen Zusammenhang zu bringen sind. So handelte es sich bei Leonbrunos Schreiben um eine

53 Archivio di Stato di Mantova, Autografi, busta n. 7, c. 75r. Abschrift in: Ventura 1995, Dokument Nr. 73, S. 271–272. Vgl. zum Kontext ebd., S. 57–58.

54 Schneider 2012, S. 210.



4. Francesco Segala, Medaille für Pietro Aretino, 1534, Avers: Bildnisbüste Pietro Aretino, Revers: Motto VERITAS ODIVM PARIT, Washington, National Gallery.

Antwort des Malers auf vorangegangene schriftliche Äußerungen Equicolas, die der Maler gleich zu Beginn seiner Mitteilung als aggressiv charakterisiert: »Ich bedaure so sehr, dass ich die aretinische Sprache («la lingua aretina») nicht gut gelernt habe, oder wenigstens ein bißchen, damit ich im gleichen Ton auf ihren cholischen («coleri-

cha») Brief antworten könnte.«⁵⁵ Da das fragliche Schreiben verschollen und vermutlich nicht erhalten ist, müssen uns an dieser Stelle die Rückschlüsse hierauf genügen, die wir aus Leonbrunos Antwort ziehen können. Bei genauerer Betrachtung ist die bislang nicht analysierte Wortwahl des Künstlers sehr aufschlussreich: Mario Equicola stammte nämlich nicht, wie man vielleicht bei der Lektüre des zitierten Satzes zunächst vermuten könnte, aus Arezzo, wo die aretinische Volkssprache beheimatet war, sondern er war geboren und aufgewachsen in der Region Latium, wo Equicola auch zunächst am Hof der Este in Ferrara Höfling wurde, bevor er nach Mantua übersiedelte.⁵⁶ Dort beriet der Gelehrte den Fürsten in ikonographischen Fragen, in seiner 1521 entstandenen Schrift *Chronica di Mantua* lobte er die Meisterwerke Mantegnas und Albertis enthusiastisch. Leonbruno korrespondierte also mit dem Kunstberater seines bisherigen Auftraggebers; das Verhältnis zwischen diesem und dem Hofmaler wirkt im Autographen jedoch angespannt. Dieser Umstand wurde in den Deutungen, die dem Gelehrten die Bilderfindung der *Allegorie der Fortuna* zuzuschreiben suchten, nicht berücksichtigt. Angesichts der Textlektüre stellt sich sogar die Frage, wie die von Andrei Bliznukov vorgetragene Deutung aufkommen konnte, wonach Leonbruno das Gemälde ausschließ-

55 »Mi doglio non haver intutto o in parte la lingua aretina per poter meglio alla colericha littera vostra rispondere.« Ventura 1995, S. 57–58, Nr. 73.

56 Zur hochkomplexen Sprachpluralität in Italien, wo neben dem Lateinischen zahlreiche Stadt- und Regionaldialekte existierten, deren dichterisches Potenzial bereits Dante Alighieri erörtert hatte, vgl. Putzo 2011, S. 22.

lich für sich selbst geschaffen habe (»dipinto dall'artista per se stesso«), beraten von seinem »Freund« Equicola (»del dotto amico Equicola«).⁵⁷ Die in der Klageschrift Leonbrunos gewählte Bezeichnung der aretinischen Sprache spielt, das lässt sich mit Blick auf Equicolas Biographie folgern, also nicht auf die sprachliche Herkunft des Adressaten an, setzt aber – und das ist signifikant – dessen Ton mit diesem Dialekt gleich. Dies wirft die Frage auf, wofür die aretinische Sprache 1525 aus Sicht des Malers stand, dass er sie für den einzig angemessenen Ton hielt, um damit auf eine »cholerische« Schrift zu antworten. Für die Kommunikation mit Equicola dürfte dieser Aspekt von besonderer Relevanz gewesen sein, da dieser sich für Volkssprachen sehr interessierte und folglich die Anspielung des Malers und den – wie im Folgenden gezeigt werden wird – darin enthaltenen Seitenhieb sicher verstand. Wofür war also die aretinische Sprache 1525 ein Synonym? Als Referenz für harsche Worte scheidet aufgrund seiner durchweg positiven Beurteilung der als »l'Unico Aretino« berühmte Dichter Bernardo Accolti aus.⁵⁸ Ein prominentes Beispiel für einen aufgrund seiner scharfen Worte bekannten gewordenen Aretiner findet sich jedoch in dem »satirico« Pietro Aretino. Und es spricht bei genauerer Betrachtung einiges dafür, dass Leonbrunos Verweis auf die »lingua aretina« auf den ebenfalls aus Arezzo stam-

menden Schriftsteller abzielte. Dieser war 1525 bereits für bissige Kommentare einschlägig bekannt: Als Gast des Bankiers Agostino Chigi und danach am Hofe von Papst Leo X. hatte er in Rom wertvolle Kontakte geknüpft, seit 1521 war er mit seinen sogenannten Pasquinaden, den berühmten an den *Pasquino* genannten antiken Torso (Abb. 5) gehefteten Spottversen, in Erscheinung getreten.⁵⁹ Dieser Hinweis wird im Folgenden noch für die Ikonographie Leonbrunos relevant, denn als Kennzeichen einer Pasquinade, in der volkstümlicher Spott und humanistische Kritik miteinander verschmelzen, gelten drei Kriterien: die literarische Gelehrsamkeit, die Verwendung vulgärer Worte und der Einsatz derber Bilder.⁶⁰ Dabei gilt es zu betonen, dass die Dichtung geprägt war von einer Aggression, deren Ziel Missstände und ihre Repräsentanten waren, die über ihre persönlichen Schwachstellen attackiert wurden.⁶¹ Die Berühmtheit der Schmah- und Spottverse Aretinos darf für Leonbruno wie auch für Equicola als bekannt vorausgesetzt werden und das nicht allein, weil der Berichterstatter des Mantuaner Hofes in Rom, Baldassare Castiglione, seine Auftraggeber hierüber informiert haben dürfte oder weil Giulio Romano von diesen erzählt haben könnte. Wichtiger für den hier erörterten Kontext war der Umstand, dass Pietro Aretino ein Jugendfreund von Federico II. Gonzaga war.⁶² In den Jah-

57 So Andrei Bliznukov in seinem Katalogeintrag zu dem Gemälde Leonbrunos, in: Ausst.-Kat. Florenz 2006, S. 354–355. Vgl. Ausst.-Kat. Mantua 2008, S. 288.

58 Brief von Baldassare Castiglione an Federico Gonzaga, 6. Februar 1521. Castiglione 1978, Bd. 1, S. 711.

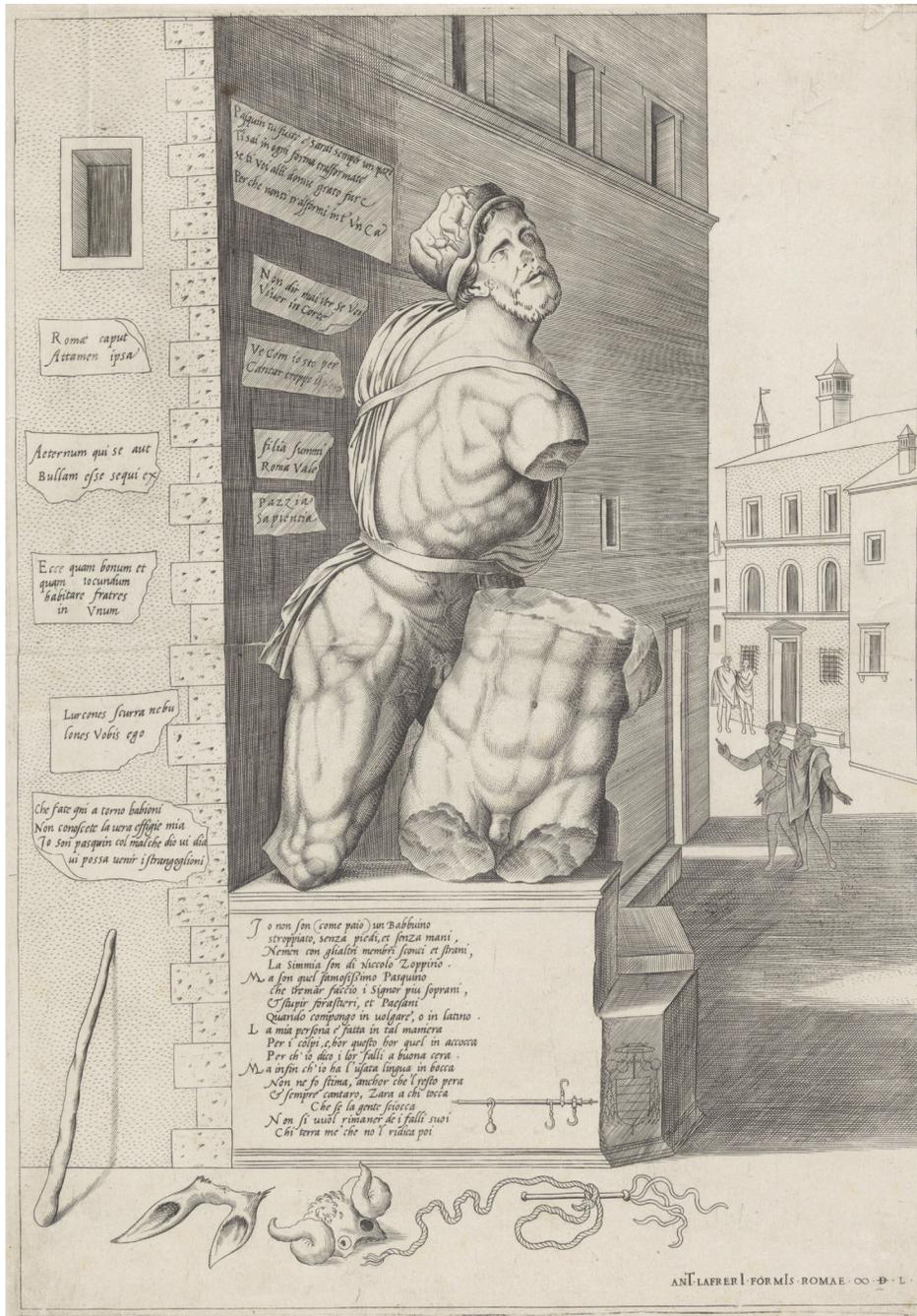
59 Barkan 1999, S. 210–231. Lastraioli 2010, S. 221–224, 232.

60 Hegener 2008, S. 500. Faini 2017, S. 169, 174.

61 Hegener 2008, S. 501.

62 Federico II. Gonzaga hatte 1510–1513 als lebendes Pfand für die Republik Venedig und die Freilass-

2. Strategien und Waffen im Kampf für die eigene Wahrheit (1525–1600)



5. Anonym, verlegt von Antonio Lafreri, Pasquino, 1550, Kupferstich, 405 x 287 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

ren 1522 und 1523 hatte er sich darum jeweils für eine Weile in Mantua aufgehalten. Hier war Aretino zuerst ein Gast der Gonzaga gewesen, danach hatte ihn der Condottiere Giovanni dalle Bande Nere, eigentlich Giovanni de' Medici, aufgenommen. Dieser Zusammenhang ist wichtig, auch wenn keine Begegnung Aretinos mit dem Maler dokumentiert ist. Deutlich wird die Relevanz dieser Besuche für die Mantuaner Kunstszene in Giorgio Vasaris Erstaussgabe seiner *Viten*, in der er Aretinos Rolle bei der Berufung seines Malerfreundes Giulio Romano an den Mantuaner Hof betont. Anders als in der zweiten, diesbezüglich vollständig veränderten Lebensbeschreibung dieses Künstlers, in der Vasari die besondere Rolle des Fürsprechers und Vermittlers Baldassare Castigliones zuschreibt, galt zuvor eben Pietro Aretino als derjenige, welcher den Ruhm des in Rom tätigen Malers in Mantua verkündet und als Bindeglied zu dessen Berufung fungiert hatte.⁶³ Tatsächlich ist es durchaus vorstellbar, dass sich der Satiriker und Kunstkritiker 1522 und/oder 1523 gegenüber seinem Gastgeber, mit dem er seit langem befreundet war, über dessen Hofmaler oder zu einem Werk desselben äußerte. Und wenn dies der Fall war, so könnte ein bissiger Kommentar Aretinos Expertise begleitet haben. Auch wenn Vasari

sung seines Vaters aus venezianischer Gefangenschaft am Hof von Julius II. in Rom gelebt, wo er auch erzogen wurde. In dieser Zeit entstand seine Freundschaft mit Pietro Aretino. Vasari 2005 (Giulio Romano), S. 70, Anm. 66. Vgl. Ackermann 2019, S. 39.

63 Vasari 2005 (Giulio Romano), S. 26 und insbes. S. 70, Anm. 66–67. Vgl. Vasari 1966–1997, Bd. 5, S. 64–65. Vgl. auch Shearman 1991.

Leonbruno namentlich an keiner Stelle seiner *Viten* erwähnt und andere Quellen zu den Hintergründen der Berufung Giulio Romanos keine Auskunft geben, so fügen sich doch die Persönlichkeit Aretinos, seine Ambitionen und seine Kunstanschauung stimmig in die historische Entwicklung ein. Vasaris erster Hinweis auf Aretinos Fürsprache zu Gunsten der Berufung Giulio Romanos ist glaubwürdig, und somit ist rückzuschließen, dass Aretino in Gegenwart des Gonzagafürsten oder Equicolas die Leistungen desselben anpries. Dass er dies bewusst auch auf Kosten von dessen unmittelbarem Rivalen tat, entspräche logischer Konsequenz. Und für eine solche Äußerung bot sich gewiss eine passende Gelegenheit im Zusammenhang mit der Vollendung von Leonbrunos Grotesken und Stuckarbeiten für die Camera grande im Palazzo Vecchio 1522/23. Es ist anzunehmen, dass dem kunstliebenden Aretino diese neue Ausstattung gezeigt wurde und er gegenüber Federico, der vermutlich nicht allein sein literarisches Talent bewunderte, sondern auch darüber hinaus Wert auf seine Meinung gelegt haben dürfte, sein Urteil hierzu abgab. Für eine intensive und möglicherweise auch kritische Diskussion insbesondere dieser Malerei spricht auch der Entstehungshintergrund, dass der Marchese zuvor Leonbruno nach Rom geschickt hatte, um dort antike und moderne Meisterwerke zu studieren. Dass der Maler dies auch getan hatte, aber auf seine Weise und nicht in der gewünschten, zeigte Leonbruno mit seiner Rezeption der Loggien Raffaels im Vatikan; diese gilt in der Forschung als eher traditionell und die malerische Ausführung allgemein in vielen Details an den 1506 ver-

storbenen Mantegna anknüpfend.⁶⁴ Um seinen Freund Giulio Romano im Vergleich zu Leonbruno als den geeigneteren Hofmaler zu preisen, hätte Aretino sicher nicht darauf verzichtet, über diese »Schwächen« der neuen Ausstattung zu lästern. Während diese Überlegungen bezüglich der tatsächlich erfolgten Berufung Romanos hypothetisch sind, ist die nachhaltig enge Beziehung Aretinos zum Hof der Gonzaga belegt: Als der Schriftsteller am 13. Oktober 1525 in Rom Opfer eines Attentats wurde, floh er dorthin. 1527 zettelte Aretino am Hofe von Federico II. eine Intrige zu seinen eigenen Gunsten an, was ebenfalls in das oben rekonstruierte Personengefüge passt: in diesem Fall ist sogar quellenkundlich belegt, wie Aretino mittels seiner erhaltenen Schmähchrift *Judizio over pronostico de mastro Pasquino* gegen den Arzt und Astrologen Tomaso Rangone agierte.⁶⁵

Eine derartige Kombination von Zufällen ist innerhalb dieses Gesamtbildes indes eher unwahrscheinlich. Vor diesem Hintergrund lässt Leonbrunos Wortwahl jenseits aller Spekulationen über ihre Vorgeschichte den Rückschluss zu, dass der Maler den Hinweis auf die Sprache des Satirikers Pietro Aretino als Referenz wählte, um die Härte des gegen ihn gerichteten Angriffs zu charakterisieren. Welche Rolle aber spielte Equicola, der damit als Gegner des Künstlers und nicht als dessen Freund ausgewiesen wird, am Mantuaner Hof, wenn man über seine Rolle als Sekretär und Kunstberater von Federico II. Gonzaga hinaus ein

Bild von ihm gewinnen will? Eine, die für die Fortuna-Allegorie relevant war? Auch dies ist bei genauerer Betrachtung wahrscheinlich: Zunächst bot Equicolas *Chronica di Mantua* Leonbruno einen passgenauen Anknüpfungspunkt für seine Darstellung einer Verleumdung. Seine Interpretation der Figuren Mantegnas stellte den 1525 in Ungnade gefallenen Hofmaler in eine für Mantua bedeutende Tradition, mit dem Bezug auf Alberti wies ihn die angemessene Zusammenstellung aller Gemäldeteile als Kenner von dessen kunsttheoretischen Forderungen und zugleich als innovativ aus. Darüber hinaus ist es möglich, dass Leonbruno in einer nicht bekannt gewordenen Angelegenheit, wie einer Auftragsvergabe und deren Entlohnung hierzu, mit der Einstellung des Humanisten in einen Konflikt geraten war. Diese Annahme ist naheliegend, da Equicola bekanntermaßen die bildende Kunst als der Literatur untergeordnet bewertete – eine Meinung, die den Maler leicht zu einer kontroversen Äußerung gereizt haben könnte.⁶⁶ Jenseits dieser kunsttheoretischen Aspekte und unterschiedlichen Kunstanschauungen sind allerdings auch hofpolitische Aspekte und die damit zusammenhängenden, oft nur schwer nachweisbaren Intrigen und persönlichen Verbindungen zu berücksichtigen. Als ehemaligem Hofmaler und Günstling Isabella d’Estes dürfte Leonbruno kaum die Doppelrolle entgangen sein, die Equicola insbesondere 1522 gespielt hatte, als er zugleich für Isabella und ihren Sohn als Sekretär tätig

64 Vgl. De Marchi 1998, S. 161.

65 Siehe Herrmann 2016, S. 133–134, dort der Quellenachweis in Anm. 39 mit weiterführender Literatur.

66 Diese Haltung prägt Equicolas posthum publizierte Schrift *Istitutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare* (Mailand 1541). Equicola starb schwer erkrankt am 26. Juli 1525.

und in ihre zum Teil entgegengesetzten politischen Interessen verwickelt gewesen war.⁶⁷ Möglicherweise inspirierte die nachlassende Loyalität Equicolas gegenüber Isabella d'Este Leonbruno sogar dazu, hinter dem midasohrigen Richter im Gemälde die Personifikation der Heuchelei mit einer Maske darzustellen. Neben den persönlichen Interessen Leonbrunos, für die das Gemälde als ein Beleg gedeutet wird, scheint damit auch eine zweite Ebene als relevant auf: die politische, welche die kunstpolitischen Entscheidungen mit betraf. Diese Bedeutung, welche für andere Werke so eingehend erforscht wurde, ist für die Deutung von Leonbrunos Allegorie bislang vernachlässigt worden.

Um den Aspekt des Künstlerstreites mit den nun gewonnenen Erkenntnissen zu fokussieren, lässt sich Folgendes zusammenfassen: Als Verfertiger des Gemäldes und Autor des Briefes wird jeweils Lorenzo Leonbruno benannt. Dokument und Kunstwerk werden seit 1906 unumstritten miteinander in einen unmittelbaren Zusammenhang gebracht.⁶⁸ Zuerst hat Carlo Gamba das im Bild beklagte unglückliche Schicksal Leonbrunos mit seiner Zurücksetzung zu Gunsten des mit Unterstützung Baldassare Castigliones – und, wie zu ergänzen wäre, Pietro Aretinos – 1524 neu nach Mantua berufenen Rivalen, Giulio Romano, erklärt.⁶⁹ Hieraus abgeleitet werden die durch die Gemäldeunterschrift gestützte Zuschreibung des Bildes an Leonbruno wie auch die Datierung des Werkes in die Zeit nach Romanos Ankunft in Mantua 1524, möglicherweise nach

dem Schreiben 1525. Die Gemäldezuschreibung und -datierung sowie der Zusammenhang mit dem im Brief erläuterten Kontext werden nicht angezweifelt, allein die originäre Bilderfindung wird diskutiert und von einigen Autoren Leonbruno abgesprochen: Zuletzt argumentierte Michael Bury in einer Studie zu Battista del Moros eigenem druckgraphischem Œuvre für die These, dass Leonbrunos Gemälde ebenso wie ein demselben eng verwandter und von del Moro mit vier Kupferstichplatten – und damit im etwa gleichgroßen Format wie das Gemälde – gedruckter Stich (allein erhalten in der Sammlung der Uffizien; Abb. 6) auf ein inzwischen verschollenes Werk Andrea Mantegnas zurückzuführen seien.⁷⁰ Mit einem solchen Archetypus begründet er die Unterschiede in den Bilddetails, mit welchen er zwei Traditionslinien in Verbindung bringen möchte. Erklärungsbedürftig bleibt allerdings, warum Mantegna, wenn er der Urheber der allegorischen Darstellung war, hierfür nicht auf die Figuren zurückgriff, die er in seiner Zeichnung einer *Verleumdung des Apelles* (British Museum; Abb. 7) ausgearbeitet hatte, sondern für seinen angeblich verschollenen Entwurf der Fortuna-Allegorie die auf der Ekphrasis basierende Gruppe vollständig neu gestaltete: Für die erweiterte Darstellung sind bei genauerer Betrachtung nicht einmal Teile der Zeichnung übernommen.

Für die Zuschreibung der Innovation der *Fortuna* an Leonbruno bieten auch die Rechercheergebnisse von Giorgio Dilemmi und die darauf basierende von Lisa K. Regan

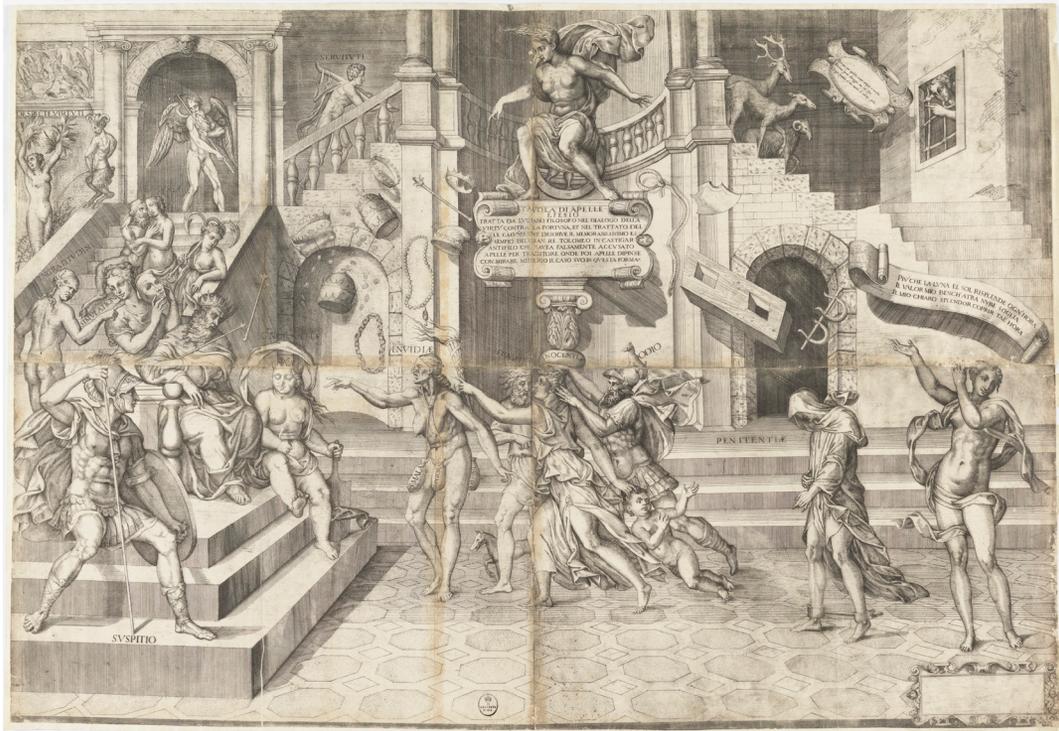
67 Vgl. Kolsky 1991, S. 171–226.

68 Gamba 1906. Venturi 1995, S. 162–164. Regan 2013.

69 Gamba 1906, S. 65–70, 91–96.

70 Das Gemälde misst 76 x 100 cm, der vierteilige Stich 69,5 x 101,2 cm. Laclotte 1962, S. 35. Bury 2003. Ausst. Kat. Florenz 2009, S. 248.

2. Strategien und Waffen im Kampf für die eigene Wahrheit (1525–1600)



6. Battista del Moro, *Allegorie der Fortuna*, 1561, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.-Nr. Stampe Sciolte 2735.

vorgelegte Studie ein wichtiges Argument. Indem Regan literarische Bezugnahmen innerhalb der Komposition aufdeckte, die Antonio Fregosos *Dialogo di Fortuna* einschließen, kontextualisiert sie das Gemälde vor dem kulturellen Hintergrund nach Mantegnas Tod 1506.⁷¹ Die Bilderfindung wäre demnach eng verbunden mit der von Mailand ausgehenden Rezeption von Fregosos

Text, der zwischen 1519 und 1525 durch verschiedene Drucker Verbreitung fand. Zu den erhaltenen Exemplaren und der Einordnung der Ausgaben vom *Dialogo di Fortuna* legte Dilemmi bereits 1976 dezidiert Nachweise vor und revidierte dabei ältere Spekulationen. Für die Zuschreibung der Bilderfindung an Leonbruno relevant sind Dilemmis berechnete Zweifel an einer Datierung, die allein in dem 1795 von F. Piatti angefertigten Katalogmanuskript zur Buch- und Handschriftensammlung des Conte Brembati nachweisbar ist. Darin wird eine von Dilemmi nicht aufgefundene und bis heute verschollen gebliebene Ausgabe von Fregosos

⁷¹ Regan 2013. Dilemmi 1976, XLIII. Scichilone 2012, S. 77. Fregosos Text wurde wie erwähnt zuerst 1519 in Mailand gedruckt. Die Ausgaben 1521, 1523 und 1525 belegen ein starkes Interesse am Thema. Nicolò Zoppino publizierte den Text in Venedig, wo auch 1531 und 1547 noch weitere Drucke erschienen.



7. Andrea Mantegna, *Die Verleumdung des Apelles*, Zeichnung, London, British Museum.

Dialogo di Fortuna aus dem Jahr 1507 aufgeführt: Diese Entstehungszeit wird durch keinen anderen Fund gestützt. Stattdessen widerlegte Dilemmi die Datierung des anderen bis dahin 1507 datierten Exemplars vom *Dialogo di Fortuna* aus der Sammlung des Conte A. Bocca in Turin und korrigierte die Druckausgabe auf das Jahr 1519. Diese grundlegenden und allgemein akzeptierten Ergebnisse räumen die Möglichkeit aus, dass Mantegna Fregosos *Dialogo di Fortuna* gekannt haben könnte.⁷² Zu den literaturwissenschaftlichen und typographischen Argumenten für die Zuschreibung an Leonbruno, der auch Architekt und Ingenieur von Festungs- und Militärbauten war, passen zudem kompositionelle: die »bizarre«

72 Vgl. Dilemmi 1976, XLIII–XLVII.

und für 1506 unwahrscheinlich manieristische Raumgestaltung führt L'Occaso an, auf die Abhängigkeit von der Sala della Scalcheria verweist Ventura.⁷³

Für den hier erörterten Kontext ist ein von der Lösung dieser Zuschreibungsfrage unabhängiger Aspekt relevant: die von Leonbruno gewählte Strategie, sich mittels des archaisierenden, auf Mantegna verweisenden Stils als legitimer Nachfolger des früheren Hofkünstlers ausweiszuweisen. Gleich ob Leonbruno sich hierbei als Interpret Mantegnas betätigte oder als Inventor in dessen Fußstapfen auftrat: signifikant war die explizierte Traditionslinie und damit die Herleitung der von Leonbruno verteidigten

73 L'Occaso 2008, S. 288. Ausst.-Kat. Wien 1994, S. 404–407. Zu Leonbrunos Tätigkeiten als Architekt siehe Caffi 1877. Ventura 1995, S. 296.

Ansprüche. Diese erklärten sich aus seiner Mantuaner Historie und sollten nicht, wie dies in der Forschung vorschnell gefolgert wurde, als Beleg für Leonbrunos stilistische Rückständigkeit gesehen und darauf reduziert werden. 1522, dies belegt seine Ausmalung im Corte Vecchia des Palazzo Ducale, war der deutliche Mantegna-Bezug von seinen fürstlichen Auftraggebern noch goutiert worden. Wenn diesbezüglich ein für Leonbruno überraschender Meinungsumschwung eintrat, so böte eine mögliche Einflussnahme Pietro Aretinos hierfür einen plausiblen Erklärungsansatz. Dieser war nachweislich zwischen 1522 und 1524 in Mantua gewesen, hatte die notwendigen Kontakte zu Leonbrunos Auftraggeber und wurde von Vasari plausibel mit der Berufung von Leonbrunos Rivalen in einen unmittelbaren Zusammenhang gebracht.

Vorerst lässt sich auf Basis dieser Informationen aus unterschiedlichen Untersuchungskontexten jenseits des Briefes Folgendes rekonstruieren: Lorenzo Leonbruno war von Isabella d'Este protegiert worden, bevor er der Hofkünstler ihres Sohnes Federico II. Gonzaga wurde.⁷⁴ 1522 und 1523 führte Leonbruno dekorative Ausstattungsmalereien im Stile Mantegnas aus, diese entstanden für die Scalcheria im fürstlichen Palast und wurden 1523 bezahlt. Die für Isabella geschaffenen Werke imitierten den Stil Mantegnas so meisterhaft, dass sie in der Forschung so lange diesem zugeschrieben wurden, bis die Auffindung der Rechnung diese

Zuschreibung endgültig revidierte.⁷⁵ Als Federico II. Gonzaga Giulio Romano in seine Dienste nahm und ihn umgehend mit dem geplanten Umbau des Palazzo di Marmiolo (zerstört 1798) betraute, für den bereits Leonbruno Dekorationsmalereien entworfen hatte, wurden die beiden Künstler zu Konkurrenten. Wenn es stimmt, dass Leonbruno der ihm erst kurz zuvor erteilte Auftrag zur Ausmalung des Palazzo di Marmiolo zu Gunsten Romanos entzogen wurde, dann zeigt sich hieran, wie groß die Fallhöhe des Künstlers war. Im Februar 1523 hatte Isabella d'Este Leonbrunos Gehalt erhöht, im September desselben Jahres erhielt der Hofmaler von Federico II. Gonzaga ein Grundstück in Mantua geschenkt, das im gleichen Bezirk (Unicorno) lag wie das einst Mantegna zugeweihte.⁷⁶ Die Rivalität entschied, wie der Brief Leonbrunos vom Januar 1525 bestätigt, der Herzog binnen kurzer Zeit zu Gunsten des Neuankömmlings. Diesen stattete er mit umfangreichen Privilegien aus, darunter auch das bekannte Haus, das Giulio Romano später für seine repräsentative Selbstdarstellung nutzte.⁷⁷ Da Leonbruno 1521 zu Baldas-

74 Chambers 1997, S. 485. Ebd. mutmaßt Chambers, dass Leonbruno von Vasari ignoriert worden sei.

75 1902 wies Kristeller darauf hin, dass die Gemälde im sog. Ufficio della Scalcheria von Leonbruno stammten, was Rechnungsfunde (Mantua, Archivio Gonzaga, Autografi 1523, 22. April) von Davari und Alessandro Luzio ans Licht brachten. Kristeller 1902, S. 268, Anm. 1. Zu den umfangreichen Publikationen der Leonbruno betreffenden Archivfunde siehe die chronologisch sortierte Bibliographie in Ventura 1995.

76 Ventura 1995, S. 295–296, Dok. 48. Piccinelli 2018, S. 209–210 und S. 216–217, Anm. 6.

77 Zur Casa Pippi (1538–44) siehe die konzise Zusammenfassung von Schwarz 1990, S. 172–174. Vgl. zur Repräsentation des Künstlers und der gewählten Bildsprache Wirth 1985, S. 57–68. Ausst.-Kat.

sare Castiglione gesandt worden war, um in Rom die Werke Raffaels und Michelangelos zu studieren, zog der Fürst möglicherweise mit dieser künstlerischen Neuorientierung die Konsequenzen aus der nicht wunschgemäßen Entwicklung von Leonbrunos Malerei.⁷⁸ Vermutlich hatte Leonbruno verkannt, welche Erwartungen sein Auftraggeber an diese Studienreise geknüpft hatte. Castiglione berichtete jedenfalls bereits im April 1521, knapp einen Monat nach der Ankunft des Malers in Rom, dass aus seiner Sicht aufgrund der zu kurzen Aufenthaltszeit Leonbrunos dort keine fruchtbare Wirkung zu erwarten sei.⁷⁹ Da dieser sich selbst und seine Kunst jedoch in der Tradition Tizians stehend sah, wie sein Beschwerdebrief vom 20. Januar 1525 mit Leonbrunos ausdrücklichem Bezug auf »Tuciano et de li altri valenthomini« darlegt, dürfte hier nicht nur ein Kommunikationsproblem zwischen dem Mäzen und seinem Hofkünstler vorgelegen haben, sondern nun auch eine unüberbrückbare Differenz durch unterschiedliche ästhetische Auffassungen.⁸⁰ Die Argumente erinnern denn auch an den später von Giorgio Vasari publizierten Vorwurf, der wie kein

anderer für die Malerei Venedigs stehende Tizian habe nicht rechtzeitig in Rom Raffael, Michelangelo und die Antiken studiert.⁸¹ Mit der Erhebung der römischen Kunst zum Maßstab der Mantuaner Produktion geriet Leonbruno, von dem angenommen wird, dass er in der Werkstatt Andrea Mantegnas ausgebildet worden war und der nachweislich die venezianische Malerei bewunderte, schlagartig und nachhaltig ins Hintertreffen. Von Vasari später nicht erwähnt und damit aus einem Teil der Erinnerungskultur und ihrer kunsthistorischen Rezeption getilgt, wurde er bald und nachhaltig von seiner Position als Mantuaner Hofmaler verdrängt, auch wenn er die Gunst Federicos nicht vollständig verlor, was die Schenkung eines Grundstücks nahe Reggiolo 1526 ebenso beweist wie der danach erteilte Auftrag zum Entwurf einer Festung.⁸² Schließlich ging Leonbruno: 1531–32 ist seine Tätigkeit in Mailand nachweisbar, also dort, wo er um 1525 bereits für ihn wichtige literarische Anregungen gefunden hatte.

Das zur *Allegorie der Fortuna* erweiterte Sujet der reich gestalteten *Verleumdung* wurde im 16. Jahrhundert mehrfach kopiert, was von der damaligen großen Bedeutung des Vorbildes zeugt. Dies ist gerade deswegen zu betonen, da über die damalige Aufbewahrung von Leonbrunos Gemälde bislang nichts bekannt geworden ist: Nachrichten über die Präsentation des Bildes oder ein Sammlungsinventar mit einem entsprechenden Nachweis fehlen oder aber sie wurden

Frankfurt a. M. 1989, S. 23–26. Müller 2018. Piccinelli 2018, S. 209–212.

78 Brief von Federico II. von Mantua an Baldassare Castiglione, 10. März 1521. Abschrift, in: D'Arco 1857, Bd. 2, S. 87, Nr. 113. Vgl. Regan 2013, S. 19.

79 Brief von Baldassare Castiglione an Federico II. von Mantua, 24. April 1521. Abschrift, in: Ventura 1995, S. 259, Nr. 47. Leonbrunos Ankunft hatte Castiglione dem Fürsten am 23. März 1521 gemeldet. Brief von Baldassare Castiglione an Federico II. von Mantua, 23. März 1521. Abschrift, in: Ventura 1995, S. 259, Nr. 46.

80 Für den Abdruck des Originalbriefes und dessen Transkription siehe Venturi 1995, S. 271, Nr. 73.

81 Vasari 2005 (Tizian), S. 20. Vgl. hierzu den Kommentar von Christina Irlenbusch. Ebd., S. 8.

82 Chambers 1997, S. 485. Ventura 1995, S. 296.

2. Strategien und Waffen im Kampf für die eigene Wahrheit (1525–1600)



8. Kopie nach Leonbruno, *Allegorie der Fortuna*, Öl/Lw., 68 x 100 cm, Nîmes, Musée des Beaux-Arts.

noch nicht korrekt zugeordnet.⁸³ Nicht bestätigt ist die Hypothese, dass die eine bronzenen Oberfläche mit vergoldeten Höhungen fingierende Grisaille für die Mantuaner Camera della Fama angefertigt worden war, die neuen Räumlichkeiten der Isabella im Corte Vecchia; die belegte Bezahlung von vier Gemälden Leonbrunos am 23. April 1523 (»quattro quadri finti de bronzo cum figure et altri ornamenti«) bietet hierfür keine si-

chere Grundlage.⁸⁴ Auch fehlt ein Vorschlag, wie der infolgedessen zu attestierende Anachronismus der Gemäldeinschrift bei einer Datierung vor Leonbrunos *Misere* zu erklären wäre. Überzeugend ist hingegen die oben dargelegte Verknüpfung der veränderten Lebenssituation mit Leonbrunos Äußerung im Gemälde, die gleichermaßen Klage, Reaktion und Anklage darstellt. Ebenfalls ungewiss ist die Übereinstimmung von Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* mit einer von zwei Mantegna zugeschriebenen Sup-

83 Siehe Massing 1990, S. 321–332, bes. Kat. Nr. 14.A. Bury 2003, Abb. 57 und 59. 1903 erwarb Cristoforo Benigno Crespi das Gemälde ohne nachgewiesene Provenienz. *L'Occaso* 2008, S. 288.

84 Zur vollständigen Abschrift des vom Notar Nicola Bruschi ausgearbeiteten Dokuments siehe d'Arco 1857, Bd. 2, S. 90–92. Zu den weiteren Dokumenten Leonbruno betreffend vgl. ebd., Bd. 1, S. 64–67.

raporten, die im Inventario Stivini 1540–42 als »finto de bronzo« beschrieben wurden.⁸⁵ Gleiches gilt für die eher unwahrscheinliche Übereinstimmung des Werkes mit dem 1793 in der Sammlung Khevenhüller in Mailand nachgewiesenen satirischen Gemälde, das Luigi Lanzi beschrieb.⁸⁶ Gegen die Identifizierung mit unserem Gemälde hat sich mit guten Gründen bereits L'Occaso in seiner dezidierten Zusammenfassung des Forschungsstandes zu Leonbrunos Allegorie ausgesprochen, der darauf hinwies, dass die Charakterisierung der Farbigkeit des Gemäldes eher mit einem Gemälde in Einklang steht, welches im Museum in Nîmes aufbewahrt wird (Abb. 8).⁸⁷

Fragwürdig ist auch eine von Stefano L'Occaso vorgebrachte Hypothese, wonach Giulio Romano dasselbe Sujet ebenfalls malte.⁸⁸ Sein Hinweis auf eine ihm zugeschriebene Gemäldevariante einer *Verleumdung des Apelles* in der Sammlung d'Este basiert auf einem Inventareintrag von 1711, also keiner zeitgenössischen Quelle. Die

Grundlage dieser im 18. Jahrhundert klar als Zuschreibung kenntlichen Einordnung bleibt jedoch offen. Ob Romano tatsächlich ein solches Thema ausarbeitete, bleibt also ungesichert, auch wenn es eine spannende Untersuchung nach sich zöge, könnte man eine entsprechende Verifizierung vornehmen: In diesem Falle böte sich der kunsthistorischen Forschung ein geradezu einmaliges Material zur Erforschung kunstkritischer Kunst, da eine direkte Auseinandersetzung Romanos mit Leonbruno vorauszusetzen wäre.⁸⁹ Diese Bezugnahme wäre auf einer anderen Ebene der Verarbeitung zu erwarten als etwa der von Leandro Ventura bemerkte gestalterische Rückgriff Leonbrunos auf die einem Bühnenbild ähnelnde Architektur in der *Allegorie der Fortuna*, die als Reaktion auf das Werk Giulio Romanos gilt.⁹⁰ Greift man L'Occasos Beurteilung des archaischen Stils als programmatisch und auch polemisch auf, so zeigt sich immerhin, dass die Art und Weise, Künstlerstreit anschaulich zu vermitteln, auch in Leonbrunos Werk bis in die Gegenwart hinein präsent geblieben ist.⁹¹ Die Verwahrung des Gemäldes, um auf diese zurückzukommen, muss immerhin so gut gewesen sein, dass sie einerseits den bis heute konstatierten sehr guten Erhaltungszustand der Fortuna-

85 Vgl. L'Occaso 2008, S. 288.

86 »Una pittura satirica contro i duchi di Mantova. È una specie simile a quella di Apelle, con molte figure, la Calunnia par che tenga il campo, e la Vertù siretrae. È in tavola senza molto accordo, i colori son vari e veritieri e spiccano dal fondo quasi come in un antico«. Lanzi 2000, S. 180. L'Occaso 2008, S. 288.

87 Für die ältere Zuschreibung an Giovan Battista Moroni fehlen überzeugende Hinweise, weswegen diese strittig ist. Laclotte 1962, S. 35. Gregori 1979, S. 290–291. Die Zuschreibung des großformatigen Stiches in den Uffizien an Giulio Sanuto widerlegte Bury, der ihn quellenbasiert Battista del Moro zuschreiben konnte, vgl. Bury 2003. Dies wird in der neuesten Forschung akzeptiert. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 248. L'Occaso 2008, S. 288.

88 L'Occaso 2008, S. 288.

89 L'Occaso 2008, S. 288. Vgl. Venturi 1882, S. 298, wo auf das Inventar vom 16. März und dessen Inhalt hingewiesen wird.

90 Ausst.-Kat. Wien 1994, S. 406.

91 »È solitamente rimarcato lo stile arcaico del quadro, datato alla metà degli anni venti, inteso come recupero programmatico e forse anche polemico di una tecnica pittorica, se non anche di un' iconografia, mantegnesca.« L'Occaso 2008, S. 288. Vgl. ebd., S. 254–255.

Allegorie gewährleisten konnte, andererseits aber anderen Künstlern – insbesondere den Kopisten – einen Zugang geboten haben muss. Das 1529 verfasste Testament des Künstlers gibt leider keinen Aufschluss darüber, ob sich die *Fortuna* zum Zeitpunkt seines Todes noch in seinem Besitz befand. Dieser Befund lässt folgende Rückschlüsse zu: Zum einen muss das Gemälde eine gewisse Berühmtheit erlangt haben, die es als Vorbild für Kopien und Variationen attraktiv machte. Es liegt nahe anzunehmen, dass zum einen die innovative Komposition bewundert wurde. Die Nachahmungen und deren Modifizierungen sprechen dafür, dass Leonbruno mit seiner persönlichen Bezugnahme einen Nerv getroffen hatte – den der Künstler selbst, den ihrer etwaigen Auftraggeber oder aber beider Zielgruppen. Die Inszenierung des unglücklichen Künstlerschicksals und ihre Anpassung an andere ästhetische Vorlieben trugen zur Verbreitung des Sujets bei. Der Inventor allerdings blieb dabei ungenannt. Dies ist angesichts der Entstehungsumstände aber auch nicht überraschend, die sicher keine Grundlage dafür boten, das Werk mit einem Privileg auszustatten.

Wenn die Allegorie, wie angenommen und durch die Inschrift behauptet, auf Leonbrunos eigene Situation am Mantuaner Hof 1524/25 bezogen werden kann, ist dies das früheste durch Quellen belegte Beispiel für ein im Kontext eines Künstlerstreits entstandenes Gemälde. Roland Kanz hatte 2011 noch angenommen, dass es sich bei der Selbstinszenierung Federico Zuccaris in dessen *Calunnia* 1572 um das »früheste Bildmanifest einer Künstlereigenpropaganda

[handelt, d.V.], die sich Lukians Beschreibung der *Verleumdung des Apelles* bedient und die eigene Opferrolle in einer Intrige stilisiert.«⁹² Gleiches gilt allerdings auch für die fast 50 Jahre ältere monochrome Darstellung Leonbrunos, auch wenn diese – soweit bislang bekannt – von ihm nicht für die Verbreitung im Druck vorbereitet wurde. Dies wäre für ihn letztlich auch nicht nützlich gewesen, denn ihm ging es ja um die Wiederherstellung seiner Ehre und Position am Mantuaner Hof, wofür eine über den Kunstmarkt erreichbare breitere Öffentlichkeit wenig relevant war.⁹³ Auf seine Zielrichtung verweist Leonbruno mit seinem die Figuren Mantegnas ins Gedächtnis rufenden Konzept, das auf dessen unumstrittene Stellung als Hofmaler pocht. Dass Leonbruno hierfür nicht Mantegnas von Girolamo Mocetto gestochene *Verleumdung des Apelles* (Abb. 9) adaptierte, weist den degradierten Hofmaler als eigenständiger aus, als man es ihm in der Forschung gemeinhin zugestehen möchte.⁹⁴ Auch vernachlässigten die bisherigen Untersuchungen zur Rezeption des Gemäldes den Umstand, dass Del Moros Stich einer *Allegorie der Fortuna* 1561 entstand und damit eine Generation nach Leonbrunos Gemälde (um 1524/25). Dieser zeitliche und vermutlich auch räumliche Abstand zum Original dürfte eine Neuinterpretation des Themas mit

92 Kanz 2011, S. 934.

93 Auch gilt es festzustellen, dass der Kunstmarkt in den 50 Jahren einem Wandel unterlag und Leonbruno und Zuccari obendrein an unterschiedlichen Orten agierten. Zu Zuccari s. unten.

94 So insistierte Michael Bury explizit auf seiner Meinung, dass Leonbruno nicht der Archetypus der *Allegorie der Fortuna* zuzuschreiben sei. Bury 2003, S. 126–128.



9. Girolamo Mocetto nach Mantegna, Verleumdung des Apelles, um 1504/06, Chicago, The Art Institute.

eigenständigen Details befördert haben; Del Moros Werk sollte sicher mehr sein als eine getreue Kopie. Auffällig ist in jedem Fall die Widmung des Sticks an Alfonso II. d'Este, dem Herzog von Ferrara, die Giacomo Coppa dem Künstler empfohlen hatte und für die er sich mit einem vermittelnden Brief am 27. September 1561 persönlich einsetzte.⁹⁵ Damit blieb das Sujet gewissermaßen in der Familie.

⁹⁵ Bury 2003, S. 126.

Jedenfalls lässt sich ohne eine Erörterung der Fragen, welchem Rezipientenkreis Leonbrunos Gemälde oder seine heterogenen Kopien um 1560 zugänglich waren und ob Leonbruno möglicherweise selbst eine Variante in Form einer Zeichnung oder einer Gemälde-replik angefertigt haben kann, die weitere Elemente wie die Figuren in den Nischen gezeigt haben könnte, nur vorsichtig auf die Wertschätzung des Gemäldes am Mantuaner Hof rückschließen. Jenseits dieser Überlegungen zeugt indes die Wahl des malerischen Duktus' wie auch die Anknüpfung an Mantegnas Figurengestaltung, ohne

diese sklavisch zu kopieren, von der Funktion des Bildes als eine an den Mantuaner Fürsten gerichtete Mahnung, welche ihre Legitimation aus der Charakterisierung Leonbrunos als traditionsbewussten Mantuaner Hofkünstler und würdigen Nachfolger des Mantegna zieht.⁹⁶ Damit richtet sich die programmatische Künstlerklage, die durchaus auch als Polemik verstanden werden konnte, vorrangig an die Person, die einerseits in der sozialen Position war, dem Künstler helfen zu können, und andererseits bekannt dafür war, dass sie kreative Lukian-Rezeptionen schätzte und deren innovative Erneuerungen förderte: die Mutter des Marchese, die als Mäzenin eigenständige Isabella d'Este.⁹⁷

Die kennerschaftlichen Verweise auf Lukians *Verleumdung* knüpften wie die *Aemulatio* gegenüber Mantegnas Figurenerfindungen an die von ihr geförderte hofspezifische Humanistentradition an. Folgt man diesem Deutungsansatz, lässt sich mit dem Gemälde eine weitere Aussage verknüpfen, welche Isabella mit dem Werk hätte in Verbindung bringen können. So heißt es in den *Eikones* Philostrats, einem antiken Text, der ihr bestens bekannt war und der die Basis für die Ausstattung ihres Studiolos bot: »Wer die Malerei nicht achtet, beleidigt

die Wahrheit, beleidigt auch die Weisheit.«⁹⁸ Dieses Zitat, das als Appell an die Mäzenin die Würdigung der Malerei untrennbar mit dem vom Künstler verfochtenen Wahrheitsanspruch verknüpft, bringt die Spurensuche zurück zu einem Bilddetail, das noch einer tiefergehenden Erörterung bedarf: zu dem Satyrn, der auf das Daphne-Bäumchen uriniert. Bietet dieses Motiv einen Hinweis auf den Leonbruno persönlich verletzenden Kontext?

Bedenkt man, dass die Darstellung eines pinkelnden Knaben in der Renaissance als personifiziertes Gelächter verstanden werden konnte (Abb. 2), so wird es durch die Gestalt des Satyrn als spöttisch und entlarvend ausgewiesen.⁹⁹ Das Motiv des menschenähnlichen Lorbeerbaums identifizierte bereits Erwin Panofsky als Sinnbild der Tugend, hier kann es – nicht allein aufgrund der Gemäldeinschrift – als *Virtus* des Künstlers spezifiziert werden. Dieses Sinnbild knüpft an Mantegnas *Virtus deserta* (Abb. 10) an, ob das Gemälde *Pallas vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (Abb. 11) einen ähnlichen Lorbeerbaum zeigt, ist umstritten. In Leonbrunos monochromem Gemälde ist dieser – wie Daphne im Inbegriff der Metamorphose – als Mischwesen mit menschlichen Zügen dargestellt und so dem schamlosen Angriff des Wasser lassenden Satyrn hilflos ausgeliefert. Das Rufen des Baums richtet nichts aus, Daphnes himmelwärts gestreckte, in Äste und Zweige verwandelte Arme und Hände zeugen von ihrer Wehrlosigkeit und ihrer Empörung. Auch wenn

96 Jacobsen verwies darüber hinaus auf die motivische Anlehnung an Mantegnas *Invidia* aus dessen *Schlacht der Meergötter* sowie die *Virtus Combusta*. Jacobsen 1982, S. 627. Zum Verhältnis von Mantegnas Entwurf und Mocettos Umsetzung, die auf Künstlerstreit in Venedig Bezug nahm, siehe Lehmann 2014 und Lehmann 2017.

97 De Marchi 1998, S. 163.

98 Lukian, *Eikones* 8. Zitiert nach Jacobitz 1907, Bd. 2, S. 243.

99 Vgl. Murutes 1973, S. 521.



10. Giovanni Antonio da Brescia für Andrea Mantegna, *Virtus combusta* und *Virtus deserta*, um 1495/1500, Kupferstich von zwei Platten, 574 x 419 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

dieses Bild einen anderen Akzent setzt als das des brennenden Lorbeers in Mantegnas *Virtus combusta* (Abb. 10), lässt der Künstler keinen Zweifel an seiner Beurteilung des demonstrativ schändlichen und gegen seine Tugend gerichteten Tuns, das mit der Verachtung seiner Kunst gleichgesetzt werden kann. Im Vergleich hierzu ist Mantegnas »menschenähnlicher Lorbeerbaum«, den Panofsky als Sinnbild der Tugend identifi-

zierte, »verlassen (*Virtus deserta*) oder durch Feuer zerstört (*Virtus combusta*), so daß die Laster ihr Reich auf ewig erobert haben.«¹⁰⁰ Dass auch Leonbrunos pinkelnder Satyr negativ besetzt ist – anders als Symbole der Wasserspende, des Heilwassers oder etwa der Fruchtbarkeit –, darauf deutet die

¹⁰⁰ Panofsky 1956, S. 55. Vgl. Wittkower 1997 [1938/39], bes. Abb. 180, 184.



11. Andrea Mantegna, *Pallas vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, 1500/1502, Paris, Musée du Louvre.

empörte Reaktion des beschmutzten Daphne-Baumes ausdrücklich hin. Peter Meller nannte diese Erfindung als ein Beispiel für eine negative Allegorie, genauer gesagt die des selten dargestellten Sieges des Lasters über die Tugend.¹⁰¹ Hierfür kennt er noch ein weiteres Beispiel, das ebenfalls im Kontext eines Künstlerstreits entstanden sein könnte: die – wie Hans H. Aurenhammer angab

¹⁰¹ Meller 1976, S. 329.

»einzigartige« – Allegorie *Der schlafende Apoll mit den Musen und Fama* (Abb. 12; um 1545/49) von Lorenzo Lotto, ein Gemälde also, dessen untypische Ikonographie und Innovation bereits Andor Pigler 1953 konstatiert hatte.¹⁰² Dieses Bild wird seitdem mit

¹⁰² Das Gemälde ist auf der rechten Seite beschnitten, wo angeblich die anderen Musen enteilt. Das Zitat Aurenhammers stammt aus *Ausst.-Kat. Wien 1987*, S. 236 (V.1). Pigler 1953, S. 165–168. Es ist bemerkenswert, dass der Autor das Werk nicht



12. Lorenzo Lotto, *Der schlafende Apoll mit den Musen und Fama*, um 1545/49, Öl/Lw., Budapest, Szépművészeti Múzeum.

zwei Notizen des Künstlers in Zusammenhang gebracht, die einen *Terminus ante quem* konstatieren: Am 18. Dezember 1551 schrieb Lotto in sein *Libro di spese diverse* die Worte »Apollo in monte Parnaso con le muse, quello dorme e quelle confuse«, er benannte also Apoll auf dem Berg Parnass mit den Musen, jener schlafend und diese verwirrt.¹⁰³ Im Dezember 1552 dann notierte der Maler in seinem Rechnungsbuch: »uno [quadro] con Apollo dormiente in Parnaso e le muse andar disperse e la Phama levarsi a volo«, womit er konkretisierte, dass die Personifi-

kation der Fama den Gott fliegend verlässt.¹⁰⁴ Tatsächlich zeigt das Gemälde den vollständig enthüllten Apoll in der antiken Schlafpose – diesbezüglich verwies Aurenhammer auf die Ähnlichkeit mit der Personifikation der Acedia, des Lasters der Faulheit – umgeben von Kleidungsstücken, welche er und die Musen abgeworfen haben.¹⁰⁵ Sie alle haben sich zudem der herumliegenden Bücher, Gerätschaften und Instrumente entledigt.

in seine grundlegende Studie, die im Jahr darauf publiziert wurde, einbezog. Pigler 1954.

¹⁰³ Dreiling 2016, S. 33. De Carolis 2015, Libro, 44r.

¹⁰⁴ Dreiling 2016, S. 34–35 mit weiterführender Literatur. Zu den Einträgen im Rechnungsbuch siehe insbesondere ebd., S. 35, Anm. 80 sowie McGrath 1998, S. 138. De Carolis 2015, Libro, 7v.

¹⁰⁵ Ausst.-Kat. Wien 1987, S. 236 (V.1). Apollos Scham verdeckt allein das Instrument, das er mit seiner Linken hält.

Wo also typischerweise das ideale Zentrum der Parnass-Darstellung und damit der Ort höchster Harmonie sein sollte, imaginiert der Künstler eine frappante Leerstelle.¹⁰⁶ Der Musenführer hat noch nicht einmal gemerkt, dass er von allen Musen verlassen wurde, und dass diese nur noch darüber uneinig sind, welche Richtung sie nun einschlagen sollen.¹⁰⁷ Das Werk fand keinen Käufer, was angesichts der im 16. Jahrhundert gestiegenen Wertschätzung der *innovatio* höchst bemerkenswert ist.¹⁰⁸ Was Meller als eine Satire auf eine ineffiziente Kunstpatronage für diskutierenswert hielt, könnte – erwägt man die These, dass das Ölbild das Resultat eines Künstlerstreits war oder aber als ein solches wahrgenommen wurde – sogar als gemalte Anklage eines untätigen Auftraggebers oder Mäzens verstanden worden sein. Dass *Der schlafende Apoll* dementsprechend von Lorenzo Lottos Zeitgenossen gedeutet wurde, könnte eine plausible Erklärung dafür bieten, warum das Werk »singulär« blieb und auch keinen Abnehmer fand

106 Aurenhammer betonte nicht allein den Aspekt der von Raffael geprägten Harmonie-Vorstellung, sondern bezeichnete zudem diesen Bildteil als »eine der intensivsten Partien des Werks«. Ausst.-Kat. Wien 1987, S. 236 (Nr. V.1). Sein Hinweis auf die politische *concordia*, welche die Harmonie Apolls und der Musen repräsentierte, ließe sich im Kontext des Künstlerstreits auf die Einheit der bildenden Künstler untereinander übertragen.

107 Dreiling 2016, S. 33–34 arbeitete diesbezüglich den Gegensatz zu Raffaels vorbildlicher und idealisierter Parnass-Darstellung heraus und bezog auch Marcantonio Raimondis Stich (um 1515) mit ein.

108 Den fehlenden Erfolg dieser Allegorie betonte bereits Meller 1976, S. 329. Zum Capriccio Mai 1996, S. 206.

(vgl. Taf. 1).¹⁰⁹ Diese bislang nicht geäußerte Vermutung legt im Rückschluss nahe, dass das außergewöhnliche Gemälde von potenziellen Käufern als Provokation aufgefasst wurde, die das Sujet und insbesondere den untätigen Apoll nicht als humorvolle Aufforderung zum Erwerb des Kunstwerks verstanden, womit der angeprangerte Missstand behoben oder wenigstens gemildert würde, sondern diese Darstellung stattdessen für eine Beleidigung ihrer eigenen Patronagetätigkeit – oder schlimmer noch für eine Anspielung auf ihre eigene Person – hielten. Die jüngste Forschung zu dem Gemälde ließ diese Möglichkeit unbeachtet, was vermutlich in Dreilings Unkenntnis der Studie Mellers begründet liegt; jedenfalls findet seine Einordnung des Werkes als Parnass-Parodie ohne eine Auseinandersetzung mit dieser wichtigen Vorarbeit statt. Die ikonographisch ausgerichtete Dissertation zu den *Göttern auf Abwegen* entschärft gar die bisherige Einschätzung der Darstellung als eine Satire zu der einer Parodie, womit der Autor, legt man seine Begriffsdefinition zu Grunde, lediglich sagt, dass es sich um eine komische Adaption einer Vorlage – in diesem Falle Marcantonio Raimondis Stich zu Raffaels *Parnass* – handele.¹¹⁰ Indem Dreiling Lotto

109 Den »singulären« Status des Ölgemäldes betonte zuletzt Dreiling 2016, S. 258. Wiederholt nannte der Künstler das Gemälde in Preislisten. Siehe die Abschriften und Hinweise in de Carolis 2015, 43v20, 71v10, 7v, 43v, 44r, 61r, 71v, 97v, 98v.

110 Dreiling ist sich dessen bewusst, dass in der Kunsttheorie des Cinquecento ein Begriff wie Parodie keine Grundlage hat, weswegen er sich auf die Dichtungs- wie auch auf die Rhetoriktheorie stützt: »Parodie meint entsprechend der additiv oder ad-versativ zu verstehenden Präposition ›para‹ ein

abspricht, mit seiner Apoll-Darstellung gesellschaftliche Missstände zu attackieren, und seine Erfindung auf den im Vergleich zu einer Satire noch unpersönlicheren »Bereich des Ingeniös-Launigen« reduziert, vermeidet es der Autor selbst einer kritischen Grundhaltung des Künstlers nachzuspüren.¹¹¹ Dies überrascht, da Dreiling die ihm bekannten Probleme des Künstlers referiert, diese in der Folge für seine Beurteilung des Gemäldes jedoch konsequent ausblendet. Die Todesangst Lottos, der schwer erkrankt 1546 sein Testament verfasste, und seine in der Folgezeit aufgetretenen Probleme, seine Auftraggeber zufriedenzustellen, geraten so zu einer »pessimistischen Weltsicht des Malers«¹¹², nicht aber zu einer Einschätzung seiner Bilderfindung als satirische Anklage der Mäzene allgemein oder gar als polemischer Angriff auf eine bestimmte Person. Dass wenigstens die Zeitgenossen das Gemälde nicht für einen harmlosen Witz hielten, der die kunsttheoretischen Themen *otium* und *labor* unpersönlich kommentierte,¹¹³

das verrät die dokumentierte Rezeption: Statt als Schaustück einer exzellenten Sammlung vorgeführt zu werden, verblieb das mehrfach zum Erwerb vorgeschlagene Bild im Besitz Lottos.

Wie wichtig also die Kontextualisierung eines Motivs und damit seine moralische Beurteilung durch seine Rezipienten war, zeigt, um damit auf Leonbrunos Allegorie zurückzukommen, auch der ebenfalls bereits von Meller gezogene Vergleich zwischen dem erwähnten Satyrn mit einer anderen Allegorie Lorenzo Lottos, *Venus und Cupido* (New York, Metropolitan Museum, Abb. 13).¹¹⁴ In diesem Bild uriniert Cupido im hohen Bogen durch einen Brautkranz aus Myrte.¹¹⁵ Auch wenn diesbezüglich Uneinigkeit darüber besteht, ob Lotto damit auf antike Hochzeitsgedichte (sog. *epithalamia*) Bezug nahm, so wird die Darstellung doch, insbesondere durch den Vergleich mit verwandten Motiven auf Hochzeitstellern, als Hinweis auf erwünschte Fruchtbarkeit gedeutet.¹¹⁶ Dies kann sich auf die bereits von Catull verwendete Metapher stützen, der als Parodie auf den Geschlechtsakt Amor beschrieb, der in den Schoß der Venus uriniert.¹¹⁷ Eine so positive Deutung indes ist

Neben- bzw. Bei- oder Gegengesang. Gegenüber der Kontrafaktur, welche ein Motiv aus einem profanen in einen sakralen oder aus einem sakralen in einen profanen Kontext überführt, schließt die Parodie auch die komische Adaption einer Vorlage mit ein.« Dreiling 2016, S. 14.

- 111 Dreiling 2016, S. 146. In Anm. 336 bietet der Autor umfangreiche bibliographische Hinweise auf die Begriffsdefinition der Satire und stützt sich letztlich auf die Ausführungen von Werner Röcke 1993, S. 327.
- 112 Dreiling 2016, S. 147–148.
- 113 So Dreiling, der damit Lottos Bilderfindung nachdrücklich von Bildsatiren des 16. Jahrhunderts distanzierte: »Das im Besitz des Künstlers verbliebene Gemälde versteht sich als ein Beitrag zum kontroversen dichtungs- und kunsttheoretischen Diskurs um *otium* und *labor*.« Dreiling 2016, S. 258.

114 Öl/Lw., 92,4 x 111,4 cm, Nr. 1986.138. Meller 1976, S. 344, Anm. 27.

115 Siehe Meller 1976, S. 329. Auch dieses Gemälde wird wie Leonbrunos Allegorie in die Mitte der 1520er Jahre datiert. Campbell 2004, S. 129–130. Zur innovativen Bilderfindung Lottos siehe Mai 1996, S. 206.

116 Andrea Bayer, Katalognr. zu Lorenzo Lottos *Venus and Cupid*, in: Ausst.-Kat. New York 2008, S. 321–323.

117 Ausst.-Kat. München 2001, S. 24. Vgl. Weber-Woelk 1995, S. 90.



13. Lorenzo Lotto, *Venus und Cupido*, um 1525, Öl/Lw., New York, Metropolitan Museum.

für Leonbrunos Gemälde auszuschließen, wie die empörte Reaktion des so bespritzten Daphne-Baums zeigt. Wenn also zwei etwas sehr Ähnliches tun, so zeigt sich hier, dass die damit verbundene Aussage nicht die gleiche sein muss. Die Handlung wird demnach dadurch konnotiert, wer sie wie ausführt. Dies führt uns zurück zu der Frage nach der Bedeutung des Satyrn in Leonbrunos Bild. Und für dessen Erklärung gibt es

eine relevante Spur: Spätestens mit Filarete (eigentlich Antonio Averlino), der für sich in Anspruch nahm, eine neue Allegorie erfunden zu haben, war der Satyr als Sinnbild des Lasters und Widerpart der Tugend ikonographisch etabliert worden: In seinem zunächst nicht illustriert publizierten *Traktat über die Baukunst* (1460–64) schilderte der Autor das von ihm erfundene Haus der Tugend und des Lasters als geschmückt mit

einer ausführlich beschriebenen Allegorie, wobei er der Personifikation des Lasters die Gestalt des Satyrn zuschrieb:

»Ich dachte mir also selbst folgende ganz neue Allegorie aus: auf einem steilen Berge steht auf der Spitze eines Diamanten die Tugend, als eine geharnischte Gestalt mit sonnengleichem Angesicht; sie hält einen Lorbeer- und einen Dattelbaum in Händen; zu ihren Füßen entspringt eine Honigquelle, aus welcher Bienen nippen. Am Berge der Tugend liegt eine Grotte, in der das Laster sich befindet. Es ist als ein Satyr gedacht, welcher Teller mit Speisen, Getränken und Würfeln in den Händen hält und auf einem Rade sitzt, dessen Speichen sieben Tiere sind. Diese Tiere speien Unrath aus, und in der daraus gebildeten Pfütze wälzt sich ein Schwein.«¹¹⁸

Das Haus des Architekten Onitao Nolliauer – seines Pseudonyms, wie er durch das Anagramm seines eigenen Namens verrät – war gemäß ebendieser Quelle mit einem Bildnis des Architekten selbst, einer Inschrift und den »von ihm ersonnenen Allegorien der Tugend und des Lasters, der Willkür und der Vernunft, der Fama, der Erinnerung und

der geistigen Begabung« ausgezeichnet.¹¹⁹ Die Wand des Architektenhauses, so verrät es das Kapitel *Die Ruhmeshalle für Künstler des Alterthums*, schmückte u. a. eine *Verleumdung des Apelles*.¹²⁰ Diese Details der für das Künstlerhaus gewählten Bildsprache sind insofern auffällig und als geradezu symptomatisch zu betrachten, als bereits Peter Hirschfeld feststellte, dass die von Künstlern errichteten Bauten für sich selbst »neben schriftlichen Künstlerdokumenten und Selbstporträts das wichtigste Selbstzeugnis künstlerischer Absichten« darstellten, weswegen er sie als eigenständig zu erforschen wert klassifizierte.¹²¹ Dem fiktiv-utopischen Bau Filaretos kommt in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung zu, als er eine Zukunftsvision formuliert, die für die gewünschte soziale Realität der Künstler und die damit verbundene Bildsprache grundlegend werden sollte und mit Giulio Romanos Haus in Mantua eine neue Präsenz erfuhr.¹²²

Innovativ war – das zeigt die genauere Betrachtung und Einordnung des Bilddetails – Leonbrunos dreiteilige Kombination der Motive Satyr und Daphne-Baum mit dem Akt des Urinierens, womit hier die Erniedrigung der Virtus des Künstlers durch ein Symbol des Lasters veranschaulicht wird. Erstmals wurde hier, inspiriert durch den Entstehungskontext im Rahmen eines Künstlerstreits, mit dem Satyrn zugleich das Wesen der Satire repräsentiert. Diese neuartige Ausprägung des Typus eines »satiri-

118 F 142v–150v, Fig. Magl. 167. Filarete 1890, S. 500. Vgl. Hubert 2006, S. 31–54. Es ist trotz der rhetorischen Beteuerung Filaretos jedoch anzunehmen, dass er davon ausgehen konnte, mit seiner Innovation eine hohe Akzeptanz beim Publikum zu finden. Hierfür spricht etwa der Hinweis auf die Datteln, welche der Teufel bei der Versuchung des hl. Antonius diesem »gleichsam als ein Friedenszeichen« anbot. Piper 1847, Bd. 1, S. 404.

119 Filarete 1890, S. 510. Vgl. Hüttinger 1985, S. 10–11.

120 Filarete 1890, S. 514.

121 Hirschfeld 1968, S. 290. Vgl. Hüttinger 1985, S. 14.

122 Hub 2018, S. 66. Vgl. Müller 2018. Ebenso Tacke, *Künstlerhäuser* 2018.

schen« Satyrn integrierte in die Darstellung eine zusätzliche innovative Bedeutungsebene. Das Bildmotiv lässt sich nicht allein auf das Laster reduzieren, sondern besitzt eine darüber hinausgehende Qualität, die, wie Leonbrunos Brief andeutet, unter dem Eindruck der Pasquinaden Pietro Aretinos ihre Ausarbeitung fand. Dieser bislang übersehene Kontext verknüpft die Ikonographie des Satyrn deutlich enger als bislang festgestellt mit der Rolle des Satirikers. Auch wenn in diesem Fall lediglich Indizien darauf hindeuten, dass Leonbruno einer Intrige zum Opfer fiel, so legt die situationsspezifische und neuartige Ikonographie seiner Allegorie den Schluss nahe, dass er mit der Darstellung des Satyrn, welcher auf das Daphne-Bäumchen uriniert, einen hintergründigen Fingerzeig auf Aretino den Satiriker in sein Gemälde integrierte und damit auf dessen schändliche Rolle in der Schädigung von Leonbrunos gutem Ruf und seiner künstlerischen Virtus anspielte. Um diese bildsprachliche Bezugnahme mit ihrer persönlichen Ausrichtung zu untermauern, soll nun in einem kurzen Exkurs eine Zusammenschau die historischen Hintergründe der Ikonographie satirischer Satyrn erhellen und ihre Besonderheit im Vergleich zu allgemeinen Satyr-Darstellungen eine ergänzende Erläuterung finden.



Ein Zusammenhang zwischen Satyr und Satire ist philologisch nicht gegeben. Dies wies Isaac Casaubonus bereits 1605 nach.¹²³

¹²³ Casaubonus 1605.

Fälschlich war demnach die in die Schreibweise Satyra mündende Annahme, welche die Satire begrifflich auf den Satyr und das Satyrspiel bezog.¹²⁴ Diese Meinung basierte auf einer Fehletymologie, die den Begriff »Satire« von *satyroi* (griechisch) statt von *satyra* (lateinisch) ableitete.¹²⁵ Zwar haben sich die Sprachwissenschaftler der Frage des inhaltlichen Zusammenhangs zwischen Satyr und Satire intensiv gewidmet, die kunsthistorische Forschung hat diese Erkenntnisse allerdings bislang nicht angemessen für ihre Forschungsfelder aufgegriffen und fruchtbar gemacht. Dies ist – bedenkt man die Vielzahl von Satyrdarstellungen in der bildenden Kunst insbesondere der Frühen Neuzeit – eine bemerkenswerte Forschungslücke. Sie lässt sich zu gewissen Teilen dadurch erklären, dass es so viele Sujets gibt, in denen die Satyrn als Gestalten aus dem Gefolge des Dionysos oder Bacchus oder aber allgemeiner als Bewohner des Waldes präsent sind. Auch ihr Eigenleben als triebhafte Figuren, die Nymphen nachstellen und andere Szenen der klassischen Mythologie bevölkern, lenkte von dem Umstand ab, dass es einige von dieser Darstellungstradition deutlich abweichende Bildwerke gibt, deren Satyrn sich nicht aus diesen Kontexten heraus sinnhaft erklären lassen. Die unkritische Akzeptanz von streitspezifischen Einzeldarstellungen des 16. Jahrhunderts, in denen Sa-

¹²⁴ Burkhard Meyer-Sickendiek, Art. »Satire«, in: HWR 2007, Bd. 8, Sp. 447–469, hier S. 447. Demnach ist die *lanx satyra* eine Schüssel mit vermishtem Inhalt. Casaubonus 1605, S. 324–326.

¹²⁵ Maidment 1997, S. 1. Meyer-Sickendiek, Art. »Satire«, in: HWR 2007, Bd. 8, Sp. 447–469. Vgl. Casaubonus 1605, bes. S. 29–31, 304, 319.

tyr und Satire miteinander verknüpft wurden, führte ebenfalls nicht dazu, dass diese als Beispiele aus einem größeren thematischen Zusammenhang wahrgenommen wurden. Die Relevanz dieses Motivs als ikonographisch etablierter Stellvertreter von Kritikern oder Spöttern wurde demnach nicht in seiner Signifikanz erkannt, sondern lediglich als bildsprachlich singulär und zudem einem alten Irrtum folgend und damit als nicht weiter erklärungsbedürftig klassifiziert.¹²⁶ Die Folge hiervon ist, dass keine Verknüpfung zwischen Leonbruno und den prominentesten Beispielen satirischer Satyrn und damit den Stellvertretern dieser Ikonographie wie Federico Zuccaris *Porta Virtutis*, Leone Leonis *Cave leonem*-Relief und Daniele da Volterras verschollenem Relief aus der Capella Orsini hergestellt wurde (Taf. 2). Eine systematische Erschließung dieser Motivgruppe fehlt damit – eine Forschungslücke, die nunmehr geschlossen werden kann, womit insbesondere die ikonographischen Konsequenzen des oben erläuterten kreativen Missverständnisses aufgezeigt werden können. Inwiefern hierfür auch der von Scaliger bemühte Erklärungsansatz, die Satyrn hätten ihren Namen von einer Schlüssel verschiedener Früchte, mit denen sie versuchten, Nymphen anzulocken, wirksam wurde, wäre weiterführend noch zu prüfen.¹²⁷ Die dem gegenüber für offensichtlich gehaltene äußere Wortähnlichkeit von Satyr und Satire führte nämlich, das lässt sich ex-

emplarisch belegen, aufgrund der ebenfalls als wesensverwandt angesehenen Inhalte in der künstlerischen Gestaltbildung der Frühen Neuzeit ein bemerkenswert innovatives Eigenleben. Dabei fällt auf, dass das bislang früheste nachweisbare Beispiel, Leonbrunos *Allegorie der Fortuna*, vermutlich um 1524/1525 entstand, also zu einem Zeitpunkt, zu dem Pietro Aretino sich in Rom als bissiger Kommentator etablierte. Dieser Schriftsteller, der in seinen frühesten Publikationen darauf verwies, dass er selbst Künstler war, gestaltete medial offensiv sein Image, das wie kein anderes zum Synonym für einen Satiriker wurde und für das ebenso wesentlich auf die Ikonographie des Satyrn zurückgegriffen wurde. Die extremste Ausformung fand diese Bezugnahme zweifelsfrei in dem Revers einer Porträtmedaille Aretinos, die einen aus Phalli zusammengesetzten Satyrkopf zeigt, mit denen das sexuell konnotierte Sujet des Satyrs zum Tragen kam (Abb. 14).¹²⁸ In Auseinandersetzung mit seinen Satiren – hierfür bietet Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* die bislang älteste Referenz – etablierten sich Satyrn als personifizierte Sinnbilder von Kritikern. Wie im Folgenden aufgezeigt werden kann, wurden die Spezifika solcher satirischer Satyrn bald ein fester Bestandteil der künstlerischen Bildsprache.¹²⁹ Für die gestalterischen Möglichkeiten, welche die bildenden Künstler hierfür ausloteten, avancierte das Satyrspiel zu einem relevanten inhaltlichen Vorbild; in der Rezeption wurde diese Bezugnahme gelegentlich sogar mit der Sati-

126 Vgl. Plon 1887; Jaffé 1991. Ausst.-Kat. Florenz 2009.

127 Scaliger 1994, Bd. 1, S. 186–187. Einen Fruchtkorb als Lockmittel für Käufer zeigt Antonio Gardanos Titelblatt der 1538 publizierten *Mottetti del Frutto*. Vgl. Fenlon 1995, S. 63–67.

128 Zu den Deutungen Pfisterer 2008, S. 234. Fontcuberta i Famadas 2017, S. 34, Anm. 41.

129 Meyer-Sickendiek, Art. »Satire«, in: HWR 2007, Bd. 8, Sp. 447–469. King 2007, S. 262–266.



14. Medaille, Avers: Pietro Aretino, Revers: Satyrkopf aus Phalli, 1530er Jahre (?), Bronze, Durchmesser 4,6 cm, London, British Museum.

re vermischt.¹³⁰ Wissensgeschichtlich erklärt sich diese Deutungsmöglichkeit mit der Verknüpfung der Satyrfigur mit den antiken

130 Die intensive Beschäftigung mit dem Satyrspiel im 16. Jahrhundert, die in Isaac Casaubonus' *De satyrica Graeca poesi et Romanorum satira libri duo* (1605) gipfelte, prägte die Rezeption der Satyrn. Maidment 1997, S. 19–37. Krumeich 1999, S. 39.

Satyrspielen, die im Rahmen des Agon auf drei Tragödien folgten.¹³¹ In diesen Aufführungen kam dem namensgebenden Chor der Satyrn die Aufgabe zu, die Handlung zu kommentieren. Begleitet wurden diese Auslegungen entweder durch Verlachen oder Spott.¹³² Damit erklärt sich die Neigung der frühneuzeitlichen Künstler, Satyrn als Assistenzfiguren in bildgegenständliche Kontroversen zu integrieren und im Einzelfall – ähnlich der verbalen Verlebendigung des Pasquino im Austausch der Kritik – auch zum spöttischen Kommentator zu verselbstständigen.¹³³ Dem entspricht eine weitere Besonderheit, nämlich die, dass in England die Ausbildung des Satyr-Satirikers erfolgte, einer Sprecherfigur, die Verssatiren vorträgt und hierbei in der Maske eines Satyrs aggressiv auftritt. Bemerkenswert ist, dass gerade die Gestalt, die gemeinhin in der kunsthistorischen Forschung als Sinnbild des Lasters bekannt ist, in den Redekünsten der Frühen Neuzeit zu einer Verkörperung dessen wird, der »menschliche Laster und unmoralische Verhaltensweisen schonungslos angreift« und damit sogar als Rächer agieren kann.¹³⁴ Diese Rollenzuweisung blieb auch nach 1605 relevant. So bedienten sich Satiriker, auch nachdem die fälschliche Herleitung des Satirebegriffs bewiesen war, für ihre Selbstinszenierung einer Bildsprache mit satyrhaften Elementen. Bewusst griffen sie auf

131 Maidment 1997, S. 7. Krumeich 1999, S. 1.

132 Der Rolle der Satyrn bei Euripides wird eine »schillernde Mischung aus scheinbarer Naivität, intellektueller Ironie und kaum verborgener zeitgenössischer Satire« konstatiert. Krumeich 1999, S. 3, 33.

133 Zum Pasquino und seinem Publikum im 16. Jahrhundert siehe Spagnolo 2019. Warwick 2006.

134 Maidment 1997, S. 84, 171, 179–182.

die etablierte Symbolik zurück, die wie ein Korb gemischter Früchte (*satura*) zur Anlockung dienen konnte und Vielfalt repräsentierte, und eigneten sich »Härte, Wildheit und auch vor brutalem Vorgehen nicht zurückschreckende Aggressivität« an, die sie als charakteristische Eigenschaften der mythologischen Mischwesen ihrem Auftreten einverleibten. Die Spannweite der von den Sprechern geleisteten Kritik reichte dabei von mildem bis zu beißendem Spott. Inhaltlich wurde damit veranschaulicht, dass Satiriker ebenso wie Satyrn unberechenbar, verlachend, spottend und tadelnd agieren.¹³⁵ Unterschiedlich sind lediglich die Facetten, welche die verschiedenen Autoren den Satyrn als Protagonisten des Satyrspiels abgewinnen: Christopher Maidment hat einen ganzen Katalog von Merkmalen herausgearbeitet, als dessen Verkörperung der Satyr-Satiriker angesehen werden kann und der auch für die hier zu behandelnden Sprecherinstanzen als ableitungsrelevant zu betrachten ist. Als Kennzeichen der von Maidment rekonstruierten Sprecherinstanz benennt dieser ein wildes und grobes Wesen sowie eine »humoral-pathologische Neigung zu cholischen Schimpftiraden«, die in vielen Fällen unklare oder unverständliche Aussagen beinhalten. Die spezielle Form der Aggressivität und den damit zum Ausdruck kommenden Hass deutet Maidment als Folge eines melancholisch bedingten Zynismus.¹³⁶ In Analogie zur Triebhaftigkeit und Wildheit des Satyrn wird demnach den (aufgrund ihrer Melancholie unzufriedenen

oder gar hasserfüllten) Satirikern in ihrer Funktion als Kommentatoren und Bösewichte das Schimpfen als Ausdruck ungebändigter Aggressivität eigen.¹³⁷ Die Rohheit und Härte des Auftretens und der Sprache richtete sich folglich zwar zur Verteidigung der Tugend gegen Laster, die negativ konnotierte Art und Weise der Kritikübung ließ die Satyrn selbst jedoch in einem unvoreilhaftem Licht erscheinen, so dass sie in ihrer Funktion als Ankläger oder moralisierende Kommentatoren als ebenso lasterhaft wahrgenommen wurden wie die von ihnen bemängelte Umwelt.¹³⁸ Ihre mit Feigheit gepaarte Triebhaftigkeit sowie der Vorwurf der Nutzlosigkeit dürfte dieser Betrachtungsweise vom Satyrn-Satirikern weiteren Vorschub geleistet haben.¹³⁹

Im Kontext einer Untersuchung bildender Künstler ist jedoch ein Detail dieser Wahrnehmung hervorzuheben, nämlich die Offenheit zur Einbeziehung von Lachen und Melancholie. Diese dürfte verschiedene Künstler dazu inspiriert haben, den Satyrn für ihre künstlerspezifische Bildsprache zu vereinnahmen. Das Image des Satyrn erfuhr damit eine Anpassung an die soziale Sonderrolle der bildenden Künstler, die sich als kultivierte Außenseiter mit kreativem Potenzial sahen.¹⁴⁰ Die Überlieferungen zu den Satyrn sind, wie Margot und Rudolf Wittkower konstatierten, komplex.¹⁴¹

135 Vgl. Maidment 1997, S. 1–2.

136 Maidment 1997, S. 2 und 179–182.

137 Vgl. Maidment 1997, S. 181–182.

138 Maidment 1997, S. 179–180.

139 Vgl. Maidment 1997, S. 58.

140 Wittkower 1965. Zur Stilisierung des Satyrn als Gegenbild vgl. Maidment 1997, S. 57.

141 Wittkower 1965, S. 137–138. Kritisch hierzu: S. 348, Anm. 18. Demnach behandelte am ausführlichsten Caspar Bauhin Anfang des 17. Jahrhunderts die un-

Relevant für die Symbiose von Satyr und Affe in einer Gestalt, die eine eigene tiefergehende Untersuchung lohnen würde, für die hier behandelten Satyrn jedoch nicht maßgeblich ist, sind vermutlich antike Quellen, wie die Naturkunde von Plinius d. Ä., Solinus oder Aelian.¹⁴² So nannte Plinius d. Ä. unter den verschiedenen Volksstämmen den der Satyrn und ordnete die von ihm in Indien und Äthiopien lokalisierten Satyrn den Affen zu.¹⁴³ Hiervon mag Mantegna durch sein humanistisches Umfeld soweit Kenntnis gehabt haben, dass er sich dazu inspiriert sah – im Gegensatz zu anderen Künstlern –, mit der Darstellung affengesichtiger Satyrn die Unterscheidung zwischen den mythologischen und den zoologischen Satyrn aufzuheben.¹⁴⁴ Diesem Ansatz folgte aber schon Mantegnas Nachfolger in Mantua, Leonbruno, nicht mehr. Für die kunstkritische Kunst wird sie, wie in einem anderen Zusammenhang an anderem Ort nachgewiesen werden kann, erst im 19. Jahrhundert relevant, weswegen diese Sonderform hier ver-

terschiedlichen Satyr-Klassifizierungsversuche der Autoren des 16. Jahrhunderts und trennte die Darstellungen von Satyrn in Unterarten: »Wirkliche Satyrn seien entweder Menschen oder eine Spezies Affen; fiktive Satyrn entweder erdichtet oder dämonisch.« Wittkower 1965, S. 138.

142 Aelian, *Varia* III, 40. Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* 27, 60. Plinius, *Nat. hist.* V, 7, 44–46.

143 Plinius, *Nat. hist.* V, 7, 44–46.

144 In neuen zoologischen Systematisierungsversuchen, wie sie in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Publikationen verbreitet wurden, fanden solche Ordnungssysteme ihre Fortsetzung. So wies die 1551–87 in Zürich erschienene *Historia Animalium* von Konrad Gessner (Conrad Gesner) in ihrem Appendix zu Bd. 1, 1554, S. 15, die Satyrn ebenso wie die Sphingen und Kynokephaloi der Spezies Affe zu. Vgl. Wittkower 1965, S. 135.

nachlässigt werden kann.¹⁴⁵ Von Bedeutung für die nachhaltige Rezeption der Satyrfigur als Sinnbild des Kunstkritikers dürfte Horaz' Diktum gewesen sein, dass die geschwätzigen Satyrn lachend die Wahrheit sagen (*Ars poetica* 225–226).¹⁴⁶ Es ist Raymond B. Waddingtons Verdienst aufgezeigt zu haben, dass die Rolle des Satyrn in der Renaissance komplexe Inhalte in sich vereinigte und sich eben nicht darin erschöpfte, ein Sinnbild von lasterhafter Lüstern- oder Geilheit zu sein.¹⁴⁷ Nur vereinzelt wurde die Verbindung von Satyr und Satire jedoch als relevant für die bildkünstlerische Ikonographie berücksichtigt.¹⁴⁸ Dies ist umso erstaunlicher, als die Bedeutung dieses Zusammenhangs insbesondere für die Rollenbilder von Künstlern aus dem Bereich der niederländischen Kunst längst erkannt wurde: Hans-Joachim Raupps Studien zum *genus satiricum* und insbesondere zu Adriaen Brouwer als Satiriker zeigen diesen Aspekt detailliert auf.¹⁴⁹ So

145 *Affen als Kunstrichter* von Gabriel von Max (1889, München, Neue Pinakothek) zeigt diesbezüglich moderne Möglichkeiten des Einsatzes von Affendarstellungen auf. Für diesen Hinweis danke ich Sabine Wieber.

146 Vgl. Meyer-Sickendiek, Art. »Satire«, in: HWR 2007, Bd. 8, Sp. 447. Die *dissimulatio* als rhetorischer Charakter der Satire ist demnach auch für die bildliche Argumentation mit handelnden Satyrn in Erwägung zu ziehen. Darüber hinaus wurden die Satyrn auch im Kontext des sog. panischen Schreckens vereinnahmt, wie Campbell betont hat. Campbell 2004, S. 150–151. Dempsey 2001, S. 112–128.

147 Waddington 2004, XIX. Zur Kombination der Charakteristika Lächerliches und Unanständiges im Kontext von Satyr und Satire siehe Kindermann 1978, S. 97.

148 Jaffé 1991. Heinen 2004.

149 Raupp 1986. Raupp 1987.

bietet gerade das von ihm gewählte Beispiel einen erhellenden Einblick in die künstlerische Verwertung des satyrhaften Verhaltens, welches im genannten Fall mit der Tradition der kynischen Bettelphilosophen vermischt wurde; standen diese doch in dem Ruf, in der Öffentlichkeit obszönes Verhalten gleich welcher Art als Instrument zur Ausübung ihrer Moralkritik eingesetzt zu haben. Dass dies den Stoff für einschlägige Anekdoten bot, belegt Raupps Forschung zu diesem Thema ebenfalls. Zu einer weiterführenden Auseinandersetzung mit der vielseitigen Ikonographie des Satyrn wurden diese Grundlagen indes bislang nicht miteinander verknüpft oder anderweitig genutzt. Wie die folgenden Betrachtungen zeigen werden, wurde damit ein wichtiger Kontext nur unzureichend beleuchtet: Die Gestalt des mythologischen Mischwesens wurde in Kontexten von Künstlerstreit nämlich zu einem ikonographisch markanten Sinnbild des Spötters. Damit gewinnt die Figur des Satyrn eine wichtige Facette jenseits des in der kunsthistorischen Forschung bekannteren Aspekts der »Untugend«.¹⁵⁰



Wenden wir uns nun mit dem im Überblick gewonnenen Hintergrundwissen erneut Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* zu, so wird deutlich, dass das Bildmotiv des Satyrn als Synonym für einen Kritiker von Beginn an nicht auf frühneuzeitliche Künstlerkonkurrenten beschränkt war. Die Selbstdarstel-

lung Aretinos und seine aggressive Sprache wurden durch die Sonderform des »satirischen Satyrn« bereits Mitte der 1520er Jahre als Synonym für Kunstkritiker etabliert, womit diese bildsprachliche Gestaltfindung deutlich früher anzusetzen ist, als dies bislang unter Bezug auf Aretinos Selbstdarstellung konstatiert wurde. Die diesbezügliche Forschung schenkte Leonbrunos Werk noch keine Beachtung. Im Wechselspiel von Selbstinszenierung und Rezeption kristallisiert sich somit heraus, dass der Satiriker im weiteren Verlauf seiner Karriere eine Bildstrategie aufgriff, die zunächst gegen ihn gerichtet war. Ein solcher Modus mit einer Attacke umzugehen, war nicht ungewöhnlich: Signifikante Beleidigungen oder Spitznamen konnten schon damals, wie auch hier geschehen, umgedeutet und zur Selbstdarstellung umgemünzt werden. Als ein einschlägiges, wenn auch späteres Beispiel für eine solche Strategie der Provokation sei hier nur auf die Gruppe der in Rom ansässigen Niederländer, der sogenannten *Bamboccianti* verwiesen.

Fragt man bezüglich des hier untersuchten Kontextes, mit wem Leonbruno letztlich Streit hatte, so fällt auf, dass es aus seiner Sicht nicht Giulio Romano war, auch wenn ihn dieser mit seinem künstlerischen Erfolg vom heimischen Kunstmarkt verdrängte. So richtet sich die polemische Spitze in Leonbrunos Brief nicht gegen den anderen Maler, sondern seine Hinweise deuten in andere Richtungen. Seine Bewunderung für den aus Rom kommenden Rivalen äußert er gar Equicola gegenüber mit den Worten: »Vielleicht denkt ihr, dass ich mich darüber aufrege, dass Giulio nach Mantua

150 Vgl. Campbell 2006, S. 348, Anm. 58. Kaufmann 1984, S. 68. Graul 2022, S. 346–359.

gekommen ist, um zu malen. Aber ich bin hierüber glücklicher als ihr es seid, denn ich liebe ihn mehr als ihr, denn ich kenne ihn besser als ihr.«¹⁵¹ In einen persönlichen Konflikt geraten war der Maler demnach nicht mit Giulio Romano, sondern mit dem gelehrten Adressaten seines Briefes. Des Weiteren erwähnt Leonbruno einen anderen von ihm verfassten Brief; demnach hatte er »Signor Thexorero« angeschrieben, um ihm seine Wahrheit mitzuteilen. Dieser Hinweis blieb in der bisherigen Forschung unkommentiert, die erwähnte Person wurde demnach noch nicht identifiziert. Diese bemerkenswerte Forschungslücke lässt sich nun mit anderen Quellen in Zusammenhang bringen, wonach der Schatzmeister Girolamo Arcari gemeint war.¹⁵² Hiermit erschließt sich aufmerksamen Leser*innen der Hintergrund seiner Klage: Indem Leonbruno angab, dass er dem Mantuaner Finanzverwalter seine Wahrheit schriftlich übermittelt hatte, legte er offen, dass sein Brief auf eine strittige Finanzangelegenheit Bezug nahm. Es gab zahlreiche Künstler, die sich darüber beschwerten, von Ihren Auftraggebern nicht oder zu gering entlohnt worden zu sein.¹⁵³ Erwähnt sei in diesem

151 »Pensate forse che abbia asdegno che Julio sia venuto amantua adepingere. Jo ne o più apiacer de voi, et lhamo più de voi, perche lo conosco meglio de voi.« Ventura 1995, S. 271, Dok. 73. Der Autograf im Archivio di Stato di Mantova trägt die Signatur b. 7, c. 75 r.

152 Lateinisiert unterschrieb der zum Bauleiter und Thesorero beförderte Architekt Hieronimus Archarius. Zu Quellen und deren Einordnung siehe Ventura 1995, S. 261–269, 271, 295, Dok. 53–61, 64–66, 73. Vgl. d' Arco 1857, Bd. 2, S. 84.

153 Zu dieser und anderen Künstlerklagen siehe den Beitrag von Tacke 2015, S. 60.

Zusammenhang die anekdotenhafte Überlieferung Ridolfis in seiner Lebensbeschreibung des Mantegna: Demnach soll der Maler die von ihm 1488–90 freskierte (1780 zerstörte) Privatkapelle von Papst Innozenz VIII. im Belvedere aufgrund entsprechender Streitigkeiten um eine achte Todsünde bereichert haben: eine Undankbarkeit (*ingratitude*). Ridolfi griff damit Vasaris Hinweis auf, dass Mantegna über die fehlende Zahlungsmoral des Papstes erbost gewesen sein soll und schmückte die Erzählung weiter aus. Der Auftraggeber soll Mantegna daraufhin gebeten haben, der zusätzlichen Todsünde als Pendant die personifizierte Tugend der Geduld hinzuzufügen.¹⁵⁴ Wenn also Leonbruno finanzielle Differenzen mit seinem Auftraggeber austrug, so stellte dies keinen Einzelfall innerhalb der Kunstgeschichte dar. Umso bemerkenswerter ist, dass dieser Aspekt bislang keine Beachtung fand.

Der Umstand, dass der Hinweis auf diesen anderen Brief in Leonbrunos handschriftlicher Mitteilung unterstrichen ist, betont die Wichtigkeit dieser vormals nicht ausgewerteten Äußerung für den Kontext. Damit zeigt sich nun, dass Leonbruno sich gleichzeitig mehreren Angriffen ausgesetzt

154 Ridolfi 1648, Bd. 1. S. 71. Der Hinweis auf die angeblich dargestellte Tugend der Geduld stammt von Vasari, der diese seinerseits als gewünschte Begleiterin der Bescheidenheit dem Papst zuschreibt. Vasari, Ed. Kupper 2007, S. 1919, Anm. 36. Vgl. Chambers 1992, S. 21. Vgl. Helke 2009, S. 33. Als achte Tugend hingegen stellte Mantegna in seiner Grabkapelle *geometria/pittura* dar. Kristeller 1902, S. 311–313. Paolo Cortesi, *De Cardinalatu* (Rom 1510), f. LXXXVIII verso. Vgl. Campbell 2006, S. 148, Anm. 9. Siehe Kap. 5.1.

sah. Als einen seiner Denunzianten hatte er, darauf deuten die auf das Thema der Satire zu beziehenden Bilddetails hin, Pietro Aretino identifiziert. In der Gestalt des Satyrn repräsentierte er darum diesen seinen Kunstkritiker. Diese Leseweise lässt sich durch weitere, allerdings spätere Darstellungen von Satyrn, die als Stellvertreter von schlechten Kunstkritikern gemeint sind, untermauern. Leonbrunos weithin bekannt gewordenes Gemälde hatte demnach eine Motivtradition begründet, die auch in anderen Künstlerstreitfällen rezipiert wurde. Den Aspekt der Verleumdung in einer Finanzangelegenheit veranschaulicht in Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* ein Detail, das als solches in der gesamten Forschung zum Gemälde noch keine Erwähnung fand: Die Bürde, welche der Sündenbock im Hintergrund trägt, ähnelt auffallend den Geldsäcken, mit denen die Personifikation des Neides im Bildvordergrund beladen ist. Die Säcke unterscheiden sich lediglich darin, dass der des Tieres keine Aufschrift trägt. Die Analogie des Motivs impliziert die Frage, welchem Schlechtigkeitsgrad der Sack zuzuordnen ist.

Die bei genauerer Betrachtung also nur vordergründig an Mantegnas Vorbild orientierte *Allegorie der Fortuna* zeichnet demnach eine für den Aspekt des Künstlerstreits äußerst fruchtbare Bildsprache aus.¹⁵⁵ Bezieht man sie auf einen Künstlerstreit, so

bot Giulio Romano hierfür lediglich den Auslöser: Die Akteure waren ein Maler – Leonbruno – und seine Kritiker, insbesondere Equicola und Aretino. Diese waren ebenso Adressaten wie der Fürst von Mantua, sein Schatzmeister Girolamo Arcari und insbesondere Isabella d'Este. Dies wird dadurch deutlich, dass die Gemäldeinschrift die gesellschaftliche Rolle des Malers in den Vordergrund rückt. Das »Ego-Dokument« hier ist kein intim-persönliches, sondern Kennzeichen seiner Position, so wie es für satirische Texte typisch ist, dass die Satire von einem Ich-Erzähler vermittelt wird, und nur bedingt Rückschlüsse auf den Autor möglich sind.¹⁵⁶ Um die Adressaten von seiner Wahrheit zu überzeugen, verwob der Künstler seine Anliegen in einer vielschichtigen und komplexen Argumentation im Bild. Jenseits seiner Bildsprache versuchte er zudem, mit einer schriftlichen Rechtfertigung gezielt wichtige Personen wie den Finanzverwalter als Fürsprecher einzubeziehen. Wie das Gemälde die intendierten Rezipienten erreichte und von ihnen aufgenommen wurde, lässt sich ohne weitere Quellenfunde nicht genau rekonstruieren. Die bekannten Kopien und ihre Varianten jedenfalls weisen das Werk als durchaus beachtet und verschiedene Künstler inspirierend aus. Dass Leonbruno vorerst nicht aus dem Dienst seines Mäzens ausschied, nach seiner Tätigkeit in Mailand 1537 nach Mantua zurückkehrte und dort erneut

155 Bury kommt zu dem Schluss, dass Leonbruno und Del Moro einen verschollenen Archetypus rezipierten und nicht Leonbruno der Erfinder der Komposition war. Bury 2003, S. 123–128. Siehe Jestaz 2000, S. 292–305, bes. S. 299 und 304, Nr. 70. Vgl. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 248–249.

156 Zum »Ich« des Satirikers sowie zur Rechtfertigung der Satire als moralisch notwendiges Mittel zur Besserung des Menschen im »Dienst der Wahrheit« und den strategisch vorgebrachten Entschuldigungen der Autoren siehe Könneker 1991, S. 27–30.

für seine Dienste bezahlt wurde, schließt immerhin ein endgültiges Zerwürfnis zwischen dem Maler und seinem Auftraggeber aus. Dass er wenigstens teilweise rehabilitiert wurde, wenn vielleicht auch erst später, ist demnach nicht ausgeschlossen.

Mit Blick auf die persönlichen Aspekte von Leonbrunos Künstlerstreit hat sich gezeigt, dass er sich zeitgleich mit unterschiedlichen Gegnern auf verschiedenen Ebenen auseinandersetzte. Die Analyse des Werkes und seines Kontextes zeigt für diesen Einzelfall, dass sein Gegenangriff erkennbar gegen einen Kritiker seiner Kunst gerichtet war und sein Gemälde Mitstreiter aktivieren sollte. Mit der Erkenntnis, dass es eine Wechselwirkung zwischen der Anwendung der Satyr-Ikonographie und der Medialisierung des Satirikers Pietro Aretino gab, wird für die weiteren Betrachtungen dieses Streitmotivs die Abgrenzung oder Spezifizierung satyrhafter Motive zur gesteigerten Herausforderung. Die Darstellung eines Satyrn ist demnach mehr als nur ein allgemeines Sinnbild von Kritikern oder die Verkörperung eines moralphilosophischen Ideals, sie konnte tatsächlich dazu benutzt werden, einen konkreten Gegner als lasterhaften Spötter vorzuführen. Ob dies auch in anderen Fällen zutrifft, ist im Folgenden zu überprüfen. Werkkontexte sind hierfür näher als bisher geschehen zu erfassen und die Zielrichtung der Satyr-Darstellung genauer zu benennen. Auf dieser Grundlage können im Einzelfall Unterscheidungen konkretisiert werden, von

denen eine neu zu etablierende Systematik abgeleitet werden kann. So ist zu unterscheiden zwischen Satyrn, die aggressiv verspotten, und denen, die als Verkörperung der Satire der Wahrheitsfindung dienen. Leonbrunos innovativem Beispiel des auf das Symbol der *virtus* des Künstlers urinierenden Satyrn kommt eine Funktion zu, die es bis dahin in dieser Weise nicht gab. Sein Gemälde ist nicht allein ein gemaltes Lamento im Sinne einer Künstlerklage, sondern auch eine bislang nicht als Kategorie erfasste *indignatio*, um einen Begriff zu verwenden, den Juvenal mit seinen Satiren eingeführt hat: eine Entrüstung über die lasterhafte Welt. Im rhetorischen Sinne belehrt (*docere*) er den Betrachter, gewinnt seine Sympathie (*conciliare*) und bewegt ihn (*movere*) und leistet so – einschließlich niederer Bilder in Entsprechung zu den *verba vulgaria* – das, was auch eine klassisch funktionierende Satire über die Stufen *dicere verum*, *ridentem* und *indignatio* bewirkt. Diese Argumentation richtete sich an gelehrte Betrachter. Im folgenden Beispiel wird ein weiterer Künstler vorgestellt, der von Vasari ebenfalls aus dem Kanon ausgeschieden wurde. Seine Bildfindung richtete sich nicht allein an gelehrte Betrachter, sondern sie bezog eine städtische Öffentlichkeit mit ein. Anders als im Falle Leonbrunos wurde die Ikonographie des den Künstler rechtfertigenden Bildwerks noch nicht als eine solche erkannt und darum noch nicht entsprechend mit seiner Biographie verknüpft.

2.2 Lelio Orsi, Armbrustschütze mit Gigantensturz (Novellara, 1546)

Nicht in der ausgeführten Fassadenmalerei, aber durch fünf hierauf bezogene Zeichnungen ist die Gestaltung eines Hauptwerks von Lelio Orsi (1508/11?–1587) überliefert, das als ein Zeugnis von Künstlerstreit betrachtet eine neue Lesart erfährt. Die einstige Bedeutung der verlorenen Wanddekoration wird evident, wenn das zentrale Motiv der Darstellung kulturgeschichtlich kontextualisiert und unter besonderer Berücksichtigung revidierter Forschungsergebnisse mit Orsis Biographie verknüpft wird. Die Erschließung relevanter Zusammenhänge und Erhellung situationsspezifischer Besonderheiten bieten schließlich die Grundlage zur plausiblen Entschlüsselung des in der Vergangenheit als außergewöhnlich klassifizierten Capriccios (Abb. 15). Der neue Interpretationszugang klärt dabei nicht allein die Motivwahl, sondern räumt auch bestehende Missverständnisse aus, die auf die Datierung und Beurteilung der komplexen Dekoration einwirkten.

Der Forschungsstand zu Orsis Entwurf wurde lange dadurch beeinträchtigt, dass die Leistungen des Künstlers, der laut seinem Grabstein als Maler, Architekt und insbesondere als Zeichner tätig gewesen war, vorschnell in Vergessenheit gerieten. Trotz umfangreicher Quellenrecherchen und deren Auswertung gibt es immer noch große Wissenslücken seinen Werdegang betreffend und die Beurteilung seiner Arbeiten wird zusätzlich dadurch erschwert, dass Lelio Orsis Ikonographien als schwierig

gelten.¹⁵⁷ In der Kunstliteratur fand er als Lelio da Novellara nur kurze Erwähnungen, nachdem Giorgio Vasari ihn nicht in seine Lebensbeschreibungen nennenswerter bildender Künstler aufgenommen hatte. Carlo Cesare Malvasia bemerkte diesbezüglich in seiner Sammlung von Malerbiographien, *Felsina Pittrice* (1678), dass Orsi zu den innovativsten Bolognesern gezählt hatte, und demnach zu den Konkurrenten Vasaris gehört habe, die dieser als Rivale verhöhnte.¹⁵⁸ Tatsächlich selektierte Vasari so bewusst, dass damit ganze Regionen unterrepräsentiert blieben. Dass auch persönliche Motive auf seine Auswahl einwirkten, ist nach eingehender Quellenkritik ebenfalls gesichert.¹⁵⁹ Es ist demnach nicht ganz von der Hand zu weisen, dass Vasari seine eigenen Leistungen und die anderer Künstler auf dem Gebiet des Disegno oder der Künstlerhausgestaltung

157 Eine pointierte Zusammenfassung hierzu bietet Ekserdjian 1988, S. 539.

158 Malvasia 1678, Bd. 2, S. 518 nennt ihn im Index unter Hinweis auf IV, S. 288: »Orsi Lelio, detto Lelio da Nouellara«.

159 Feser 2004, S. 12, 20. Ebd., S. 15 findet sich auch der Hinweis auf potenzielle Mäzene als Adressaten seiner Schriften. Zu Vasaris eigenem Streben nach Ruhm und Unsterblichkeit als Motivation für seine Kunstgeschichtsschreibung siehe Feser 2005, S. 9–10. Ein markantes Beispiel für Vasaris Manipulationen kommentierte Gründler: »Nur in einigen Passagen am Ende der Bandinelli-Vita urteilt Vasari recht neutral und glaubwürdig über seinen Künstlerkollegen, indem er ihm großes Talent zuspricht, das sich vor allem in der Zeichenkunst offenbare.« Gründler 2009, S. 10–11.



15. Anonym, Lelio Orsis Entwurf zur Dekoration der Fassade der Casa Orsi, Tusche und Aquarell, Princeton, Princeton Art Museum.

erhöhte, indem er Orsis Beiträge nicht erwähnte. Die von Vasari in seinem Vorwort der *Vite* den Künstlern, über die nicht geschrieben wurde, prognostizierte Wirkung trat im Falle Lelio Orsis ein: Er geriet wie andere Kollegen auch in Vergessenheit.¹⁶⁰ So wurde Pierre Jean Mariette im 18. Jahrhundert nur noch die Behauptung bekannt, Orsi sei zwar hochgeschätzt, aber selten erfinderisch und wissenschaftlich fundiert

gewesen. Unkritisch kolportierte er diese Mitteilung, auch wenn sie im Widerspruch zu dem stand, was er selbst an dem Künstler lobte: Den hier behandelten Fassadenentwurf rühmte er nämlich ausdrücklich als Zeichnung von großer Schönheit.¹⁶¹

¹⁶⁰ Zu diesem sicheren »zweiten Tod«, der durch das Vergessenwerden eintrat, siehe Feser 2004, S. 15, 27–28, bes. S. 108, Anm. 7.

¹⁶¹ Mariette 1857–1858, S. 62–64. Mariette hatte den Fassadenentwurf in der Sammlung Crozat gesehen und erkannte ihn richtig als den originären Kontext des isolierten Schützenmotivs, dessen Stich er 1570 datierte und selbstbewusst Cornelis Cort abschrieb.

In Folge dieser grundlegenden Schwierigkeiten haben die Zuschreibungen an den 1587 verstorbenen Künstler im Laufe ihrer Erforschung ebenso wie die Chronologie seiner Werke einige grundlegende Revisionen erfahren. Für die Beurteilung von Orsis Künstlerhausentwurf ist von hervorzuhebender Bedeutung, dass im Ausstellungskatalog von 1987 Fassadenprojekte Orsis, für die bis dahin Datierungsvorschläge im Zeitraum der 1560er bis in die 1580er Jahre gemacht worden waren, als durch Quellen gesicherte bis 1545 entworfene Arbeiten identifiziert wurden.¹⁶² Dies ist deswegen wichtig, weil im Vergleich mit diesen Werken stilistische Argumente für eine Datierung von Orsis Künstlerhausentwurf in die 1560er oder 1570er Jahre entwickelt worden waren. Diese Datierung, nach 1563, wurde zwar von King verworfen, wird aber von anderen Autoren weiter rezipiert.¹⁶³ Für eine Datierung des Entwurfs 1546 spricht, dass als logische Konsequenz aus der oben genannten Revision der Datierung anderer Fassadendekorationen 1987 auch die Grundlage der Einordnung von Lelio Orsis Entwurf für sein Künstlerhaus in Frage gestellt und als ein weiterhin offenes Problem thematisiert wurde. Explizit unter Vorbehalt wurde

damals unter Hinweis auf fehlende andere Anhaltspunkte ein Zusammenhang mit dem Erlass von Alfonso Gonzaga vorgeschlagen, der 1563 die Neugestaltung renovierungsbedürftiger Fassaden in Novellara thematisiert hatte.¹⁶⁴ Dieser war zuvor als *Terminus post quem* auch für die anderen, nun deutlich früher datierten Wanddekorationen angeführt worden. Dass aber auch Orsis Künstlerhausentwurf wie die anderen Beispiele aus dem möglichen Entstehungskontext der Gebäuderenovierungen der 1560er bis 1580er in den der Hochzeit seiner Fassadenprojekte in den 1540er Jahre zu rücken und unmittelbar nach der Zäsur des Umzugs nach Novellara 1546 anzusetzen ist, wird im Folgenden die Entschlüsselung seiner Ikonographie deutlich machen.

Unstrittig ist seit Ende des 19. Jahrhunderts die Urheberschaft Orsis am Entwurf des *Armbrustschützen mit Gigantensturz*. Grundlegend hierfür war Celestino Malagoli's Auswertung von Orsi betreffenden Dokumenten, für die er auch Inventare der Sammlung der Gonzaga di Novellara auswertete. Unter den darin genannten Zeichnungen Orsis befand sich demnach ein Blatt, das einen die Armbrust spannenden Mann umgeben von anderen Figuren zeigte.¹⁶⁵ Diese in der Liste von Werken durch Malagoli

162 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 53–62.

163 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 58. Ebd. verworfen wurden Spekulationen über die zwingende Abhängigkeit von Orsis Romreise nach seinem Freispruch. So datierte Hoffmann die Entwürfe 1575, verglich die Komposition aber mit den nun sicher vor 1546 datierten Entwürfen für die Fassade des Palazzo dell' Arte della Lana in Reggio Emilia und für die Phaeton-Serie. Hoffmann 1975, S. 55–112, S. 142–143, 214, Kat.-Nr. 76D. Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 54–59.

164 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 211. Der hierauf bezogene Brief ist auf den 13. September 1563 datiert. Ebd., S. 278, Nr. 133.

165 Malagoli 1892, S. 20 und 29. Die monographische Auswertung von Orsi betreffenden Briefen, Inventaren und anderen historischen Dokumenten insbesondere aus dem Archivio Gonzaga war 1888 abgeschlossen worden. Demnach besaßen die Gonzaga etwa 100 Zeichnungen des Künstlers.

hervorgehobene Zeichnung ist möglicherweise identisch mit der, die sich heute in der Galleria Estense in Modena (Inv. Nr. 1265) befindet.¹⁶⁶ Andere entsprechende Exemplare befinden sich in der Duke of Devonshire Collection in Chatsworth (Inv. Nr. 351), im Musée du Louvre, Cabinet des dessins in Paris (Inv. Nr. 21112) und im Princeton Art Museum (Inv.Nr. 4714). In der Royal Library von Windsor Castle wird außerdem eine zugehörige Figurenstudie des Armbrustschützen verwahrt, die das zentrale Motiv isoliert zeigt (Royal Collection Inv. Nr. 904791; Abb. 16).

Die Darstellung des Dekorationsprojekts selbst wurde einem Hinweis Walter Friedländers folgend als Fassadenentwurf für Lelio Orsis eigenes Künstlerhaus identifiziert: zwei einen Brunnen flankierende Bären im Wappen repräsentieren demnach ein Wortspiel mit dem Namen des Malers (*orso* – Bär, im Plural *orsi* – Bären).¹⁶⁷ Während auch über diese Zuordnung seit Popham diese 1949 publizierte, Einigkeit herrscht, werfen die Verhältnisse der Blätter zueinander noch Fragen auf, was auch den Aspekt der Eigenhändigkeit einschließt und die Entstehungszeit der Bilderfindung.¹⁶⁸ Auf

Letztere wird zurückzukommen sein. Nicht bewiesen werden konnte bisher, ob es sich bei der im Entwurf gezeigten Fassade um die von Orsis Haus in Novellara handelte, oder ob das Gebäude gemeint war, das er in Reggio zusammen mit seinem Bruder besaß. Nimmt man eine Entstehung ab 1546 an, so spricht die Niederlassung Orsis in Novellara für eine Ausführung dort. Eine frühere Entstehung in Reggio ist ohne den gegebenen Anlass und den Zeitdruck bei Orsis Fortgang nicht anzunehmen. Da eine Variante des Hauptmotivs die Aufschrift »Regij 1579« trägt, wird diskutiert, ob diese vermutlich in Reggio ausgeführte Kopie eine Zeichnung oder eine entsprechende Hausfront zum Vorbild hatte.¹⁶⁹ Beide Häuser Orsis, das in Novellara und das in Reggio, wo nach dem Umzug des Künstlers sein Bruder wohnen

166 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 210.

167 Vgl. Popham 1949, S. 272. Lavin 1993, S. 34. Das Motiv der Bären zeigt angeblich auch der Grabstein für Lelio Orsi in S. Stefano.

168 Vittoria Romanis oft zitierte Einordnung von Orsis Künstlerhaus-Entwurf 1560–65 basierte auf Vermutungen, die 1987 widerlegt wurden, ohne dass die Datierung sich signifikant änderte. Romani hatte einen Zusammenhang zu Aufträgen hergestellt, die Orsi 1563 erhalten hatte. Diese Fassadenprojekte erwiesen sich kurz darauf als Übermalungen von Stuckarbeiten. Romani 1984, S. 76. Ausst.-Kat. Reggio Emilia

1987, S. 278, Nr. 133. Ekserdjian 1988, S. 539. Als Vorbild einhellig genannt wird Giulio Romanos Ausmalung der Sala dei Giganti im Mantuaner Palazzo del Te, die 1534 vollendet war. Der Nachweis eines direkten Zitats aus Michelangelos *Jüngstem Gericht* in der Sixtinischen Kapelle (1536–41) fehlt, ein Detailvergleich der Figuren und ihrer Körperhaltungen insbesondere mit den die Geißelsäule präsentierenden Engeln überzeugt nicht. Vgl. Bentini 1990, S. 129. Somit ist auch die Abhängigkeit von Giorgio Ghisis Stich, der Romreise Orsis 1553/54 oder einer anderen vermittelnden Bildquelle weder stichhaltig noch zwingend. Zum älteren Forschungsstand s. Gibbons 1977, S. 146.

169 Ein Eintrag zur Sammlung von Roberto Canonici in Ferrara aus dem Jahr 1632 läßt sich auf dasselbe Vorbild beziehen: »Uno che tira di balestra di Lelio da Nuvolara, con altre figure, che susteniano un' arma.« Abschrift zitiert nach: Campori 1870, S. 104 und 124.

Für die Lokalisierung der Fassade in Reggio plädiert F. Frisoni, in: Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 208–211, Nr. 179 und ausführlich Nr. 181.

blieb, sind nicht erhalten.¹⁷⁰ Im Rahmen der hier vorgeschlagenen Deutung wird auch die Frage der Lokalisierung des Fassadenprojekts berücksichtigt.

Die vorliegende Untersuchung greift die 2006 von Catherine King vorgebrachte These auf, dass Orsis Bilderfindung im Zeitraum kurz vor oder nach seiner Übersiedlung nach Novellara entstand, wo er 1546 für den Hof der Gonzaga tätig wurde.¹⁷¹ Dieser Vorschlag kann durch neue Hinweise konkretisiert werden, indem die Relevanz des Entwurfs im Kontext von Orsis Biographie mit ikonographischen Bezugnahmen verknüpft wird. Diesbezüglich lässt sich auf Gunter Schweikharts Erkenntnis aufbauen, dass Fassadenmalereien im 16. Jahrhundert Hinweise auf »Tätigkeiten und wichtige Interessen« sowie »Anspielungen auf Person und Lebensumstände des Besitzers in mythologischer Verkleidung« enthalten konnten. Speziell die Familiengeschichte und deren lokalhistorische Rolle identifizierte er als Schlüssel zur Sinnfindung der einerseits individuellen und andererseits rhetorisch nach außen gewandten Bildprogramme.¹⁷² Am neuen Wohnort musste sich der Maler nämlich unter ungewöhnlichen Umständen gesellschaftlich etablieren: Als mutmaßlicher Mörder war er aus Reggio Emilia hier-

her geflohen.¹⁷³ Über den Fall selbst sind wir Dank einiger Quellenfunde grundlegend informiert: Am 16. März 1546 berichtete Costanza da Correggio, die Witwe Alessandro Gonzagas, ihrem Schwager Giulio Cesare Gonzaga darüber, dass Lelio Orsi beschuldigt wurde, als Komplize an der Ermordung des Herzogs Giovanni Paolo Bojardi beteiligt gewesen zu sein.¹⁷⁴ Das Verbrechen hatte Conte Muzio Fontanella im Haus des Cavaliere Cesare Fontanella verübt.¹⁷⁵ In der Folge war Orsi, der damals noch mit seiner Familie in Reggio lebte, verhört und der Mittäterschaft verdächtigt worden.¹⁷⁶ Es ist wenig wahrscheinlich, dass der Künstler wie von King vorgeschlagen, unter diesen Umständen noch vor der Flucht eine komplexe Fassadendekoration zu diesem Kontext entwarf. Der Künstler verließ vermutlich zeitnah mit seinen Angehörigen den bisherigen Wohnort und suchte den Schutz von Alfonso und Camillo Gonzaga in Novellara. Dort ist er bereits ab dem 16. März nachweisbar. Wie ein anderer Brief von Costanza da Correggio mitteilt, wurde Orsi im Oktober 1552, also sechseinhalb Jahre später, von der Anklage freigesprochen.¹⁷⁷ Der rehabilitierte Künstler wurde 1583 sogar erneut in Reggio tätig, beauftragt mit Ausmalungen für die Kirche S. Prospero.¹⁷⁸

Fragt man also nach einem Kontext, in dem Orsi Gelegenheit hatte und die Not-

170 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 210. Zum Haus in Novellara s. Gaetano 1990, S. 275–279. King 2006, S. 180. Plackinger 2016, S. 343.

171 Hüttinger datierte »nach 1546«. Hüttinger 1985, S. 13. King plädierte für die Entstehung eines ersten Fassadenentwurfs noch in Reggio Anfang 1546. King 2006, S. 180–181.

172 Schweikhart 1973, S. 33–34.

173 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 28.

174 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 267, Dok. 41.

175 Davolio 1825, Bd. 1, S. 157.

176 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 268, Dok. 44.

177 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 270, Dok. 76. Vgl. Romani 2013.

178 Sennato 1998, S. 360.

wendigkeit bestand, sich öffentlich als unschuldig Verfolgter repräsentativ zu inszenieren, so ist der Rückschluss naheliegend, dass Orsi dies 1546 tat. Zu keinem anderen Zeitpunkt war es für den Künstler so existentiell wichtig, den Schutz vor Verleumdung und die Fürsorge des Fürsten für seine Familie und sich selbst in seiner Fassadendekoration zu beschwören. Sinn machte ein solches Konzept und die Realisierung als Fassadenprojekt damals in Novellara. Orsis Zuflucht- und neuer Wohnort erhielt damit eine künstlerstreitspezifische Wandgestaltung, die zugleich einen werbewirksamen Beweis seiner an Giulio Romano geschulten Kunst vorlegen konnte.

Dass dieser spezielle historische Kontext den Anlass für die ungewöhnliche Repräsentation bot, hat bereits King in ihren Überlegungen zum Bildmotiv vermutet und mit Blick auf die soziale Rolle von Orsis Vater berücksichtigt. Sie schlug vor, die Darstellung des zum Schuss bereiten Schützen im genealogischen Kontext zu lesen und auf Bartolomeo Orsi zu beziehen, der ebenfalls Maler gewesen war und als Capitano della Porta eine Rolle als Beschützer der Stadt innegehabt hatte.¹⁷⁹ Kings dahingehende Überlegungen, dass der Fassadenschmuck die anhaltende Wehrhaftigkeit der Familie Orsi signalisieren sollte, bietet einen fruchtbaren Ansatz. Zu konkretisieren wäre allerdings, welcher Anlass diesen Aufwand rechtfertigte, der mit hoher persönlicher Motivation einhergehen musste. Darauf bietet der Hinweis auf die Repräsentation der

künstlerischen Virtus allein keine ausreichende Antwort.

In Erinnerung zu rufen ist darum der Aspekt, dass Orsi 1552 von dem Vorwurf der Beihilfe zum Mord offiziell freigesprochen wurde. In der bis dahin mehr als sechs Jahre währenden Phase der Verdächtigung, als Orsi sich in Novellara etablierte und dort auf die demonstrative Unterstützung durch die Gonzaga angewiesen war, könnte der zum Schuss bereite Schütze die von King vorgeschlagene Funktion der Verteidigung gegen Attacken eindrucksvoll etabliert haben.¹⁸⁰ Der historische Kontext zwischen 1546 und 1552 bietet einen plausiblen Erklärungsansatz für das innovative Projekt Orsis, sein repräsentatives Künstlerhaus am neuen Wohnort mit einem geistreichen Entwurf auszeichnen zu wollen. Innerhalb des genannten Zeitraums spricht für eine frühe Datierung der Umstand, dass der Künstler nach seinem Umzug baldmöglichst seine neue Niederlassung bezogen haben dürfte und gerade in der Phase der Neuorientierung seine soziale und künstlerische Stellung moralisch und individuell legitimieren musste.

Als Lelio Orsi 1546 nach Novellara übersiedelte, hatte er sich in Reggio bereits als Fachmann für Fassadendekorationen etabliert.¹⁸¹ Ältere Annahmen, dass er erst ab

¹⁷⁹ King 2006, S. 180.

¹⁸⁰ Vgl. King 2006, S. 180.

¹⁸¹ Durch Dokumente und ein Bildzeugnis (anonym, 17. Jahrhundert) sicher 1544 datiert ist die auf Untersicht konzipierte Bemalung des Torre del Orologio in Reggio Emilia, deren *Apoll auf dem Sonnenwagen* in fünf Zeichnungen überliefert ist. Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 58–62. Vgl. Ekserdjian 1988, S. 539. Orsis Fassadentwurf für den Palazzo dell' Arte della Lana in Reggio Emilia

1563 durch entsprechende Arbeiten einschlägige Erfahrungen sammelte, wurden 1987 eindrucksvoll unter Heranziehung entsprechender Quellen widerlegt.¹⁸² Die umgehende Planung einer durchdachten Außengestaltung des eigenen Hauses wäre demnach konsequent gewesen. Ungewöhnlich für eine Fassadendekoration, aber durchaus typisch für Orsis Œuvre speziell der 1540er Jahre ist die Kombination unterschiedlicher Realitätsebenen: hier einer Gigantensturz-Darstellung mit einem Armbrustschützen im zeitgenössischen Gewand, dessen bedrohlich wirkende Betrachtersprache eine aus heutiger Sicht zunächst merkwürdige Begrüßung veranschaulicht.¹⁸³

Angesichts des Verlusts der Fassadenmalerei, deren Ausführung zwischenzeitlich ebenfalls in Frage gestellt wurde, erweist sich die besondere Bedeutung der bereits erwähnten Zeichnungen. Vier Blätter nehmen auf Orsis Wanddekoration Bezug und zeigen den oberen Teil seiner Frontgestaltung, was erkennbar an den beiden am unteren Bildrand wiedergegebenen Abschlüssen zweier Arkadenbögen ist. Die in Chatsworth aufbewahrte Version der Zeichnung entstand gemäß Inschrift vor dem Original: »al viso dal vero f[atto]«. ¹⁸⁴ Als die detailreichste Fassung gewürdigt wird das Blatt in Mode-

na (Galleria Estense), das vermutlich aus der Sammlung der Gonzaga stammt und in einem schlechten Zustand erhalten ist. Die Gesamtdarstellung zeigt übereinstimmend eine figurenreiche Wanddekoration mit Fenstern, mythologisch bereichert um einen Gigantensturz: Säulen umstürzende Titanen klettern die illusionistisch gemalte Scheinarchitektur empor, um auf Höhe der Fensterzone an der Übermacht der Götter zu scheitern, die von Wolken umfängen das Wappen des Malers präsentieren. Orsi ruft mit dieser Thematik ein für die Familie seiner Auftraggeber wichtiges Vorbild auf: Giulio Romanos 1532–34 für Federico II. Gonzaga im Palazzo del Te in Mantua ausgemalte *Sala dei Giganti*.¹⁸⁵ Den dort dargestellten Sieg über die Giganten deutete Vetter 2002 als Triumph des Gonzaga über seine Feinde.¹⁸⁶ Orsis demonstrative Entscheidung für den fürstlich konnotierten Gigantensturz lässt sich demnach als Hinweis auf den mächtigen Beistand des lokalen Herrschers (und seine Familie) lesen.¹⁸⁷

nicht im Original gesehen zu haben. Romani 1984, S. 76, Anm. 132.

185 Giulio Romano verstarb 1546 in Mantua.

186 Vetter 2002, S. 86–100. Vetter erwähnte zwar das Potenzial des Gigantensturz-Themas für die Selbstdarstellung von Malern an der Fassade eines Künstlerhauses, erwähnte Orsi aber eher oberflächlich. Ebd., S. 13 mit Anm. 14. Veters Überlegung, dass sich Gigantensturz-Darstellungen »in Bezug auf ein konkretes historisches Ereignis« deuten lassen, ließe sich durchaus auf den hier erörterten Kontext übertragen.

187 Vgl. Rohlmann 2004, S. 299. Zur Reaktion der Contessa von Novellara, Donna Costanza da Correggio, siehe Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 267–268, Dokumente 41, 44.

entstand sicher bevor er 1546 nach Novellara zog: Der Bau wurde 1542–1547 errichtet. Unklar ist lediglich, ob das Konzept wie geplant umgesetzt wurde. Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 54–55. Vgl. Ekserdjian 1988, S. 539.

182 Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 58, 267.

183 Vgl. Bean 1963, S. 54. Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 208–211, Nr. 177–181.

184 Vgl. King 2006, S. 180. Romani zweifelt diese Angabe an, gibt aber auch an, die Zeichnung

Von dieser mythischen Darstellung durch sein zeitgenössisches Gewand isoliert und räumlich an einer Schnittstelle oder nahezu wie in einer eigenen Sphäre, steht ein schussbereiter Armbrustschütze. Einem Standbild ähnlich wartet er auf einem runden Sockel, der sich dreistufig über einer eckigen Basis erhebt und erst durch die gerade nach rechts weggebrochene Säule frei geworden ist.¹⁸⁸ Hinter diesem Podest, das im Zwickel zwischen den beiden Arkadenbögen ansetzt, erhebt sich eine massive Stufe, auf die eine muskulöse Aktfigur ihren Fuß stützt. Wankende und brechende Säulen ergänzen als typisches Beiwerk die Ikonographie des Gigantensturzes. Die Bildstelle im Zentrum der fiktiven Darstellung allerdings ist eine Besonderheit, denn sie führt das illusionistisch dichte Nebeneinander der Bildebenen ebenso vor Augen wie deren uneinheitliche Größenverhältnisse: Die räumlich hinter dem Schützen dargestellte Gestalt überragt diesen in der Körperlänge deutlich. Dabei steht der Wächter dem Betrachter perspektivisch näher. Die beiden Figuren selbst überschneiden sich an keiner Stelle. Der rechte Fuß des in der zentralen Achse verharrenden Schützen, der wie die Götter das Wappen des Malers schützt, ragt über seine Standfläche hinaus, die männliche Figur wirkt nischenartig hinterfangen von den fiktiven Profilen der Scheinarchitektur, welche die Giganten zu erklimmen suchen. Der Armbrustschütze beugt sich mit dem Oberkörper vor und zielt mit seiner geladenen Waffe nach unten.

¹⁸⁸ Zum Fassadengefüge, ihren architektonischen Besonderheiten und den Irritationen durch die verschiedenen Realitätsebenen Plackinger 2016, S. 341–342.

Er richtet sie damit imaginär auf einen vor dem Haus auf dem perspektivischen Bezugspunkt stehenden Betrachter. Dessen Standpunkt nahm, wie bereits erwähnt, angeblich der Zeichner des Blattes in der Chatsworth-Sammlung ein. Auf die Wahrnehmung der Betrachter angesichts von Orsis Innovation wird im Folgenden noch zurückzukommen sein. Zunächst jedoch gibt es andere Details zu beachten, die für das Verständnis des Dekorationsentwurfs grundlegend sind.

Die Fassaden von Künstlerhäusern sind wie eine Membran zwischen zwei Sphären: der »privaten« des Künstlers und Hausbesitzers und der öffentlichen. Insbesondere die der Straßenseite zugekehrte Außenwand ist ein Ort, der für die Austragung von Künstlerstreit relevant ist. Der Hauseigner konnte die Gestaltung der Hausseite(n) nämlich als Bestandteil seiner »privaten« Sphäre zu seiner Repräsentation und zur Übertragung seiner Wirkungsabsichten nutzen. Anders als der »geschützte« Innenraum, dessen Zugang Mäzenen und Freunden, nicht aber jedem offenstand, markierte die Fassade den Grenzbereich seines Hausfriedens und seiner Hausehre.¹⁸⁹ Als Bestandteil des städtisch besiedelten Raums war die Fassade Passanten und damit einem nicht kontrollierbaren Publikum zugänglich. Im Falle von Orsis Künstlerhaus in Novellara lag dies, wie Gaetano Gaddi 1990 rekonstruieren konnte, als Gebäude in unmittelbarer Nähe zur Chiesa

¹⁸⁹ Eibach 2004, S. 183–205, bes. S. 205. Zur Ambivalenz der Fassadenmalerei sowie den Freiheiten der Künstler und den Vorgaben der Auftraggeber siehe Schweikhart 1973, S. 33.

del Carmine.¹⁹⁰ An keiner anderen Stelle war es ihm als Maler möglich, eine eigene so umfangreiche und repräsentative Darstellung öffentlich zu zeigen, wie an der großen Fassadenfläche des von ihm bewohnten Hauses. Allgemein beförderten entsprechende Schnittstellen außergewöhnliche Selbstdarstellungen und im Folgenden wird deutlich, dass und wie Orsi diese Möglichkeit zu seiner Imagebildung nutzte. Die Hausfront als äußerster Grenzbereich der »privaten« Schutzzone war der Ort, wo die alltagskulturelle Konfliktpraxis keine Rückzugssphäre mehr respektierte und jemand wie der der Beihilfe zum Mord bezichtigte Künstler die Anbringung von entehrenden Zeichen oder Schandbriefen befürchten musste. Eine hier von einem Gegner praktizierte Ehrverletzung hätte umgehend eine Öffentlichkeit hergestellt.¹⁹¹ Diese täglich drohende Gefahr dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass sich Orsi nicht darauf beschränken wollte, seine Fassade rein dekorativ zu schmücken. Die betont wehrhafte Bildsprache diente als Schutz vor eventuellen Feinden und sollte Rivalen davon abhalten, die Hauswand als Ort einer Streitaustragung zu nutzen. Zugleich warben die meisterhafte perspektivische Darstellung und der Witz des innovativen Bildkonzepts für die herausragenden Fähigkeiten ihres Schöpfers. Insbesondere das Motiv des Schützen muss in seiner auf Untersicht konzipierten, neuartigen Umsetzung sehr beeindruckend gewesen sein: Diesen Aspekt verdeutlichen zum einen die Zeichnung, die den Armbrustschützen

als Einzelfigur zeigt, und zum anderen das Blatt, das als vor dem Original entstanden ausgegeben ist.¹⁹² In der Art seines Auftretens unterscheidet sich Orsi Schütze deutlich von den mittelalterlichen Diebschreckfiguren und Türwächterbildern, die ohne vergleichbare Aggression Hauseingänge und Innenhöfe zierten, um sie zu »beleben« und so gegen Einbrecher zu schützen. Trotzdem könnte die Idee zur hier behandelten Darstellung in ähnlichen Figuren relevante Vorläufer gehabt haben.¹⁹³ Beachtenswert an dem gewählten Motiv ist die Wahl der Bewaffnung, die den Vergleich mit einem Bogenschützen herausfordert. Zwar ist waffentechnisch klar zwischen Armbrust und Geschoss sowie Bogen und Pfeil zu trennen, in der Frühen Neuzeit wurde dies aber nicht immer klar in der Wortwahl unterschieden.¹⁹⁴ Mit Bogenschützen verbunden wurde seit der Antike das griechische Wortspiel um »bios«, was zugleich als Bogen wie auch als Leben übersetzt werden kann. Giovanni Boccaccio prägte den Begriff des *arco dell'*

190 Gaddi 1990, S. 276, mit Rekonstruktionszeichnungen, ebd., S. 277. Vgl. Barilli 1999, S. 17, 88, 103.

191 Eibach 2004, S. 183–205, bes. S. 205.

192 Windsor, Royal Library, RCIN 904791. Der Armbrustschütze als Einzelmotiv wurde 1584 publiziert in Vaccaro 1584, fol. 68. Orazio de Santis nach Lelio Orsi, Boogschutter, naar beneden mikkend, Rote Kreide, 234 x 147 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1974-50. Weitere Exemplare in den Sammlungen Wien, Albertina; New York, Metropolitan Museum, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, 49.50.234.

193 Vgl. Wildhaber 1962. Für diesen Hinweis danke ich Harald Wolter-von dem Knesebeck. Parallel gab es zudem die Tradition der Neidköpfe.

194 Einen Hinweis darauf, dass auch im 16. Jahrhundert Armbrust und Geschoss unter der Bezeichnung Bogen und Pfeil miterfasst werden konnten, bietet »Der Pogner«, in: Sachs/Amman 1568, (o. S.). Sensfelder 2019, S. 44–46.



16. Lelio Orsi, *Armbrustschütze*, Windsor Castle, Royal library.

intelletto, indem er die Anstrengung, ein unsterbliches Werk zu schaffen, mit der Kunst des Bogenschießens verglich.¹⁹⁵ Begreift man den Armbrustschützen als Schutzsymbol, so erschließt sich für dieses Motiv eine bedeutende ikonographische Tradition.¹⁹⁶ Dennoch gilt es zunächst festzuhalten, wo-

195 Boccaccio, *Decamerone*, Novella 7, *Giornata Decima*, 97. 23. Lavin 1992, S. 163, Anm. 9. Vgl. Helke 2009, S. 40. Hinweis auf Winner 1992, S. 163–165. Vgl. Kliemann 1996. Ebenso Plackinger 2016, S. 129.

196 Vgl. Helke 2009, S. 41, Anm. 91. Siehe auch La Brasca 2000, S. 199–200. King 2006, S. 180.

rin die Besonderheit der Armbrust als bogenähnliche Fernwaffe besteht: in gespanntem Zustand ermöglicht sie dem Kämpfer ein schussbereites und körperlich weniger angestregtes Warten als dem Bogenschützen. Dieser müsste eine vergleichsweise größere Kraft aufwenden, um die Sehne des Bogens für längere Zeit gespannt zu halten und gegebenenfalls sein Ziel zu verfolgen. Ein weiterer Vorteil der Armbrust besteht in ihrer deutlich höheren Durchschlagskraft. Vor diesem Hintergrund zeigt Orsi einen konzentriert wartenden Schützen, der keine Energie vergeudet. Strategisch klug

profitiert er von seinem erhöhten Standpunkt, der ihm einen optimalen Überblick verschafft. Über einen weiteren Aspekt der Bewaffnung gibt das Orsi als Entwurfszeichnung zugeschriebene Blatt in der Royal Library (Abb. 16) Aufschluss: dieses klärt auf über das vom Wächter gewählte Geschoss.¹⁹⁷ Dabei handelt es sich nicht um einen kriegstauglichen Bolzen, der mit einer Eisenspitze tief in einen Körper eindringen würde und dessen Verwendung in einem real geführten Kampf zu einer ernsthaften Verletzung oder gar Tötung des Gegners führen könnte.¹⁹⁸ Stattdessen handelt es sich bei der Munition des imaginierten Schützen um einen stumpfen Prellbolzen, also um ein Geschoss mit betäubender Funktion, wie er auch für die Vogel- und Kleintierjagd eingesetzt wurde: Seine breite Oberfläche verhinderte, dass die kostbare oder empfindliche Beute durch den Aufprall und Einschlag zerrissen und zerstört wurde, auch Beschädigungen von Fell oder Gefieder wurden damit vermieden.¹⁹⁹ Ein von einem stumpfen Prellbolzen getroffener Mensch konnte durchaus ohnmächtig werden.²⁰⁰ Lelio Orsi vermied es demnach ausdrücklich, innerhalb der Stadt

Betrachter mit einem – wenn auch nur fiktiv – tödlichen oder schwere Verletzungen verursachenden Geschoss zu konfrontieren und mit einer entsprechend deutlichen Provokation eine Toleranzgrenze zu überschreiten. Er entschied sich aber auch gegen die Darstellung eines in Italien weit verbreiteten Balesters, mit dem Kugeln auf Kleintiere und Vögel verschossen wurden. Folglich passte diese Waffe nicht zu seiner Wirkungsabsicht.

Ein von einem Prellbolzen realer Gefahrener würde also eher betäubt, keineswegs jedoch ernsthaft verletzt oder getötet. Dieser Aspekt ist angesichts des Vorwurfs, der Maler habe Beihilfe zu einem Mord geleistet, relevant. Die zielgerichtete Wahl der im städtischen Kontext zur Verteidigung etablierten Distanzwaffe in Kombination mit dem zwar ernst zu nehmenden, aber vergleichsweise harmloseren Geschoss weist Orsi als umsichtigen Bürger aus. Der Schütze signalisiert zudem seine Zugehörigkeit zu einer sozial exklusiven Gruppe, die sich eine entsprechende teure Waffe leisten konnte und zugleich Verantwortung übernahm.

Die Funktion des Armbrustschützen wurde in der Vergangenheit unterschiedlich erklärt, aus der Vielzahl der Hinweise seien hier diejenigen wiedergegeben, die für den Kontext Künstlerstreit relevant sind. Maria Rita Bentini, die als Thema der Darstellung den Künstlerneid erkannte, merkte bezüglich der Ikonographie an, dass das göttliche Feuer als eine Waffe gegen Neid und Verleumdung galt. Sie bezog das Sujet allerdings nicht auf Orsis problematische Situation 1546–52, obwohl sie ausdrücklich davon ausging, dass sich der Künstler mit seinem Schützen identifizierte. Bentini deutete die

197 Für den Hinweis auf den Aspekt der Geschosswahl danke ich Harald Wolter-von dem Knesebeck. Bei genauerer Betrachtung lässt sich die Form des Bolzens auch in den anderen Zeichnungen erkennen.

198 Zu solchen Armbrustgeschossen siehe Ryff 1545, fol. 29r, 81r. Ausst.-Kat. Berlin 2019, S. 303–307.

199 Breiding 2013, S. 119. Sensfelder 2019, S. 50. Die bisherige Deutung der Körperlichkeit und Präsenz als Bedrohung wird demnach durch das Geschoss relativiert. Vgl. Plackinger 2016, S. 344–345.

200 Sensfelder 2019, S. 50. Für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Grischka Petri.

se Figur eher allgemein als einfallsreichen und darum siegreichen Kämpfer, da sie das Motiv des Schützen von dem des *Ingegno* ableitete.²⁰¹ Kristina Hermann-Fiore kam sogar zu dem Schluss, dass Orsis Armbrustschütze bildpolemisches Potenzial besitze.²⁰²

Verschiedene Anknüpfungsmöglichkeiten für weiterführende Überlegungen bieten die Ausführungen von David Lavin, der den Armbrustschützen für einen »Herkules im zeitgenössischen Gewand« hielt und dazu Rückbezüge auf das Motiv des bogenschießenden Herkules anführte. Lavins Forschung, die ausgehend von Michelangelos mehrdeutigem Umgang mit dem Bogen die Wortanalogie von Werkzeug und Waffe in den Blick nahm, betonte ebenfalls den Zusammenhang mit der Künstlermetapher der Virtuosität. Wie Bentini zog auch er Ripas (zu Orsis Zeit noch nicht illustriertes) Sinnbild des *Ingegno* heran, um die Handhabung des Bogens durch den Helden mit dem künstlerischen Führen des Werkzeugs zu vergleichen.²⁰³ Diese Lesart bot Malern die Möglichkeit zur Gleichsetzung des Geschosses zum *arco del ingegno* mit einem »mahlstick«. Aufmerksamkeit verdient zudem Lavins Hinweis, dass der Armbrustschütze als Imitation einer Skulptur anzusehen sei. Diese Beobachtung verknüpfte er mit einem Bezug auf die Statue, die Lucius Aelius Aurelius Commodus vor dem Senat errichten ließ:

Diese zeigte den Stifter selbst in der Rolle eines schussbereiten Bogenschützen, der Furcht verbreiten sollte.²⁰⁴ Der historische Hintergrund dieser antiken Überlieferung, die einer Präzisierung bedarf, offenbart eine gewisse Brisanz: Nach dem Tod seines Vaters Marc Aurel war Commodus vom Mitkaiser zum Alleinherrscher geworden. Zwischen ihm und den Senatoren Roms kam es zu eklatanten Spannungen, Letztere fühlten sich durch Commodus bedroht. Dies kam zum Ausdruck in der Überlieferung durch Dio, der auch die Meisterschaft des Tyrannen auf dem Gebiet des Bogenschießens in Erinnerung hielt. Diese verfestigte Herodian zu einer Metapher für die Hybris des Herrschers mit seiner Erfindung der angeblich aufgestellten Statue des Commodus als Bogenschütze, wobei er angab, dass diese vor der Kurie platziert worden sei und auf den Senat gezielt habe.²⁰⁵ Diese Assoziation ließe sich ergänzen um den Hinweis auf eine bereits im 15. Jahrhundert nachweisbare Bildidee, den Betrachter als anvisiertes Ziel eines Armbrustschützen zu fixieren. Die bekannten Beispiele, wie die Zeichnung eines anonymen Meisters (um 1430; Abb. 17), sind nördlich der Alpen entstanden und noch weniger kühn als Orsis Entwurf. Im Werk des unbekanntenen Künstlers ist der Schütze dem Betrachter frontal zugewandt und eher der Idee des allsehenden Bogenschützen verpflichtet. Ein solches Motiv erwähnte Nicolaus Cusanus 1453 in seinem Vorwort zu *De Visione Dei*, worin er das Thema des allse-

201 Bentini 1990, S. 128, 130. Diesbezüglich zieht Bentini Zuccaris *Lamento della pittura* zum Vergleich heran und geht auf die Vertreibung der Furien ein.

202 In ihrer Studie zum Thema *Labor* bezeichnet sie dieses Beispiel als »arte in modo polemico«. Hermann-Fiore 1992, S. 270.

203 Lavin 1993, S. 34.

204 Lavin 1993, S. 36 und Anm. 17.

205 Zu den hierfür relevanten auf altgriechisch abgefassten Quellen und ihrer Auswertung siehe Zimmermann 1999, S. 134.

henden Gottes behandelte und die Darstellung von Blicken in der Malerei einbezog, die innerhalb einer Gruppe von Betrachtern jedem den Eindruck vermittelt, er allein würde von dem Bild angeschaut. Cusanus verwies darin auf eine Fassadenmalerei in Nürnberg: »das [gemalte Bild] des Bogenschützen auf dem Markt in Nürnberg«, (»illa sagitarii in foro Norimbergensi«).²⁰⁶ Gemäß der nur wenige Worte umfassenden Überlieferung des Autors visierte der imaginäre Kämpfer seinen Betrachter derart an, dass dieser sich von seinem kunstfertig gemalten Gegenüber mit den Blicken verfolgt wähnte. Genauer jedoch ist über diese Darstellung nicht bekannt, der Text des Cusanus bietet Spekulationen viel Raum. Letztlich ist nicht einmal gesichert, ob der erwähnte Schütze – wie die Wortwahl des Cusanus nahelegt – einen Bogen hielt oder ob es eine Armbrust war wie sie andere Beispiele zeigen.

Lelio Orsis *Fassadenentwurf mit Armbrustschützen* lässt sich nun erstmals unter Einbeziehung eines um 1590 in Deutschland entstandenen Kupferstichs (Abb. 18) in den Kontext eines Künstlerstreits setzen. Auf den Stellenwert dieses Blattes innerhalb der komischen Druckgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts hat der argentinische Kunsthistoriker José Emilio Burucúa hingewiesen. Ein Zusammenhang liegt nahe, da Orsis Humor eine Besonderheit darstellt.²⁰⁷ Burucúas Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten



17. Anonym, *Armbrustschütze*, um 1430, Feder und Pinsel in lichem und dunklem Graubraun, grau laviert, 10,3 x 12,9 cm, Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung, H62/B 12.

zur Übertragung von Warburgs Konzept der Pathosformel auf komische Ausdrucksformen, die er am Beispiel der Sammlung des französischen Abtes Michel de Marolles (1600–1681) ausführte, verortet das für die Entschlüsselung von Orsis Konzept zentrale Scherzblatt innerhalb einer europaweit verbreiteten Bildtradition.²⁰⁸ Die hier angeführ-

²⁰⁶ Kues 2007, s. Quellenanhang Q2. Zur Bedeutung dieser Schrift als Grundlage für den frühneuzeitlichen Blick siehe auch Simon 2004. <http://www.cusanus-portal.de/content/fw.php?werk=20&fw=2>.

²⁰⁷ Zu Orsis Humor vgl. Hoffman 1986, S. 67–69.

²⁰⁸ Köln, Museum für Angewandte Kunst, RBA 205 875. Sammlung Marolles, P. 17382. Siehe Burucúa 2007 sowie die online verfügbare Kurzversion Burucúa 2015, Abb. 28 (o. S.). Die zum erzieherischen Zweck zusammengetragene Sammlung des Abbé Michel de Marolles (Katalog 1666; BnF Est,



18. Anonym, »SCHAW, REDE WAS DIE WARHEIT IS / WO NICHT SO TREFF ICH DICH GEWIS«, um 1590, Kupferstich, Köln, Museum für Angewandte Kunst.

te deutsche Darstellung, die wie erwähnt um 1590 datiert wird, zeigt einen modisch gekleideten Armbrustschützen in einer architektonischen Nische, der – in Übersetzung der Bildidee Orsis in das Medium der Druck-

Ec 37) gilt als »die erste Graphiksammlung, die auf inhaltlich-thematische Vollständigkeit angelegt war«. Brakensiek 2006, S. 133. Das Blatt bietet eine Brücke zu den Emblemen mit dem Motiv der Armbrust und des Armbrustschützen. Diesen sind Mottos wie »Wenig sprechen und zum Ziele kommen« oder »Nicht wie oft, sondern wie gut« beigefügt oder mahnen dazu, den Bogen nicht zu überspannen. Henkel/Schöne 1978, 1068–1069, 1507.

graphik und deren Betrachterstandpunkt – seinen Betrachter nicht von oben herab, sondern frontal anvisiert. Für den Kontext des Künstlerstreits und damit für Orsis Intention von hervorzuhebender Bedeutung ist die Bildunterschrift: »SCHAW, REDE WAS DIE WARHEIT IS / WO NICHT SO TREFF ICH DICH GEWIS«. Dieses Beispiel belegt durch die Kombination von Wortsinn und Bildzeugnis, dass das Motiv des auf seinen Betrachter zielenden Armbrustschützen im 16. Jahrhundert als ein moralisch aufgeladener Appell an potenzielle Verleumder verstanden wurde. Das anonyme Werk bestätigt zudem die Vermutung, dass das Sujet des Armbrustschützen mit der Analogie von Wort und Geschoss spielt und die Drohbärde des Schützen folglich vom Betrachter wahre Rede einfordert. Damit verfolgt diese Lesart eine ganz andere Zielrichtung als die hierauf ironisch und mit sexuell konnotierten Wortspielen reagierenden Graphiken Jacques de Gheyns II., die doppeldeutig vor einer anderen Gefahr warnen: »Hüte dich vor ihm, der in alle Richtungen zielt, damit seine Armbrust dich nicht entlarvt«. ²⁰⁹ Unklar ist, ob de Gheyn mit einem seiner Entwürfe noch eine andere Zielrichtung verfolgen wollte, da er in einem Stich die bereits vorbereitete Inschrift vor dem Druck tilgte. ²¹⁰

Die sich hieraus ergebenden möglichen Anknüpfungspunkte sind jedenfalls viel-

²⁰⁹ Als Vorbild für de Gheyns Schützen wird auf Vorbilder in deutschen und niederländischen Wandgemälden verwiesen. Rosenberg 1954. Van Regteren Altena 1983, Bd. 2, S. 55–56, Kat.-Nr. 217. Vgl. Bentini 1990, S. 123–138, hier S. 129.

²¹⁰ Zum Hinweis, dass de Gheyn selbst seine Inschrift unlesbar machte, siehe van Regteren Altena 1983, Bd. 2, S. 55, Nr. 216.

fältig. Im Kontext des Künstlerstreits ist bedeutsam, dass bereits im Altertum auch der Blick des Gegners mit einem Geschoss – möglicherweise einem Pfeil – verglichen wurde, wie ein Hinweis Pindars deutlich macht.²¹¹ Ebenso wichtig ist der Aspekt der gesteigerten Schnelligkeit als einem Merkmal außergewöhnlicher Reaktionsfähigkeit. Ulrich Boners Fabel vom Jäger und vom Tigertier, die in mehreren zum Teil illustrierten Handschriften und ab 1461 auch in gedruckten Exemplaren Verbreitung fand, betonte die Analogie des verleumderischen Wortes mit dem Armbrustbolzen: »noch sneller ist des argen wort, denne von der armbrost si der phîl« (»Noch schneller ist das Wort eines Bösen, als es der Pfeil von der Armbrust ist.«). Explizit machte er die schädliche und tödliche Wirkung speziell heimlicher Äußerungen.²¹² Vor diesem Hintergrund – der Analogie von Wort und Waffe – wird auch eine Zeichnung Leonardo da Vincis verständlich, in der dem Neid ein Pfeil in sein rechtes Ohr gebohrt wird (Abb. 19). Invidias Gefährlichkeit wird in diesem Fall durch ihren Skorpionschwanz ebenso verdeutlicht wie durch die brennende Fackel in der linken Hand. Mit der anderen greift das

Zwitterwesen in den Köcher ihres Gegners. Hierzu merkte der Künstler an: Eher gebe es einen Körper ohne Schatten als die Tugend ohne Neid.²¹³

Inhaltlich passt die scherzhafte Darstellung mit ihrem Begleittext sinngemäß zu den demnach weit verbreiteten Sprichwörtern, welche die Funktion von Worten als Waffen thematisierten. Explizit stellten diese durch entsprechende Vergleiche den Zusammenhang mit der Armbrust her, so etwa: »Ein Wort fliegt wie ein Geschoss von der Armbrust.«²¹⁴ Diese Redewendungen lassen sich weit in die Zeit vor Orsis Bilderfindung zurückverfolgen, sie können ihm also problemlos als Basis für die Entwicklung seiner Verleumdungen abwehrenden Bildidee gedient haben.²¹⁵ Die Bildmetapher war damals noch nicht erklärungsbedürftig, sondern seinen Zeitgenossen leicht verständlich. Zugleich bietet sich mit dieser Einordnung des Sujets in das Moralisieren über die wahre Rede und dem Wunsch nach der Bestrafung einer Lüge eine schlüssige Deutungsgrundlage für Orsis Entwurf: Der Künstler demonstrierte seine Schutzbedürftigkeit vor potenzieller oder bereits vorhandener Verleumdung. Symbolisch legitimierte er

211 »Neidisches blickt der andere Mann, und wirft sein leeres Sinnen im Dunkel, doch es fällt zu Boden.« Pindar, Nemeische Oden 4, 39–41. Zur Einordnung und Deutung siehe Rakoczy 1996, S. 63–65.

212 »doch sage ich daß ân allen spot,/daß sich hüeten wîp und man/vor dem, der heimlich schießen kan./Der mit der zungen schaden tuot,/ vor dem ist kûm ieman behuot;/diu valsche zunge stiftet mort./ noch sneller ist des argen wort,/denne von der armbrost si der phîl.« Boner, Edelstein III, 50–58, oben 56–58. Übersetzung zitiert nach: TPMA 2002, Bd. 13, S. 306, Nr. 1423.

213 »Prima sia il corpo senza l'ombra che la virtù senza Invidia.« Zitiert nach Ausst.-Kat. New York 2003, S. 403. Baader 2006, S. 109–112. Graul 2015, S. 126–127 betont den Sehsinn und schweigt zum Hörsinn. Vgl. Graul 2022, S. 159. Zur verleumderischen bösen Rede, der »mala lingua«, siehe Catull 7,12. Rakoczy 1996, S. 125.

214 Art. »Wort«, in: TPMA 2002, Bd. 13, S. 305, Nr. 1419.

215 Zur Beliebtheit der Übernahme von Emblemantik in Fassadenmalereien siehe Schweikhart 1973, S. 28–29.



19. Leonardo da Vinci,
Neid und Virtus,
1480er Jahre, Oxford,
Christ Church,
Inv. 0043r, Detail.

seine Selbstverteidigung durch seinen nicht heimlich, sondern offen über seinem Haus-
eingang postierten Stellvertreter einerseits
und auf höherer Ebene durch die Kombi-
nation mit dem Gigantensturz als expliziten
Verweis auf die Schutzherrschaft der Gon-
zaga.²¹⁶ Um dies noch konkreter zu fassen,
sei die Erläuterung eines weiteren Sprich-
worts mit in die Überlegung einbezogen, das
ebenfalls den Kontext feindlicher Worte mit
dem Bild des Armbrustschützen verknüpft,
auch wenn dies erst auf den zweiten Blick er-

sichtlich wird: »Am End / die warheit wird
erkennt. (In fine videbitur cuius toni. Spon-
dila fugiens; pessime pedit.)« Eucharius Ey-
ering, der in seiner Sprichwortsammlung
diese Worte 1601 ausführlich kommentierte,
erhellte deren Sinndeutung um die Jahrhun-
dertwende folgendermaßen:

»Der [mancher Man] Reth eim andern
als ein freund/ Zu letzt hat er sich selbst
gemeint/ Mancher ist unter augen gut/
Mit schmach und hohn abscheiden
thut/ Mancher gut wort felschlich aus
gibt/ Dem so er feind und nie geliebt
[...] Auch liegt es nicht am anefang/
Sondern letztlich an dem außgang/

²¹⁶ Für Kritik und Anregungen zur Deutung gilt
mein Dank Michael Rohlmann, Hans Ost, Ulrich
Heinen, Hans-Joachim Raupp, Roland Krischel,
Iris Kassebaum-Rohlmann und Iris Gröteke.

Das Armbrust spannen ist umb sonst/
Abschiessen/ treffen ist die kunst/ [...]
Dan am end man den anfang kent/ Den
anfang kent man an den end./ Am end/
man den anfang kent.«²¹⁷

Damit wird deutlich, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Warnungen vor falschen Freunden und hinterhältigem Verhalten der Betrüger, die sich wie der Teufel verstellten, mit dem Sinnbild der Armbrust moralisch erläutert wurden. Auf Lelio Orsis Bilderfindung bezogen wird deutlich, dass bereits der von ihm erfundene perspektivisch verkürzte Armbrustschütze, der als Fassadenschmuck einer städtischen Öffentlichkeit vor Augen stand,²¹⁸ von zahlreichen Zeitgenossen im Kontext von Wahrheit und Verleumdung gelesen werden konnte. Der konkrete Bezug auf die angebliche Beihilfe zum Mord wurde darin evident, dass es sich um die Fassade von Orsis mit seinem Wappen gekennzeichneten Haus handelte. Für diese Lesart spricht insbesondere ein bildimmanenter Anhaltspunkt: Während der Hintergrund von Orsis Fassadengestaltung das drohende Chaos und die Wiederherstellung der göttlichen Ordnung (durch seine Mäzene die Gonzaga) symbolisiert, visiert der Schütze als fiktiver Wächter des Künstlerhauses im zeitgenössischen Gewand demonstrativ einen ebenfalls zeitgenössischen und damit reellen Gegner. Die fürstliche Sphäre und seine eigene finden damit eine

Entsprechung. Orsi demonstriert, dass er sich auf mehreren Ebenen zu schützen weiß.

Fiorella Frisconi betonte gerade den Aspekt der symbolträchtigen Drohgebärde, indem sie darauf hinwies, dass die Waffe geladen und zum Schuss angelegt sei.²¹⁹ Ob der Maler tatsächlich Feinde hatte, die einen solchen Aufwand – die Anfertigung einer vollständigen Fassadenbemalung und perspektivische Ausrichtung auf den Betrachter – rechtfertigten, oder ob er lediglich meinte, solche zu haben, kann hier nicht beantwortet werden. Als reine Vorsichtsmaßnahme ohne spezifischen Anlass wirkt das Fassadenprojekt jedoch überdimensioniert. In der Biographie Lelio Orsis gibt es nach aktuellem Stand jedoch kein anderes Erlebnis oder Ereignis, das für den Künstler so einschneidend war, wie der durch die oben genannten Quellen belegte 1546 vorgebrachte Vorwurf, er sei an einem Mord beteiligt gewesen, und der jahrelang anhaltenden Verdächtigung. Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, dass Orsi sich analog zu seinem Schützen mit dem Gemälde dauerhaft und effizient zur Wehr setzte.²²⁰

Mit der oben als Verleumdungssikographie entschlüsselten Gestalt des Armbrustschützen beteuerte er seinen Beschützern – Mäzenen wie Mitbürgern gleichermaßen – seine Unschuld, zugleich verwiesen der Armbrustschütze und der Kampf

217 Eying 1601, S. 61–63.

218 Zur öffentlichen Wirkung siehe Jürgens/Weller 2013. Vgl. Schweikhart 1973, S. 23–29. Tacke, Künstlerhäuser 2018.

219 Ausst.-Kat. Lelio Orsi 1987, S. 210–211, Nr. 181.

220 King 2006, S. 180–181. Widersprüchlich sind ihre Angaben zum sozialen Status, der in der Dekoration zum Ausdruck kommt: Während King die Präsentation der Waffen für ein Zeichen von hohem Status hält, weist die Autorin für den Schützen auf dessen niederen Rang hin.

der Giganten auf die Sphäre des Hofes, der sich der Künstler zugehörig zeigen wollte. Die innovative Umsetzung des Armbrustschützen-Motivs signalisierte seine Vertrautheit mit höfischen Bildthemen, denn wie eine Spielkarte des *Hofämterspiels* für König Ladislas »Postumus« dokumentiert, repräsentierte bereits um 1455 das Abbild eines Scharfschützen den personifizierten »Schutz« (Abb. 20).²²¹ Diesem Motiv verwandt war vermutlich die bereits erwähnte Fassadenmalerei in Nürnberg, deren machtvolle Wirkung Berühmtheit erlangte.²²² Vergleichbares gilt, darauf deuten die

Fassadenzeichnungen nach Orsis Werk hin, auch für dessen Gestaltung. Joseph Robert Hoffmann betonte in seiner Stilanalyse den trompe-l'œil-Effekt gerade dieser Frontgestaltung, die als Dekoration mit plastisch gestalteten und farbig gefassten Stuckfassaden konkurrierte.²²³ Während jedoch im Falle der Nürnberger Darstellung zu überlegen ist, ob die Schutzgebäude einen Rechtsraum wie den des Rathauses markieren sollte, galten für das Künstlerhaus des Italieners sicher andere Rahmenbedingungen von Öffentlichkeit.

Dass mit diesem »Schutz« (auch bezeichnet als »Schütze«) indes nicht allein die Gefahrenabwehr im körperlich kämpferischen Sinne gemeint war, wie sie die Assoziation mit einem wehrhaften Stadt- oder Festungsbewohner nahelegt, sondern auf einer zweiten Leseebene eine Verteidigung gegen böse Worte und Verleumdungen, die alltäglichen Waffen innerhalb der höfischen Kommunikation also, dies legen die oben angeführten Kommentare sowie das Kölner Blatt offen. Unausweichlich für die Rezipienten des gemalten Schützen ist demnach deren persönliche Betroffenheit.²²⁴ Gleichwohl verrät die Kombination aus Defensio und Warnung an

221 Spielkarte »Schutz«, Hofämterspiel, Wien um 1453/57, Holzschnitt, koloriert, und Federzeichnung, 48 Blatt je ca. 14 × 10 cm. Wien, KHM, Inv. Kunstkammer 5089. Koreny 1976, S. 23–25, Abb. 5–7. Rathe verwies zur Erklärung der Häufigkeit des rezipierten Motivs auf Musterbücher. Vgl. Rathe 1930, Nr. 4, S. 65–75, bes. S. 70. Van Regteren Altena 1983, Bd. 2, S. 56.

222 Frank Büttner kommentiert die Wirkung wie folgt: »Die ›allsichtigen‹ Bilder waren ein Beispiel dafür, daß das Bild nicht ein für den Betrachter beliebig verfügbares Objekt war, sondern von sich aus die Regeln, nach denen es wahrgenommen werden sollte, bestimmte. Das Bild übte eine Macht aus, der sich der Betrachter unterzuordnen hatte.« Büttner 2003, S. 18, 20. Büttner betont, dass die Verbreitung des Motivs für das 15. Jahrhundert im Alpenraum zwar bekannt ist, frühere Quellen hierfür jedoch fehlen: »Sicher ist [...], daß dieser Typus des auf den Betrachter zielenden Schützen damals neu war.« Zu klären wäre das Aussehen des laut Paul Post »in kühner« Verkürzung dargestellten Armbrustschützen auf dem Harnisch des Herzogs Friedrich II. von Liegnitz und Brieg (ehemals Sammlung des Zeughauses in Berlin). Post 1928, S. 178. Die Glasplattennegative in der Sammlung des Deutschen Historischen Museums in Berlin bieten hierzu keinen Hinweis. Die Rüstung selbst wird derzeit vermutlich im Historischen Museum in Moskau aufbewahrt. Ausst.-Kat. Berlin 2019, S. 315, Nr. 115.

223 Dieser Kontext war Hoffmann noch nicht bekannt. Er ging von flachen lediglich bemalten Fassaden aus. Hoffmann 1975, S. 142–143. Die Art der oben genannten Fassadengestaltung wurde erst durch die Archivrecherchen zum Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 275 bekannt, der den 1563 an Orsi ergangenen Auftrag spezifiziert.

224 »Was wir sehen gewinnt in unseren Augen Leben und Bedeutung nur durch das, was uns anblickt, uns betrifft.« Aus dem Französischen übersetzt von Markus Sedlaczek, siehe Didi-Huberman 1999, S. 11.

den Betrachter den Wunsch des Künstlers, sein Gegner möge außerhalb der Reichweite seiner fiktiven Waffe bleiben, was analog zu seiner faktischen Reichweite zu verstehen ist.

Dass darüber hinaus der Armbrustschütze im kunsttheoretischen Kontext ein Motiv war, das die herausgehobene Bedeutung des künstlerischen Akts des Sehens thematisierte, mit dem gute Künstler von schlechten geschieden wurden, dürfte für Orsi einen besonderen Reiz bei der perspektivischen Ausarbeitung des Motivs ausgemacht haben. Diesbezüglich konnte er sich auf Leon Battista Alberti beziehen, dessen Lehre lautete: »Denn sinnlos spannt man den Bogen, wenn man kein festes Ziel hat, worauf man den Pfeil richten könnte«. ²²⁵ Mit diesen Worten schuf er ein Sinnbild zur korrekten Anwendung der Perspektive, die Orsi meisterhaft beherrschte. Zuvor hatte derselbe Autor ausgeführt, dass nur der ein guter Maler werden könne, der ganz genau verstehe, was er versuche. Zu Recht verweist Oskar Bätschmann diesbezüglich auf Quintilians Ausführung zum Nutzen von Argumenten, die wie Waffen zielgerichtet Anwendung finden müssen. ²²⁶ Hierzu passt auch, dass Marianne Koos in ihrer Untersuchung zu gemalten Blicken und deren Kontextualisierung die »schlagende Kraft« des Pinsels themati-



20. Karte »Schutz. V« des Hofämterspiels, um 1455, Holzschnitt mit Aquarell- und Deckfarben, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, KK 5089.

siert. ²²⁷ Ihre Ausführungen machen deutlich, dass mit der Wehrhaftigkeit des Armbrustschützen eine Umdeutung von Künstlerlob herausgefordert wurde. In diesen Deutungshorizont fügt sich auch eine Ausführung Filaretos ein, die bestätigt, wie geläufig das Bild des zielenden Armbrustschützen mit der Perspektivkonstruktion des Künstlers verglichen wurde. So empfahl er bereits um

225 »Frustra enim arcu contenditur, nisi quo sagittam dirigas destinatum habeas.« Alberti, *De Pictura* I, 23, in: Alberti 2000, S. 232–233. »Ne sia chi dubiti quanto mai sarà buono alcuno pittore colui, il quale non molto intenda qualunque cosa si sforzi di fare. Indarno si tira l'arco ove non hai dirizzare la saetta.« Leon Battista Alberti, *Della Pittura* I, 23.

226 »Nam ut tela supervacua sunt nescienti, quid petat, sic argumenta, nisi provideris cui rei adhibenda sint.« Quintilian, *Inst. Or.* 5,10,109. Ebd.

227 In ihrer Untersuchung der Liebesblicke betont sie, dass die Beschreibung Albertis »interessanterweise mit der Metapher einer Waffe, welche die Wirkkraft des Pinsels als schlagend konnotiert« operiert. Koos 2006, S. 147.

1461–1464 die Zentralperspektive, indem er sie methodisch mit dem Zielen des Armbrustschützen verglich: »mit Rücksicht auf ihn [den Zentralpunkt, d. i. der Augenpunkt] musst du jeden Gegenstand bestimmen; wie derjenige, welcher eine Armbrust abdrückt, sein Visier immer auf einen gegebenen festen Punkt hält.«²²⁸ Orsi drehte dieses Motiv folglich um. Das Sehen kann, so Plackinger, selbst zu einer Gefahrenquelle werden, in Orsis Fall ist es jedoch das böse Wort des Verleumders, das der Künstler abwehrt.²²⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dem für Lelio Orsi zentralen Zusammenhang zwischen Mordvorwurf und Bilderfindung auf ikonographischer Ebene eine höchst ausgefeilte Verteidigungsstrategie entspricht. Dass seine Defensio den Sehakt betont, eröffnet zudem eine weitere künstlerische Argumentationsstruktur, auf die hier kurz eingegangen werden soll. Dass in der Frühen Neuzeit Bildwerken eine aktive Rolle gegenüber dem Rezipienten zugesprochen werden konnte, ist nicht neu. Bezogen auf Orsis Armbrustschützen merkte zuletzt Andreas Plackinger an: »Sehen wird zum physischen Kontakt, womit implizit die Gefahr des Verletztwerdens und die Mög-

lichkeit der Gewalteinwirkung vorliegt.«²³⁰ Mit dieser Vorstellung spielt möglicherweise auch das Motiv eines auf einer Gebälkwange knienden Armbrustschützen, den der Schweizer Tobias Stimmer (1539–1584) zeichnete.²³¹ Für die Deutung des Schützen gilt es demnach zu berücksichtigen, dass das Zielen auf das Auge des Betrachters als dem Ort, von dem nach der Emissionstheorie die aktiven Sehstrahlen ausgehen oder aber die Strahlen in das Sehorgan eindringen, und wo zudem das richtige Kunsturteil gefällt werden sollte, eine kunsttheoretisch aufgeladene Handlung repräsentiert. Diesen Zusammenhang unterstreicht auch Hans Belting in seiner Geschichte des westöstlichen Blicks, indem er die Überwältigung des Sehorgans durch optische Reize mit dem Bildmotiv des Armbrustschützen erklärt, der »seinen Pfeil direkt auf das Auge abschießt und dabei die Bahn des zentralen Sehstrahls einnimmt«. Belting betont, dass es der Maler ist, »der den Betrachter mit der Perspektive mitten ins Auge trifft, sodass dieser die Malerei für die reale Welt hält.«²³²

Anzunehmen ist, dass zum Zeitpunkt der Bilderfindung und der Fassadengestaltung der spätere Freispruch lediglich eine mögliche Entwicklung des noch offenen Geschichtsverlaufs war: Dass Orsi schließlich vollständig rehabilitiert werden würde, darauf konnte der Maler 1546 immerhin hoffen,

228 Diese Empfehlung Filaretos zur Konstruktion proportionaler Darstellungen eines viereckigen Hauses stammt aus seinem zweiten Buch von der Zeichenkunst (Buch XXIII) und behandelt die *Stellung der Dinge auf der Bildfläche*: »quello è il punto centrico, el tuo occhio; col quale ti bisogna fermare ogni cosa; a similitudine come colui, che balestra, che sempre tiene la sua mira a uno dato e fermo punto.« von Oettingen 1890/1896, S. 612–613 (F. 178 v.). Vgl. Belting 2009, S. 236. Kubovy 1986, S. 14.

229 Plackinger 2016, S. 339–348, bes. S. 345.

230 Plackinger 2016, S. 352, vgl. auch S. 359.

231 Wien, Albertina, Inv. Nr. 3287. Stimmer schuf in Schaffhausen 1668–70 die noch heute prominente Fassade des Hauses *Zum Ritter* mit einer Darstellung von Marcus Curtius im Obergeschoss.

232 Belting 2008, S. 236. Rakoczy 1996, S. 43. Vgl. Kubovy 1986, S. 14–15.

da sich die Gonzaga seiner annahmen. Wiederhergestellt war sein guter Ruf aber sicher noch nicht, als er den Armbrustschützen malte. Mit den Waffen der Kunst mahnte er emblematisch geschulte Betrachter und darunter insbesondere die Kritiker seiner Person wie auch die seiner Kunst zur Zurückhaltung.²³³

Abschließend sei noch kurz auf eine von King vorgebrachte These eingegangen, die die Inschrift »Regijs 1579« betrifft, die auf einer inzwischen Cherubino Alberti zugeschriebenen Darstellung eines Bogenschützen (Abb. 21) notiert ist.²³⁴ Dieses Motiv zeigt vermutlich eine Variante von Orsis Künstlerhausentwurf.²³⁵ King spekuliert, ob während Orsis Aufenthalt in Reggio 1579 ein unbekannter Künstler dessen Zeichnungen hätte einsehen und kopieren dürfen. Sie mutmaßt, dass Orsi noch vor seiner Flucht 1546 einen ersten Entwurf schuf oder seinen Fassadenentwurf nach Reggio sandte, also an den Ort, wo er als potenzieller Mörder galt, um seine Bilderfindung dort am Haus des verbliebenen Bruders Gianbattista ausführen



21. Cherubino Alberti (Zaccaria Mattia) nach Lelio Orsi, Regijs 1579, Druckgraphik, 22,2 × 15 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

233 So galt es zum einen als lobenswert, wenig zu sprechen und zum Ziel zu kommen (PARLER PEU ET VENIR AU POINCT.). Des Weiteren wurde der Erfolg daran gemessen, wie gut der abgeschossene Pfeil sein Ziel zu treffen vermochte (NON tu QUAM CREBRO jaculeris, QUAM BENE refert / Contingat metam, missa sagitta, suam.) Siehe Henkel/Schöne 1978 (1967), Sp. 1068–1069.

234 Die revidierte Zuschreibung galt Cornelis Cort. The New Hollstein 2000, Cort, Bd. 3, R48 I/II.

235 *An Archer Shooting a Crossbow*, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund 2005.131.1. Die Zuschreibung dieses Stichs an den bereits 1578 verstorbenen Cornelis Cort verwarf bereits Mariette 1857–1858, S. 62–64.

zu lassen.²³⁶ Diese Form der Propaganda ist jedoch angesichts der damaligen Brisanz eines solchen Unterfangens wenig wahrscheinlich. In Reggio hätte die Fassade als unerhörte Provokation die Lebensumstände des Bruders sicher weiter erschwert. Auch ist vollkommen unklar, wer die Fassade ohne Orsis Zutun damals und dort hätte ausführen können. Wahrscheinlicher ist, dass Lelio

236 King 2006, S. 176–182.

Orsi seine Selbstdarstellung als unschuldig Verfolgter am Herzen lag und er diese in Novellara als seinem neuen Wohnort inszenierte. Dort bestand eher die Notwendigkeit, seinen Beschützern seine Unschuld zu beteuern und möglichen Kritikern die Stirn zu bieten. Es ist anzunehmen, dass ein ähnlicher Entwurf in Reggio erst deutlich später, nämlich nach Orsis Freispruch 1552 entstand. Dies würde auch die Abweichungen im Standmotiv des Schützen und seiner Bekleidung erklären, denn die dürfte mit lokalspezifisch anderen Rahmenbedingungen, auch architektonisch, in Zusammenhang stehen. Mit der offiziellen Rehabilitierung des Künstlers und der Zunahme prestigeträchtiger Künstlerhausprojekte könnte Orsi nun in Reggio als dem Ort der Anklage für sich geworben haben, indem er seine Verleumdung nun mit dem Armbrustschützen wie mit einem Markenzeichen in Erinnerung rief: Möglicherweise wirkten hier noch die Versuche nach, den Künstler am alten Wohnort zu enteignen. Dieser Interpretation steht die zitierte Inschrift jedenfalls nicht entgegen. Als Freigesprochener und damit Rehabilitierter könnte Orsi das Haus seines Bruders Gianbattista in Reggio zu einem noch zu klärenden Zeitpunkt neu geschmückt und die Fassade mit einer Variante des erfolgreichen Verleumdungs-

motivs ausgestattet haben. Die Bewohner dieser Stadt hätte er so aus sicherer Distanz an das ihm widerfahrene Unrecht erinnert und dort möglicherweise noch vorhandene Gegner zur Zurückhaltung gemahnt. Letztlich ist die Inschrift *Regijs* 1579 aber einzig belastbar als ein Terminus ante quem für die Verortung des Bildmotivs in Reggio. Damit kann Orsis Armbrustschütze als ein Schutzmotiv bezeichnet werden, das den Betrachter unmittelbar anspricht, ihm die Mahnung des darstellenden Künstlers übermittelt und deutlich macht, dass er sich vor seiner Verleumdung zu schützen weiß (Taf. 4). Der Beistand der Familie Gonzaga dürfte dieses Selbstbewusstsein gestärkt haben. Die mit einem moralischen Anspruch verbundene Fassadenmalerei zum Schmuck der Fensterfront wird folglich lesbar als eine individuelle und sehr anspruchsvolle Bildlösung, die spezifisch für ihre urbane Verortung die Sphäre des Hausbewohners äußerlich sichtbar macht. Das Projekt enthält verschlüsselte Hinweise auf die Person und Profession des Hausbewohners, sowie seine gesellschaftliche Zugehörigkeit und seine besonderen Lebensumstände.

Üble Nachrede war ein Problem, das auch andere Künstler persönlich beschäftigte. Wie dies durch andere Innovationen zum Ausdruck kommen konnte, zeigt das folgende Beispiel.

2.3 Daniele da Volterra, Stuckreliefs *Allegorie des verständigen Kunsturteils und Allegorie des unverständigen Kunsturteils* (Rom, um 1548)

Zwei vermutlich kleinformatige Basreliefs aus Stuck, die um 1548 von Daniele Ricciarelli da Volterra angefertigt wurden, schmückten einst den Eingang der Kapelle für Elena Orsini in der römischen Kirche Santissima Trinità dei Monti und kennzeichneten durch ihre Darstellungen diesen Ort – seinen damaligen Arbeitsplatz – als eine Arena des Streits.²³⁷ Zu Füßen zweier Heiliger angebracht, flankierten die Reliefs den Eingang zu der von da Volterra 1545–48 malerisch und mit Stuck ausgestatteten Kapelle, als deren Hauptwerk sein Gemälde einer *Kreuzabnahme* gilt (Abb. 22).²³⁸ Das Bildprogramm der Kapelle wurde durch die Vita der Namenspatronin der Auftraggeberin, der heiligen Helena, die der Legende nach das wahre Kreuz aufgefunden hatte, inspiriert. Die für unsere Untersuchung zum Künstlerstreit im Bild relevanten Reliefs, auf deren Darstellungen wir noch vertieft eingehen, beinhalteten auf Griechisch abgefasste Inschriften, auf die Bernard de Montfaucon in seiner 1702 publizierte Schrift *Diarium italicum* hinweisen konnte. Er hatte die damals noch gut und *in situ* erhaltenen Reliefs selbst gesehen und zitierte eine Inschrift mit

237 Vasaris Angabe, wonach die Reliefs unterhalb des Gemäldes innerhalb der Kapelle angebracht waren, ist inzwischen widerlegt. Zur aktuellen Rekonstruktion der Kapellenausstattung siehe Graul 2009, Graul 2011.

238 Zur Datierung und zum Format der (farbig gefassten?) Reliefs siehe Treves 2001, S. 38.

den Worten: »Wir lachen das Leben an, aber jetzt ist es wirklich lächerlich.«²³⁹ Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts, als der französische Sammler und Kunsthistoriker Pierre-Jean Mariette bezüglich dieser Bildwerke mit dem italienischen Gelehrten Giovanni Bottari korrespondierte, fehlte ein Relief, das andere mit den Satyrn war nur noch schlecht erhalten.²⁴⁰ Den Wortlaut der Inschriften wie auch das Aussehen der Reliefs vermitteln zwei Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Kopien: beides Zeichnungen, die Alonso Chacóns Album um 1580 nach den inzwischen verschollenen oder zerstörten Reliefs festhielt (Abb. 23 und 24).²⁴¹ Das erste Relief zeigte demnach eine Gruppe von etwa zehn Satyrn, die in einem architektonisch so gestalteten Raum, dass man anhand der Wandprofile und Stuckaturen die Orsini-Kapelle darin wiedererkennen kann, agieren. Dabei werden sie von einem Menschen, in der Darstellung reduziert auf ein Büstenbild-

239 Γελῶμεν βίον νῦν δὲ γελοϊότατος. Montfaucon 1702, S. 228–229.

240 Dass sich Mariette irrte, als er von Terrakottareliefs ausging, zeigt der Antwortbrief Bottaris, der explizit Stuck als Material nennt. Brief von Pierre-Jean Mariette an Giovanni Bottari, 28. Januar 1764, in: Bottari/Ticozzi 1822, Bd. IV, S. 558–559, Nr. CCXXXVI. Antwortbrief Bottaris aus Rom an Mariette, 25. September 1764, in: Bottari/Ticozzi 1822, S. 574–576, Nr. CCXL. Zur Deutung siehe Jaffé 1991, S. 247–252. Kliemann 2006, S. 215–220. Graul 2013, Marotzki 2020, S. 487–512.

241 Beide Zeichnungen sind enthalten in Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1564.

2. Strategien und Waffen im Kampf für die eigene Wahrheit (1525–1600)



22. Daniele da Volterra, Kreuzabnahme der Capella Orsini, 1545–48, Rom, Trinità dei Monti (heute in der Aldobrandini Bonfil Kapelle).



23. Handzeichnung nach Daniele da Volterra, Allegorie des unverständigen Kunsturteils, ca. 1585, Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1564, fols 285v–286r.

nis im Profil, beobachtet. Die geschäftigen Satyrn verfügen über eine große Waage, auf der sie gerade einen muskulösen, männlichen Arm wiegen. Im Zentrum der Darstellung reicht einer, der gerade vom Altar zu springen scheint, einem andern einen Kopf. Am linken Bildrand sind weitere Satyrn zu erkennen, die den Altar hinaufklettern. Wie bereits Jaffé darlegte, sind die Satyrn dabei, Körperteile zu wiegen, und diese stammen aus dem Altarbild.²⁴²

Auch das zweite Relief – das verrät hier ebenfalls die zwar sparsam wiedergegebene,

aber dennoch wiedererkennbare Ausstattung – zeigt die Capella Orsini. Darin stehen zwei Männer, auf die vom linken Bildrand her eine schemenhafte Gestalt zutritt, die eine Waage hält. Die Rückenfigur im Zentrum der Gruppe hält einen aufgeklappten Spiegel, das sich darin abzeichnende Gesicht blickt *en face* aus dem Bildraum. Die rechte Figur hält einen großen Zirkel, was sich durch die Haltung auf Augenhöhe mit Michelangelos Motto vom »Zirkel im Auge als dem richtigen Maß des Künstlers« sinnhaft erklären lässt.²⁴³

²⁴² Jaffé 1991. Vgl. Graul 2009. Hansen 2012, S. 505–510. Graul 2013. Graul 2022, S. 345–351.

²⁴³ Kliemann 2006, S. 220. Hansen 2012, S. 506–508. Graul 2015, S. 137–138.



24. Handzeichnung nach Daniele da Volterra, Allegorie des verständigen Kunsturteils, ca. 1585, Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1564, fol. 287v.

Wie diese Darstellungen zu verstehen sind, erhellen neben den bereits erwähnten griechischen Bildinschriften, welche in Übersetzung lauten: »Eine Empfehlung an alle: damit nichts außerhalb des Maßstabs sei« und »Erkenne dich selbst«²⁴⁴, die ergänzenden handschriftlichen Kommentare, die beide Kopien aufweisen, und von denen der eine lautet: »Danielis Volaterrani pictoris insignis Romae in coenobio minimorum ad montem Pincium adversus invidios et aemu-

los suos«.²⁴⁵ Auch Vasaris Werkbeschreibung enthält trotz einiger Abweichungen nützliche Informationen für die Rekonstruktion der intendierten Bildaussagen, zu denen bereits einige Deutungsvorschläge vorgelegt wurden.

Vasari sprach da Volterra bei der Ausführung der *Kreuzabnahme* »unglaubliche Urteilskraft und außerordentliches Talent« zu und lobte das Gemälde insbesondere hinsichtlich der meisterhaft dargestellten Verkürzung der Christusfigur sowie anderer Details der anspruchsvollen Komposition.²⁴⁶ Demgegenüber spricht Vasari dieser Schöpfung jedoch die notwendige Leichtigkeit ab und berichtet: »Weil auch Daniele selbst die Mühe eingestand, die ihn dieses Werk gekostet hatte, und er sich zu Recht vor Kritik fürchtete, schuf er aus einer Laune heraus und gewissermaßen zu seiner Verteidigung zu Füßen besagter beider Heiligen zwei kleine Szenen in flachem Stuckrelief.«²⁴⁷ Für unseren Kontext ist es relevant zu beachten, dass Vasari angibt, Daniele habe Angst vor Kritik gehabt und diese sei berechtigt gewesen, obwohl die Arbeit sehr gut ausfiel. Dies zieht die Frage nach sich, wer so erpicht darauf gewesen sein muss, Daniele da Volterras Werk ohne Rücksicht auf dessen Qualität anzugreifen. Ebenfalls bemerkenswert ist Vasaris Klassifizierung der Reliefs als *capriccio*, womit einerseits die Spontaneität und das Humorvolle betont werden, und andererseits die dahinterstehende gedankliche Tiefe der Bilderfindung nivelliert wird,

244 Die Originalzitate lauten: «ΠΑΣΙ ΠΑΡΑΓΓΕΛΛΩ ΜΗΔΕΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΕΤΡΩΝ» und «ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΩΝ». Zitiert nach Agosti 2003, S. 84.

245 Zitiert nach Agosti 2003, S. 84. Nicht identisch, aber sinngemäß ist Chacóns zweite Notiz.

246 Vasari, da Volterra 2009, S. 13–14.

247 Vasari, da Volterra 2009, S. 13–14.

da das Werk eben einer Laune entsprungen sein soll.²⁴⁸ Markant und für die Rezeption der Reliefs grundlegend war sicher auch Vasaris Hinweis, dass diese der Verteidigung des Künstlers dienen sollten. Was Vasari auf diese Weise nebenbei beschreibt, ist ein Vorgehen, das eine innovative Streitstrategie repräsentiert: Dass ein Künstler noch vor der Enthüllung seines Werkes Bildwerke anfertigt, die das andere rechtfertigen, dafür ist kein älteres Beispiel bekannt. Die Bedeutung dieser Reliefs wurde dadurch gesteigert, dass sie ortsfest angebracht und in unmittelbarer Nähe zum umstrittenen Gemälde dauerhaft platziert waren, so konnten sie auch in Abwesenheit des Künstlers dessen Werk verteidigen. Dieser Vorgang war sicher nicht nur ungewöhnlich, es stellt sich auch die Frage, wieso er toleriert und akzeptiert wurde. Profane Darstellungen mit Satyrn haben im Kirchenraum keine Funktion. Selbst wenn man die Satyrn als Teufel oder böse Geister missverstand, wäre es eine unerhörte Ikonographie gewesen, dass diese in großer Zahl eine Kapelle heimsuchen und sogar den Altar besteigen.²⁴⁹ Die Reliefs waren also in jedem Fall einzigartig und bemerkenswert.

Die Darstellungen selbst beschreibt Vasari wie folgt: »In einer dieser kleinen Szenen schuf er eine große Zahl Satyrn, die auf einer Schnellwaage Beine, Arme und andere Gliedmaße verschiedener Figuren wiegen,

um die guten mit dem richtigen Gewicht auszusondern und die schlechten Michelangelo und Fra Sebastiano zu übergeben, die über sie urteilen werden. Die andere zeigt Michelangelo, der sich in einem Spiegel betrachtet – die Bedeutung dieser Szene ist ganz offenkundig.«²⁵⁰ Vasari beschreibt die Reliefs also nicht in Übereinstimmung mit den erhaltenen Kopien. Den Handzeichnungen vertraut die Forschung vorerst mehr. Abweichend sind in Abb. 23 die Künstlerkollegen nicht dargestellt.²⁵¹ Die im 16. Jahrhundert verschriftlichten Anmerkungen zu den Reliefs einerseits sowie die eingangs beschriebenen Zeichnungen aus Chacóns Sammlung andererseits vermitteln insgesamt einen Eindruck von den verlorenen Darstellungen und ihrem Entstehungskontext.²⁵²

Bezüglich des Reliefs, das die Freunde des Künstlers und zugleich von ihm als fachkundig anerkannte Kunstrichter zeigte, und das deswegen als Allegorie des verständigen Kunsturteils bezeichnet werden kann, sind einige Punkte strittig.²⁵³ Die offenen Fragen

²⁴⁸ Zum Capriccio-Begriff allgemein siehe Mai 1996 und Kanz 2002. Zu Vasaris Verwendung insbesondere Kanz 2002, S. 108–146.

²⁴⁹ Seit dem 13. Jh. war das Bild des Teufels sowohl in der italienischen Malerei wie in der Skulptur dem Satyrn nachgebildet worden. Piper 1847, Bd. 1, S. 404–406. Hansen 2012, S. 510, bedenkt Ikonoklasmus im Kontext des Sacco di Roma 1527.

²⁵⁰ Zitiert nach der Übersetzung in Vasari, da Volterra 2009, S. 19–20. Vgl. Kliemann 2006, S. 216. Vasari/Bettarini/Barocchi 1984, Bd. 5, S. 542.

²⁵¹ Kliemann 2006, S. 218. Graul 2009, S. 141–156. Zur Relevanz von Künstlerneid und Urteilskraft s. Graul 2013 und 2022. Vgl. die kritischen Hinweise von Marotzki 2020, S. 502, 506–509.

²⁵² Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1564, fol. 285v–286r und 287v. Siehe hierzu Herklotz 1985, S. 21–72, bes. S. 50–54. De Montfaucon 1702, S. 228–229. Die im 16. Kapitel genannten Werkkommentare stammen aus dem Jahr 1700. Zum Missverständnis bei Vasari, Ed. Milanese, Bd. 7, S. 55–56 siehe Jaffé 1991, S. 249. Zu den Relief-Inschriften siehe zudem Agosti 2003, S. 84–87. Graul 2009, S. 145.

²⁵³ Als Freunde werden Michelangelo und da Volterra von Vasari bezeichnet. Vasari, Michelangelo 2009, S. 201.

können an dieser Stelle nicht alle beantwortet werden, die Spekulation, Daniele habe mit seinem Relief Michelangelos *Jüngstes Gericht* und zudem Sebastiano del Piombos *Auferweckung des Lazarus* verteidigen wollen, kann als zu hoch gegriffener Deutungsvorschlag vernachlässigt werden. Diese Lesart Vasaris bezweifelte bereits Mariette, der annahm, dass die Satyrn Teile des Gemäldes wiegen.²⁵⁴ Die lateinischen handschriftlichen Kommentare zu den abgezeichneten Stuckreliefs geben jedenfalls unmissverständlich Auskunft darüber, dass der Forscher in den Reliefs einen Angriff des Malers Daniele da Volterra auf seine Neider und Konkurrenten sah. Im Kommentar zu der Allegorie des verständigen Kunsturteils wird der spezifische Künstlerstreit zudem innerhalb der römischen Topographie verortet, womit eine eindeutige Zuordnung zu den Reliefs in Santissima Trinità dei Monti gegeben ist: »Danielis Volaterrani pictoris insignis Romae in coenobio minimorum ad montem Pincium adversus invidos et aemulos suos.«²⁵⁵ Dieser Deutung dürften die Sujets und die Bildinschriften offen gestanden haben. Dass die zitierten Ansprachen an die Betrachter nicht allein aus dem Kontext der sakralen Kapellenausstattung heraus zu verstehen sind, bestätigt zunächst einmal ihre Einordnung als Ego-Dokument Daniele da Volterras. Als solche sind die in die Bildwerke ein-

geschriebenen Worte – wie die zuvor behandelten Gemäldeinschriften Leonbrunos – längst akzeptiert. Sie gelten als Belege dafür, dass da Volterra gelehrte Betrachter darauf hinweisen wollte, dass er sich und seine Arbeit ungerechter Kritik ausgesetzt sah.²⁵⁶ Quelle dieser bis heute gültigen Auslegung ist Vasaris Lebensbeschreibung da Volterras.

Wie im Folgenden gezeigt werden kann, bestätigt die Analyse der Kopien, auch wenn sie in Teilen nicht mit den Angaben Vasaris übereinstimmen, dass darin ikonographisch das vom Sammler angemerkte Thema des Künstlerstreits verhandelt wird. Unklar ist, von welchem humanistischen Berater der Künstler hierbei, also bei der Erfindung der einzigartigen und personenspezifischen Sujets wie auch der griechischen Worte, unterstützt worden war: Vorgeschlagen wurden Annibale Caro, Giovanni della Casa sowie Fulvio Orsini.²⁵⁷ Anders als Leonbruno befand sich da Volterra um 1548 nicht in einer für ihn prekären Situation. Vielmehr hatte er mit seiner Werkstatt nach dem Tod seines Lehrers Perino del Vaga 1547 gerade eine führende Rolle innerhalb des römischen Kunstmarktes einnehmen können.²⁵⁸ Doch war es möglicherweise genau dieser – von Vasari in seiner Vita des Künstlers unerwähnte, vermutlich der Stilisierung da Volterras zum melancholischen Gegenbild Michelangelos geopfert Hinweis – soziale Aufstieg, der seine Konkurrenten dazu beflügelte, sein

254 Graul 2022, S. 349. Brief von Pierre-Jean Mariette an Giovanni Bottari, 28. Januar 1764, in: Bottari/Ticozzi 1822, Bd. IV, S. 558–559, Nr. CCXXXVI.

255 Rom, Biblioteca Angelica, Ms. 1564, fol. 287v. Abschrift nach Agosti 2003, S. 84. Der Kommentar zu den schlechten Richtern enthält dieselben Informationen in anderer Reihenfolge.

256 Griechisch adressierte Gelehrte. Vasari, da Volterra 2009, S. 118. Später entstand Guglielmo della Porta's Invektive gegen Daniele. Gramberg 1964, Bd. 1, S. 117–118. Hansen 2012, S. 500.

257 Vasari, da Volterra 2009, S. 118, Anm. 18.

258 Ebd., S. 8. Hansen 2013, S. 54–95.

damals im Entstehen begriffenes Hauptwerk verbal anzugreifen, was die Reaktion im Bild plausibel erklären könnte. Gestützt wird diese Annahme durch den Nachweis, dass Vasari ein unmittelbarer Rivale da Volterras war und diesen sicher um seine Vertrautheit mit Michelangelo beneidete.²⁵⁹ Vasari selbst gab an, dass Papst Julius III. 1550 ihm statt da Volterra den Vorzug gab.²⁶⁰ Mit Vorsicht zu behandeln ist darum Vasaris Beschreibung der Umstände, welche den Maler und Bildhauer dazu veranlasst haben sollen, besagte Reliefs anzufertigen und im öffentlich zugänglichen Kirchenraum anzubringen – ein Vorgang, der immerhin der Duldung der Auftraggeberin unterlag, auch wenn er nicht im Kern, sondern eher im Marginalbereich der Ausstattung lag. Wie in vielen anderen Fällen auch prägte Vasaris Überlieferung in diesem Fall die Rezeption der inzwischen verschollenen Werke: Während seine Viten eine weite Verbreitung fanden, konnte die Forschung nur mit Glück und mühsamen Recherchen aussagekräftiges Quellenmaterial zusammentragen, das seine Darstellung wenigstens teilweise revidierte. Ausgeräumt wurde so ebenfalls die Überlegung, ob die Reliefs eine kunstliterarische Erfindung Vasaris seien.²⁶¹ Diese Annahme widerlegen die erhaltenen Kopien und gerade deren Abweichen von Vasaris Text dokumentiert deren Eigenständigkeit. Das heißt, dass die

Zeichnungen nicht den von Vasari verfassten Text illustrieren.

Dass ein Künstler bereits im Vorgriff auf zu erwartende Kritik eine Verteidigung seiner Arbeit im Bild manifestierte, dafür ist bislang kein früheres Beispiel bekannt. Kommt Daniele da Volterra demnach die Rolle eines Inventors zu? Um dies zu klären, ist zunächst das mit dieser Überlieferung zum Ausdruck kommende Konstrukt näher zu fassen und in Abgleich mit anderen Nachweisen zu bringen.

Vasari erläuterte Danieles angebliche Intention folgendermaßen: »Mit ihnen [den Reliefs, d. V.] wollte er [da Volterra, d. V.] beweisen, daß er, der mit Michelangelo Buonarotti und Fra Sebastiano del Piombo befreundet war (deren Werke er nachahmte und dabei die Vorschriften beachtete), zwar langsam und mühevoll arbeitete, aber durch die Nachahmung dieser beiden Männer vor den Anfeindungen der Neider und Böswilligen geschützt sein sollte, deren übles Wesen sich enthüllt, auch wenn es ihnen selbst nicht bewußt ist.«²⁶² Es ist eine bislang nicht konstatierte Besonderheit dieser Beschreibung, dass der Vitenschreiber mit diesen Worten sich selbst als einen derjenigen zu erkennen gibt, die unbewusst ihren Neid preisgeben. Indem er Daniele zu einem Nachahmer Michelangelos und Sebastiano del Piombos erniedrigt, ihre Freundschaft zur Ursache für dessen angeblich nicht eigenständiges Schaffen erklärt und seine, wie Christina Irlenbusch betonte, von anderen Zeitgenossen nicht erwähnte Charakterisierung

259 Ausst.-Kat. Florenz 2003. Vasari, da Volterra 2009, S. 8.

260 Vasari, da Volterra 2009, S. 24. Zur Konkurrenz da Volterras und Vasaris vgl. ebd., S. 8–9.

261 Vgl. Vasari, da Volterra 2009, S. 115–118 mit bibliographischen Hinweisen. Graul 2009.

262 Zitiert nach der Übersetzung in Vasari, da Volterra 2009, S. 19. Vgl. Graul 2022, S. 345–351.

als Melancholiker weiter in die Nähe der Trägheit rückt, schädigte er da Volterras Ruf nachhaltiger als es die Kritik an der Kapellenausstattung tat. Diese wurde von zahlreichen Künstlern wertgeschätzt und rezipiert.²⁶³

Wie bereits Jaffé ausführte, wiegen die Satyrn – die vermutlich an der Eingangswand zur Rechten des Betrachters angebracht waren – Figurenteile, die sie gemäß der vom Künstler veranschaulichten Fiktion aus dem Gemälde Volterras innerhalb der Kapelle entnommen haben.²⁶⁴ Solchermaßen wird als »Raum« der Satyrn die Kapelle selbst angegeben und damit der Künstlerstreit verortet.²⁶⁵ Das Wiegen der Figurenteile wird als falsches Richtmaß vorgeführt und infolgedessen selbst zum Gegenstand der Kritik.²⁶⁶ Als Vorbild für diese Bilderfindung ist eine Textstelle aus der Naturkunde von Plinius d. Ä. vorgeschlagen worden. Die Lektüre derselben indes zeigt, dass der antike Autor in seinem Text die Satyrn lediglich zum Maßstab nimmt, um die riesenhafte Größe Polyphems im Verhältnis zu den Mischwesen anzuzeigen.²⁶⁷ Der Witz des antiken Gemäldes bestand demnach darin, dass es sich um eine Miniatur handelte und die Monumentalität des somit ebenfalls kleinformatig dargestellten schlafenden Riesen sich dem Betrachter daraus erschloss, dass die Maßstabsfiguren lediglich daumen- groß waren. Eine inhaltlich passende Re-

ferenz bietet diese Bildbeschreibung, auch wenn sie zugegebenermaßen Satyrn enthält, also nicht. Ebenfalls keinen relevanten Bezug bietet Aristophanes in seiner Komödie *Frösche*, auch wenn darin die Feigheit der Satyrn thematisiert und ihr spöttisches Blindkuh-Spiel mit dem Geblendeten dargestellt wird.²⁶⁸

Die allgemeine Verknüpfung der Satyrngestalt mit der Satire, auf welche auch Jaffé und Irlenbusch hinwiesen, bietet, wie die obigen Ausführungen zu den satirischen Satyrn dargelegt haben, keine allgemeingültige Erklärung dafür, warum Satyrn in einem Werk der bildenden Kunst wie dem hier besprochenen Relief als schlechte Kunstrichter auftreten.²⁶⁹ Diese satirische »Allegorie der pedantischen, aber letztlich unverständigen Kunstrichter«, wie Kliemann es formulierte, gibt einen ebenso humorvollen wie anschaulichen Eindruck von dem, was der Künstler den schlechten Kunstrichtern allgemein, bzw. seinen Kritikern und damit seinen Feinden im Speziellen, vorwarf. Dass er mit dem Relief seine Feinde adressierte, wie schon Stechow 1928 annahm, ist aber sicherlich nur ein Teil von da Volterras Strategie.²⁷⁰ Wichtiger war der Appell an Dritte, genauer gesagt wertvolle Fürsprecher, die für ihn Partei ergreifen und ihm bestenfalls neue Aufträge verschaffen konnten.

263 Vgl. Vasari, da Volterra 2009, S. 8, 116.

264 Zur Rekonstruktion der Reliefanordnung siehe Kliemann 2006, S. 218.

265 Kliemann 2006, S. 218.

266 Jaffé 1991, S. 250. Ebenso Graul 2013, S. 148.

267 Plinius, Nat. hist., XXXV, 73–74.

268 Kliemann 2006, S. 218 zieht hierfür Aristophanes' *Frösche*, 797–802, 1365ff. heran.

269 Jaffé 1991, S. 250. Vasari, da Volterra 2009, S. 117–118, Anm. 18. King 2007, S. 262–267.

270 Stechow 1928, S. 82–92, hier S. 83. Die Satyrn als Feinde des Künstlers nannte Steinmann 1913, S. 48–49. Vgl. Graul 2022, S. 345–407.

Die Reliefs mit ihren Darstellungsgegenständen waren eine vollständige Innovation. Für sie gibt es weder ein antikes noch ein frühneuzeitliches Vorbild. Diese Idee war auch Leonbruno noch fremd, dessen Beispiel gezeigt hat, dass für seine Auslegung des urinierenden Satyrn Pietro Aretinos Kunsturteil zwar ein wichtiger Indikator war, hier aber das Verspotten und Verlachen vorgeführt wurden, nicht ein falsches Richtmaß. Da es keinen erkennbaren Grund gibt, warum Aretino im Falle da Volterras ebenfalls als Person eine relevante Referenz geboten haben könnte, zeigt sich in dem Relief vielmehr, dass sich die Ikonographie von der für Leonbruno noch grundlegenden Verknüpfung inzwischen inhaltlich so weit gelöst hatte, dass der Satyr als Sinnbild des Spötters hiervon unabhängig etabliert war. Dieser Aspekt für sich ist nicht verwunderlich, merkwürdig ist jedoch die einmalige Darstellung zweier zeitgenössischer Künstler als »gute Kunstrichter«. Diese Ikonographie war dezidiert für die Person da Volterras und für den Ort der Capella Orsini geschaffen worden und fand weder eine Nachfolge im Kirchenraum noch an dem Ort, wo sie viel passender gewesen wäre: in oder an einem Künstlerhaus. Andere Künstler jedoch eigneten sich die Bilderfindung nicht an, um sie zu modifizieren und zu personalisieren. Das ist einerseits verständlich, da nicht jeder auf die Freundschaft mit Michelangelo pochen und diesen als besseren Kunstrichter als seine Feinde ausweisen konnte. Welches Nachleben die nun als schlechte Kunstrichter etablierten Satyrn führten, wird im weiteren Verlauf der Untersuchung zu überprüfen sein. Auf die mögliche Vorbildfunktion von

Volterras Reliefs für Federico Zuccaris *Porta Virtutis* deutete Kliemann hin.²⁷¹

Für die hier behandelte Frage nach der Kommunikation mit dem Betrachter ist noch ein anderes Detail bemerkenswert, das bislang nicht zufriedenstellend erklärt werden konnte, von dem Vasari jedoch meinte, dass es offensichtlich (»chiarissimo«) sei: Der Umstand, dass sich Michelangelo in seiner Eigenschaft als guter Kunstrichter in einem – im Relief nur wenige Zentimeter großen – Spiegel betrachtet.²⁷² Kliemann hielt die sich spiegelnde Figur unter Bezugnahme auf die griechische Beischrift für einen Verweis auf Prudentia.²⁷³ Dass er sich in seiner Argumentation jedoch wie schon King allein auf die deutlich spätere Verwendung des Spiegels als Attribut der Prudentia stützt, zeigt, dass auch hier weiterer Klärungsbedarf besteht.²⁷⁴ Wenn man Kliemanns Ausführungen zu Grunde legt – auf der einen Seite das Sinnbild der Ignoranz und des falschen Kunsturteils, auf der Gegenseite die »Allegorie des richtigen Kunsturteils« –, so sollte dieses insbesondere für eine plastische Darstellung signifikante Detail nicht vernachlässigt werden. Der Hinweis der Inschrift auf das Motto »erkenne Dich selbst« ist passend, in Anlehnung an Sokrates wird hiermit die Empfehlung Michelangelos weitergegeben, auf den eigenen Stil zu vertrauen und sich selbst treu

271 Kliemann 2006, S. 220.

272 Vasari/Bettarini/Barocchi 1984, Bd. 5, S. 542. Siehe Q3. Zur Spiegelgröße siehe Kliemann 2006, S. 218–219. Marotzki 2020, S. 507–508. Hansen 2012, S. 508.

273 Kliemann 2006, S. 218–219.

274 Ripa 1603, S. 418. Vgl. King 1998, S. 82–85. Marotzki 2020, S. 499–500 mit weiterführenden Hinweisen. Hansen 2012, S. 498–521.

zu bleiben.²⁷⁵ Dass hinter dieser Lesart allerdings noch eine erweiterte verborgen ist, darauf deuten auch Jana Grauls Forschungsergebnisse hin, die *Invidia* als Künstlerlaster behandeln und Neid in Kunst und Kunstliteratur der Frühen Neuzeit als Schatten des Erfolgs in den Blick nehmen.²⁷⁶ Diese zeigen, dass *invidia* mit Erkenntnisgewinn in der kunsttheoretischen Kategorie der Urteilskraft verhandelt werden kann, was die Reliefs als exemplarische Pendants von *virtus* und ihrem ständigen Begleiter Neid erscheinen lässt. Als Funktion von Künstlerneid in der Frühen Neuzeit weist Graul überzeugend nach, dass die Künstlerselbstinszenierung sich derselben als kontrastierende Negativfolie bedient. Neid ist demnach die Rückseite der Medaille, die Tugend zeigt. Wer Ruhm verdient, verdient demnach auch Neid. Graul ergänzt hierzu: »Wo der neidische Künstler unverständlich urteilt und folglich gewissermaßen blind ist, verfügen jene, die Freundschaften pflegen, über den externen Blick des Freundes, der ihr Seh- und Urteilsvermögen schärft, was sie nicht nur aus moralischer Perspektive bessere Menschen, sondern auch bessere Künstler sein lässt.«²⁷⁷ Wichtige Referenzen für dieses Denkmodell sind Benedetto Varchis Vorlesung *Sopra l'invidia* (1546) und Vasaris darauf aufbauendes Neidkonzept, die beide davon ausgehen, dass Tugend und Neid einander bedingen.²⁷⁸

275 Vasari, da Volterra 2009, S. 118. King 1998, S. 85. Graul 2009, S. 149. Marotzki 2020, S. 498–499.

276 Vgl. Graul 2009. Graul 2015. Graul 2022, S. 375–378, nun bezogen auf Aretino als Kritiker Michelangelo. King 2007, S. 263–265.

277 Graul 2013, zitiert nach Rabe/Benkert/Schober 2013, S. 2. Vgl. Graul 2022, S. 377.

278 Graul 2012, S. 17, 22.

Wie Graul ausgeführt hat, deutet Vasari den Neid in seinen Lebensbeschreibungen »als dem nach Ruhm strebenden Künstlerstand gleichsam eingeschriebenes Laster, welches die produktive Künstlerkonkurrenz in zerstörerische Missgunst und Hass verkehrt, die nicht nur die Tugendhaftigkeit des Einzelnen bedroht, sondern auch die Weiterentwicklung der Kunst.«²⁷⁹ Wenn da Volterra sich als von vielen beneidet darstellte, präsentierte er sich damit als Künstler mit *Virtus* und von hohem Rang. Zugleich appellierte er, ihn zu unterstützen, um damit die Weiterentwicklung der Malerei und Bildhauerei zu befördern. Vor diesem Hintergrund gewinnt der dargestellte Spiegel eine zusätzliche Bedeutung: Michelangelo wendet dem Betrachter den Rücken zu, die in Stuck imitierte Spiegelfläche ist ihm hingegen frei zugewandt. Diese Ausrichtung erweitert das vom Spiegelhalter gedachte »erkenne Dich selbst« auf den Betrachter. Das Motto verweist also nicht allein auf Sokrates und den mit diesem verglichenen Michelangelo, sondern bezieht den Rezipienten vor der Kapelle mit ein. Dieser muss sich im nächsten Erkenntnisschritt selbst befragen, ob er den guten Kunstrichtern gleich auf die Darstellung sieht, oder ob es ein neidischer Blick ist, den er auf da Volterras Kunstwerk richtet. Über die Rückenfigur Michelangelos führt der Zugang in das Bild. Da Volterra hält seinen Rezipienten den Spiegel vor und zwingt den neidischen Betrachter dazu, sich selbst zu entlarven. Er ist – anders als Michelangelo und Sebastiano del Piombo – zu keinem qualifizierten Kunsturteil be-

279 Graul 2011, S. 49. Vgl. Graul 2022, S. 209–213.

fähigt, da ihn sein Neid blind gemacht hat. Die fehlende Urteilskraft und seine verletzenden Worte fallen auf ihn selbst zurück. Auch diesbezüglich sind Grauls Thesen anschlussfähig, wonach die vom Neid beschädigte Seh- und Urteilskraft eine Schlüsselqualifikation und moralische Instanz darstellt.²⁸⁰ Damit erschließt sich der Wortsinn hinter Vasaris Ausführung, dass es Michelangelo Buonarotti und Fra Sebastiano del Piombo sind, die da Volterra »vor den Anfeindungen der Neider und Böswilligen« schützen. Wer mit neidischem Blick in den von Michelangelo vorgehaltenen Spiegel schaut, dessen »übles Wesen« wird entlarvt, »auch wenn es ihnen [den Betrachtern] nicht bewußt ist.«²⁸¹ Dass Vasari in seinen Ausführungen nicht noch deutlicher wurde, könnte sich mit dem damals noch weit verbreiteten Aberglauben um die Wirkmacht von Blicken erklären lassen.²⁸² Alternativ könnte Vasari es für selbstverständlich gehalten haben, dass seine Leser mit dem sokratischen *Erkenne dich selbst* vertraut waren. Damit bleibt abschließend die Aufgabe, da Volterras Ermahnung des Betrachters in den Kontext des Künstlerstreits einzuordnen: »Eine Empfehlung an alle: damit nichts außerhalb des Maßstabs sei«. Auf diese Weise appelliert er an Künstler wie Nicht-Künstler, angemessen zu urteilen. Diese Worte sind als Mahnung durchaus passend für einen Künstlerstreit und stehen dieser Deutung offen. Dass sie auch so gemeint waren, bestätigen die spezifischen Bild-details der richtenden Satyrn, die Künstler im

Bild mit ihren angemessenen Werkzeugen oder Hilfsmitteln, um qualitativ gute Kunst richtig zu beurteilen, und die Ortsangabe im Bild. Die Bildinschrift »Wir lachen das Leben an, aber jetzt ist es wirklich lächerlich« zielt auf das Verlachen und Verspotten der Gegner. Das Lachen selbst wird damit als wichtige Gegenwaffe ausgewiesen und appropriiert.

Zusammenfassend können also Daniele da Volterras Reliefs als bedeutende Zeugnisse für die Thematisierung von Künstlerstreit im Bild bestätigt werden. Darüber hinaus erweisen sie sich als die ersten Beispiele einer Streitstrategie der vorweggenommenen Verteidigung und Bestandteil der ikonographischen Tradition, Satyrn als Kunstrichter im Bild darzustellen. Die Reliefs setzten Varchis damals diskutiertes Konzept ins Bild: Wer Ruhm erntet, verdient auch Neid. Beide Aspekte übertragen die Reliefs auf da Volterra. Als neu etablierter Protagonist des römischen Kunstmarkts forderten diese Werke demnach die höchste Wertschätzung ihres Schöpfers, also da Volterras, ein. Die Reliefs wären demnach weniger ein Zeugnis für einen historisch fassbaren Künstlerstreit als eine künstlerstreitspezifische Argumente nutzende Selbstpositionierung und Selbstinszenierung innerhalb der Kunstszene Roms, in der Daniele Ricciarelli da Volterra sich auch in den folgenden Jahren behaupten sollte.

Die Auseinandersetzungen unter Künstlern waren weit verbreitet und gerade die Auftragslage in den Kunstzentren bot vielfältige Möglichkeiten, auch im und mit dem Bild zu streiten. Das nächste Beispiel wurde in einen profanen Ausstattungskontext integriert.

280 Vgl. den Bericht zum Vortrag: Graul 2013, S. 2. Marotzki 2020, S. 503–509. Graul 2022, S. 377.

281 Vasari, da Volterra 2009, S. 19.

282 Vgl. Baritsch 1583, 231r–236v.

2.4 Stradanus, *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* (Florenz, ca. 1562)

Unterhalb des großformatigen Freskos *Einzug von Leo X. in Florenz* [am 30. November] 1515 (1561; Abb. 25) von Giorgio Vasari und Giovanni Stradano (genannt Stradanus, eigentlich Jan van der Straet) malte der aus Flandern stammende Maler auch das monochrome Fresko *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* (ca. 1562; Abb. 26) für die Sala di Leone X im damaligen Florentiner Stadthaus von Cosimo I., dem Palazzo della Signoria (heute Palazzo Vecchio). Dieser in der weniger prominenten Sockelzone gefertigte Fries zeigt zwei Details, die David Lavin in den Fokus der Forschung rückte. Thema der Wanddekoration in ihrer Gesamtheit ist die dynastische Verherrlichung der Medici-Familie und die Präsentation ihrer Bedeutung für Florenz und die Toskana.²⁸³ Innerhalb dieses Gesamtkonzepts nimmt *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* eine Stelle an der Wand ein, die unmittelbar zur Treppe in das nächste Obergeschoss führt. Potenzielle Adressaten konnten dieses Gemälde aus der Nähe betrachten. Während das obere große Fresko farbig ausgeführt ist und dem Betrachter eine vielfigurige repräsentative Einzugszene zeigt, inszeniert auch das darunter befindliche monochrome Bildfeld eine figurenreiche Szene vor dem Palazzo Vecchio. Diese ist bereichert um die links im Vordergrund lagernde Gestalt des personifizierten Flusses Arno, die als einzige Figur den Blick des Betrachters aufnimmt. Reiter

und Schaulustige wenden dem Publikum den Rücken zu, sie blicken zu einer Gruppe vor dem Palazzo. Dort findet die zeremonielle päpstliche Auszeichnung statt. Die Darstellung ist der Forschung deswegen aufgefallen, weil darin der *David* von Michelangelo ohne Kopf gezeigt wird und unterhalb des Statuensockels ein Hund defäkiert.²⁸⁴ Die Platzierung des unvollständigen Standbildes innerhalb des Gemäldeausschnitts wurde sicher zu Recht als eine bewusste Entscheidung des Künstlers erkannt. Der biblische Held, der seinen Gegner enthauptet, ist hier also selbst kopflos dargestellt. Ergänzt wird die imaginierte Beschädigung des Standbildes und damit seines Schöpfers dadurch, dass am Fuße der Treppe, die zu dem Denkmal emporführt, ein Hund sein Geschäft verrichtet.²⁸⁵

Wie Lavin mit einer Detailaufnahme verdeutlichen konnte, wurde diese Szene noch während der Entstehung des Freskos dadurch entschärft, dass das ursprünglich unmittelbar am Fuße des Sockels platzierte Tier – dessen Struktur noch auf der obersten

284 Lavin 1993, S. 55–58.

285 Bereits Homer verwendete wiederholt »Hund«, »Hündin« und »Hundsäugiger« als Schimpfwort. Siehe hierzu die nach wie vor grundlegende Übersicht in Cohn 1910, S. 5. Vgl. Hoffmann 1892, S. 22–31, bes. S. 24. Art. »Hundsfott«, in: Kluge 2011. Die alten Tierschimpfnamen hielten sich länger als spätere »modische«. Cohn 1910, S. 13. Hunde waren im 16. Jahrhundert etablierte Symbole der Promiskuität und Geilheit. Vgl. Cohen 1988, S. 195.

283 Kirwin 1971, S. 106. Lavin 1993.



25. Giorgio Vasari und Giovanni Stradano, *Einzug von Leo X. in Florenz [am 30. November] 1515, 1561, Fresko, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X.*

Stufe in der Oberfläche der Wand sichtbar ist – in größeren Abstand zum Standbild, unterhalb des Treppenaufgangs versetzt wurde (Abb. 27).²⁸⁶ Dies spricht dafür, dass schon Zeitgenossen durch das skatologische Motiv irritiert waren, vielleicht weil sie es als nicht zufällig erkannten und darum mit dem öffentlichen Defäkieren eines Menschen assoziierten. Wie Hans-Joachim Raupp nachweisen konnte, waren solche Darstellungen seit dem 15. Jahrhundert typische Bestandteile der literarischen Bauernstereotype, auf einer italienischen Piazza des 16. Jahrhunderts hingegen wirkte das Fäkalmotiv des Tieres

deplatziert.²⁸⁷ Die Umpositionierung wurde indes nicht negiert, indem der Putz mit der darin befindlichen Vorritzung abgeschlagen oder überstrichen wurde: So ist die Veränderung noch heute gut zu sehen.

Was aber hatte dieser irritierende Tabubruch durch den Hund zu bedeuten? Was

²⁸⁶ Lavin 1993, S. 57 und hierzu Abb. 71.

²⁸⁷ Raupp 1986, S. 112. Die entehrenden Beispiele reichten bis hin zu einem Mann, »der mit entblößtem Hintern seine Notdurft auf einen Wappenschild verrichtet.« Das Problem wurde demnach keineswegs »übersehen« (so Büttner 2017), weswegen schon Müller richtiggestellt hat, dass zahlreiche nordalpine Werkbeispiele längst in ihren verschiedenen Kontexten wie der Tradition der Schandbilder erörtert wurden. Müller 2021, S. 108–110.



26. Giovanni Stradano, *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert*, ca. 1562, Fresko, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X.

bezweckte Stradanus mit diesem markanten Detail, dass wie ein »Webfehler« im Bild den Blick des Betrachters auf sich zieht? Warum war ihm dieses Motiv so wichtig, dass er es nicht tilgte? Laut Schmitt »galt [der Hund] als das schamloseste Tier«, was in Analogie zu den Tabubrüchen des Kynikers stehen sollte.²⁸⁸ Wie Andreas Bässlers Erforschung von Sprichwortbildern zeigen konnte, war der »kynische Hund« – abgeleitet von dem Beinamen des Kynikers Diogenes – höchst geeignet für Sprichwort-Darstellungen.²⁸⁹ Vermutlich leitet sich der Begriff des Kynismus etymologisch vom griechischen Wort

kyon (Hund) her. Als typisch für die kynische (laut Bässler gleichzusetzen mit der menippeischen) Satire wird hier die Schadenfreude vorgestellt und ikonographisch auf Diogenes rückbezogen.²⁹⁰ Der Hund als »kynisches Attribut« besitzt eine eigene Bildtradition als Wahrzeichen des Diogenes, die sich in der Frühen Neuzeit über dessen närrisches Pendant Ulenspiegel mittels der Illustrationen zum gleichnamigen Buch (ab 1510) verselbständigte.²⁹¹ Als Personifikation des Kritikers fand sich ein solches Hunde-

288 Einen Überblick zu den Erklärungsansätzen und der zugehörigen Literatur bietet Schmitt 1993, S. 5. 289 Bässler 2003, S. 289.

290 Bässler 2003, S. 288–289. Vgl. Largier 1997, S. 86–87. 291 Bässler 2003, S. 289–290. Gemäß Diog. Laert. VI, 79 zierte »ein Hund als Wahrzeichen« das Grab des Diogenes. Bässler 2003, S. 292. Vgl. Schmitt, S. 5, Anm. 9. Müller 2021, S. 116.

motiv gemeinsam mit einem Schoßhündchen-Pendant in Johann Sibmachers Stich einer *Verleumdung des Apelles nach Anton Wetz*, betitelt als *Pictura et descriptio Calumniae* (1600; Abb. 28), in welcher das prominent im Bildvordergrund platzierte Tier mit der Beischrift Zoilus unmissverständlich identifiziert wird: Zoilos (lat. Zoilus) war der Name eines Sophisten und Kynikers, der für seine zwar witzige, aber als respektlos geltende Kritik berühmt war (vgl. Taf. 5, 6) und von Humanisten wie Erasmus und Celtis rezipiert wurde. Auch für diese Darstellung ist ein höfischer Entstehungskontext wahrscheinlich, zumal Wetz in den 1580er Jahren Hofmaler von Johann I., Pfalzgraf und Herzog von Pfalz-Zweibrücken war.²⁹²

Bislang wurde das kleinere Fresko als Kommentar zum darüber angeordneten größeren Werk gedeutet. David Greve, der für das Hauptbild aufzeigte, dass im Hintergrund ein Schlagabtausch der Blicke im Stellvertreterkrieg zwischen Baccio Bandinelli und Michelangelo Buonarroti mittels ihrer Werke *Herkules* und *David* visuell vermittelt wird, deutete die darunter ausgeführte Grisaille als das Ergebnis des Künstlerwettstreits zwischen beiden Bildhauern, so wie dieser aus der Perspektive Bandinellis hätte aussehen sollen.²⁹³ Greve argumentiert, dass Bandinelli mit dem im großen Bildfeld dargestellten Stuckherkules erstmals die Gelegenheit bekommen habe, »Michelangelo



27. Detail Hund geritzt und gemalt.

ästhetisch direkt herauszufordern«. Warum aber hätte Stradanus hierzu mit dem unteren Bildfeld Stellung beziehen sollen, indem er den David »kopflös, quasi geköpft« ins Bild setzte? Das nicht dargestellte Haupt von Michelangelos Werk symbolisiert keinen Triumph des nicht im Bild befindlichen *Herkules*, ein Sieg Bandinellis wird so nicht anschaulich. Es ist wenig wahrscheinlich, dass sich Stradanus auf diese Weise als Unterstützer Bandinellis zu erkennen geben wollte. Näher liegt demgegenüber die Vermutung, dass Stradanus mit seinen irritierenden Bilddetails gegen den Schöpfer des *David*-Standbildes zielte, um ein eigenes Anliegen zu verfechten, dass seine Interessen direkt betraf. Dies wirft die Frage auf,

292 Förster 1887, S.101. Dort wird das Tier als »bissiger Hund« bezeichnet. Cast betont zudem ikonographische Besonderheiten wie die des Märtyrerpalmwedels, den die Wahrheit trägt. Cast 1981, S. 99–101.

293 Greve 2008, S. 66.



28. Johann Sibmacher nach Anton Wetz, *Pictura et descriptio Calumniæ*, 1600, Berlin, Kupferstichkabinett.

welches Ereignis in der Zeit um 1562 dem Flamen einen Anlass hätte bieten können, gegen Michelangelo aufzubegehren. Es muss ein Beweggrund gewesen sein, der einen starken Antrieb darstellte, im Stadthaus des Medici-Fürsten ein Zeichen zu setzen.

Die Position des Freskos und das an seinem Standort mögliche Publikum legen den Schluss nahe, dass der Kommentar im Bild von Cosimo I. ebenso zur Kenntnis genommen werden sollte wie von seinen Beratern und anderen Besuchern des Palazzo. Für die Kontextualisierung der merkwürdigen Details bieten die damals aktuellen kunstpolitischen Entscheidungen deutliche Hinweise auf einen schwelenden Konflikt. 1562 nämlich wirkte Vasari auf Cosimo ein, die Gründung der Accademia del Disegno, die tatsächlich im Januar 1563 erfolgte,

zu initiieren.²⁹⁴ Zum Oberhaupt dieser neu geregelten Künstlerinstitution wurde der Medicifürst selbst ernannt, dem auch das Recht vorbehalten war, die erste Riege der Akademiemitglieder auszuwählen. Das künstlerische zweite Oberhaupt – »*primo accademico e capo di tutti*«²⁹⁵ – wurde Michelangelo. Dass dieser damals nicht in Florenz lebte, sondern in Rom tätig war, ist eine für diesen Vorgang und auch die Deutung des defäkierenden Hundes relevante Besonderheit. Mit der ehrenhaften Ernennung Michelangelos verband Cosimo die Anfrage, ob er nicht nach Florenz zurückkehren

294 Zur Akademiegründung siehe Barzman 2000, S. 23–59.

295 Brief von Vasari, 17. März 1563, Abschrift in: Buonarroti 1965–83, Bd. 5, 1386, S. 298–305. Acidini Luchinat 2002, S. 9–23, hierzu Anm. 60.

wolle, um die Sakristei zu vollenden oder aber Akademiemitglieder entsprechend zu instruieren. Dies lehnte der Künstler jedoch ab, wobei ihm als Sprachrohr der Florentiner Gesandte Averardo Serristori diente, der dem Medicifürsten die Absage überbrachte. Vasari gegenüber äußerte sich Michelangelo mit Hilfe seines Neffen Leonardo Buonarroti.²⁹⁶ Stradanus' Fresko entstand also in einer Zeit, in der die Kunstszene von Florenz neu geordnet und die Auswahl der künftigen Akademiemitglieder in einer Weise vorbereitet wurde, in der zahlreiche Künstler ihren Ausschluss befürchten mussten. Obendrein sollte der abwesende Michelangelo als Oberhaupt der neu formierten Akademie institutionalisiert und heimgeholt werden.²⁹⁷ Dies ist ein entscheidender Punkt, denn wie bereits Acidini Luchinat anmerkte, hatte sich die Florentiner Kunstszene derartig organisiert, dass in ihr – anschaulich wird dies in Vasaris berühmtem Gruppenbild *Cosimo im Kreise seiner Künstler* (ca. 1556–1559) – für Michelangelo kein Platz mehr war (Abb. 29).²⁹⁸ Innerhalb der Bildpropaganda für den Medici-Fürsten ist dies durchaus bemerkenswert. Ihren Platz als Hofkünstler und führende Akademiegründungsmitglieder behaupteten Montorsoli, Agnolo Bronzino, Francesco da Sangallo, Michele di Ridolfo Gherlandaio Tosini, Pierfranceso di Iacopo di Sandro Foschi und Giorgio Vasari.²⁹⁹



29. Giorgio Vasari, *Cosimo im Kreise seiner Künstler*, ca. 1556–1559, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

Es ist, verfolgt man diesen Gedankengang weiter, höchst wahrscheinlich, dass nicht alle Künstler, die sich während der Abwesenheit Michelangelos am Medicihof etabliert hatten, von der Idee begeistert waren, innerhalb der neu geplanten Hierarchie eine Zurücksetzung dadurch zu erfahren, dass »der Göttliche« zurückgeholt und ihnen vorgezogen werden sollte. Sei es ihren Status betreffend oder die Aussicht auf Aufträge, so wäre beides insbesondere für Cosimos Hofkünstler nachteilig gewesen. Und die dadurch hervorgerufene Unruhe fand auch in den erhaltenen Quellen ihren Niederschlag: Dass die Akademiegründung hinter den Kulissen nicht reibungslos verlief, ist inzwischen bekannt. Durch Archivalien belegt ist ein Versuch, gegen die fürstliche Kontrolle Widerstand zu leisten: Als Mitte Februar 1563 die Liste der Bevorzugten

296 Acidini Luchinat 2002, S. 9–23, hierzu Anm. 60.

297 Zur drohenden Uneinigkeit unter den Künstlern und den Versuchen, einem Skandal entgegenzuwirken, siehe Barzman 2000, S. 35–39.

298 Acidini Luchinat 2002, S. 22, Anm. 62. Vgl. Kirwin 1971, S. 105–122.

299 Barzman 2000, S. 29–31.

bekannt wurde, gab es Protest. Sechs nicht ausgewählte Künstler – Andrea Calamech da Carrara, Raffaello Peri, Battista di Benedetto del Ammannati, Federigo di Lamberto Ruster (Sustris), Francesco del Bastiere und Giovanni Fedini – reagierten, indem sie in einem an Cosimo gerichteten Brief vierzehn andere Vertreter vorschlugen und sogar die getroffene Auswahl zu kritisieren wagten: Diesem Vorgang maß Lelio Torelli, der Sekretär des Medicifürsten, gegenüber Borghini, der in dem Fall vermitteln sollte, den Status einer Affäre bei.³⁰⁰ Borghini diffamierte daraufhin die bis dahin angesehenen Absender gegenüber Cosimo als ›kindisch‹ und behauptete, sie hätten keinen Rückhalt innerhalb der Gemeinschaft der Künstler.³⁰¹ Der Fürst beschloss infolgedessen, den Widerstand zu ignorieren und die Künstler, die ihren Ausschluss befürchten mussten, waren letztlich gezwungen, ihre Treue und Dienstbarkeit durch unentgeltliche Dienstleistungen zu demonstrieren.³⁰²

Für die Deutung des Freskos ist die Unruhe innerhalb der Florentiner Künstlerschaft von hervorzuhebender Bedeutung. Das fehlende Haupt (capo) von Michelangelos *David* liest sich wie ein Kommentar zur Abwesenheit des offiziellen Oberhaupts der dortigen Kunstszene, Michelangelo. Dass Vasari im Zuge der Akademiegründung Buonarrotti zum »Capo« der Florentiner Künstlerschaft stilisierte, dürfte zwar vor al-

lem symbolischen Charakter gehabt haben, im Bild jedoch bot er Stradanus damit die Grundlage für ein sinnfälliges Wortspiel. Dass mit den Planungen zur Einrichtung und Strukturierung der Akademie neue Rangstreitigkeiten unter den bildenden Künstlern ausgehandelt wurden, als deren Schiedsrichter der Fürst auch offiziell eingesetzt wurde, darauf deuten die Siegelentwürfe hin, mit denen sich zahlreiche Bildhauer darum bewarben, die Repräsentation der Akademiemitglieder nach außen hin zu gestalten.³⁰³

Hinsichtlich des Freskos von Stradanus fällt ferner auf, dass dieses – wie die Malweise verrät – zügig angefertigt wurde: Alessandra Baronis Analyse der Tagwerke und Arbeitsschritte, wie insbesondere die Umrissritzungen für wichtige Figuren und Objekte, ergab eine nahezu freihändige Anfertigung des linken Gemäldeteils. Dies war möglich aufgrund der Meisterschaft des Künstlers in diesem Medium.³⁰⁴ Umso mehr fällt das Detail auf, das eine Veränderung der Komposition zeigt: Dieses betrifft den Hund im rechten Gemäldeteil, der versetzt wurde. Dass der Künstler damit auf einen Eingriff von außen – möglicherweise einen Änderungswunsch eines Vorgesetzten – reagierte, ist eine naheliegende Hypothese.

Dass es ein unehrenhaftes Tier ist, das eine schandhafte Verunreinigung am Fuße des bewunderten und Identität stiftenden

300 Die revoltierenden Künstler schlugen sich demnach nicht selbst vor. Siehe Barzman 2000, S. 36–37.

301 Zu Vincenzo Borghinis Umgang mit dem Skandal siehe Barzman 2000, S. 38.

302 Barzman 2000, S. 38–39.

303 Zum Brief Vasaris an Cosimo vom 1. Februar 1563 und dem diesbezüglichen Forschungsstand siehe die kritischen Anmerkungen in Kemp 1974, S. 220. Vgl. Laschke 1987, S. 392–402. Vgl. Barzman 2000, S. 42–46. Flemming 2003.

304 Baroni [Vannucci] 2012, S. 79.

Standbildes vornimmt, zeigt die massive Kritik des Stradanus an der Gefährdung der Einheit der Florentiner Künstlerschaft. Gerade angesichts des kopflosen – um nicht zu sagen enthaupteten – Meisterwerks des »göttlichen« Michelangelo wird diese Komik hervorrufende Inkongruenz ebenso wie die Brisanz der Darstellung nicht als zufällig abgetan werden können.³⁰⁵ Aber warum integrierte Stradanus das Motiv eines defäkierenden Hundes in sein Fresko? Wollte er tatsächlich *ad hominem* Michelangelo damit treffen? Oder sollte seine gegen diesen gerichtete Attacke andere potenzielle Rivalen abschrecken, mit Stradanus zu wetteifern? Es liegt immerhin nahe anzunehmen, dass sich die Künstler, die sich am Hofe der Medici erfolgreich etablierten, von möglichen Rivalen um Aufträge abgrenzen wollten und die intendierte Exklusion auch nach außen trugen.

Um die beabsichtigte und bislang verkannte Aussage des Stradanus besser zu ergründen, müssen wir uns genauer der von ihm gewählten Bildsprache zuwenden und deren Bildidee und Motivation. Hierfür bietet die Herkunft des Künstlers aus den Niederlanden einen Schlüssel, denn dort war das Motiv des defäkierenden Hundes auch durch ein Sprichwort präsent, das sich bei näherer Betrachtung als das für Stradanus naheliegende Vorbild für sein Gemäldedetail identifizieren lässt. Im Umkreis des Erasmus

von Rotterdam ist nämlich folgender Sinnpruch nachweisbar: »Der Hund ist kühn auf seinem Mist« (»Eenen hon[d]t es stau[d] t vp zynen messync[k]«). Dies ist eine volkssprachliche Variante des nachträglich von Erasmus in seine *Adagia* aufgenommenen Eintrags »Gallus suo sterquilinio plurimum potest«, was soviel heißt wie »Der Hahn gilt am meisten auf seinem Misthaufen«.³⁰⁶ Bereits Seneca wählte diese Worte, um damit die Ortsgebundenheit von Autorität satirisch zu kommentieren, als er Kritik an dem verstorbenen, seiner Meinung nach einer Apotheose nicht würdigen Kaiser Claudius übte.³⁰⁷ Dass Stradanus dieses Sinnbild malerisch umsetzte und dabei durch die Platzierung des Hundes unmittelbar unterhalb von Michelangelos Hauptwerk, dem *David*, mit dem seit Jahren abwesenden Künstler in Verbindung brachte, lässt sich plausibel als kynische Kritik an der aus der Ferne praktizierten Autorität in Kunstfragen und im engeren Kontext an der Art der Akademiegründung deuten (Taf. 6).

Stradanus hatte demnach die Absicht, an dem für seine Auftraggeber gut sichtbaren, aber ohne Störung des übergeordneten Programms, also an einem eher »marginalen« Ort, seinen Unmut darüber zu äußern, dass (erneut) der abwesende Michelangelo den in Florenz befindlichen Künstlern vorgezogen werden sollte. Dass die Position des Hundes innerhalb des Freskos verändert wurde, das Motiv an sich aber beibehalten wurde, statt vollständig entfernt zu werden, deu-

305 »Bringt man sie [die Fäkalie, d. V.] mit abstrakten, immateriellen, ja übermenschlich gedachten Begriffen oder Personen in Verbindung, so entsteht eine besonders potente Form der Komik durch Inkongruenz.« Werner 2011, S. 91. Vgl. Grafetstätter 2011. Elias 1997 [1939], Bd. 1, S. 275.

306 Felix Rex aus Ghent, gen. Polyphemus, Brief an Erasmus, 23. März 1529. Zitiert nach: Erasmus 1934, S. 100 (23).

307 Seneca, *Apolocolocytosis Divi Claudii*, 7.

tet darauf hin, dass die entschärfte Variante der Darstellung vom Auftraggeber geduldet wurde. Im Rahmen der untergeordneten Erzählung war sein Kommentar, dafür spricht die Erhaltung des Freskos, tolerabel. An einem prominenteren Ort innerhalb der Raumausstattung wäre diese Darstellung das vermutlich nicht gewesen – hierfür spricht der Transfer des Motivs in eine weniger brisante Bildzone. Dass die Absicht des Fürsten und Vasaris, Michelangelo zurückzuholen, gerade im Rahmen der Vorbereitungen zur Akademiegründung aus Sicht anderer Künstler an Brisanz gewinnen musste, liegt darin begründet, dass es eben die exklusiv in Florenz propagierte Vorstellung vom *Disegno* als der anzustrebenden künstlerischen Arbeitsform war, welche den dortigen Künstlern als Ideal erschien.³⁰⁸ Sich in diesen Rahmenbedingungen dem *Disegno* eines zwar privilegierten, möglicherweise aber nicht *de facto* als höherrangig empfundenen anderen Künstlers unterzuordnen und dessen Ideen auszuarbeiten, erschien nunmehr weniger nobel, als persönliche Benachteiligung, und folglich weniger erstrebenswert als vor der geplanten Institutionalisierung des Begriffs.³⁰⁹ Im Rückschluss auf Stradanus lässt dies die Überlegung zu, dass sich der inzwischen hoch qualifizierte Künstler gedanklich von der Vorstellung emanzi-

piert hatte, fremdbestimmte Arbeitsprozesse auszuführen, und diesem neuen Selbstbewusstsein im Freskodetail Ausdruck verlieh. Motor seiner Kritikäußerung wäre demnach die Furcht vor seiner eigenen sozialen Benachteiligung gewesen, nicht aber eine persönliche Auseinandersetzung mit Michelangelo. Vermutlich änderte Stradanus die Platzierung des Hundes nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Druck von außen. Das würde erklären, warum er – obwohl er meisterlich mit dem Putz umgehen konnte – die Umarbeitung dieser Bildstelle sichtbar ließ. Demnach war es ihm wichtig, wenigstens in der Putzschicht die zugrunde liegende Idee durch die verbliebene Silhouette zu retten und in Erinnerung zu halten, was ihm auch gelang. Dieses Detail der Umarbeitung legt offen, dass selbst im »Marginalbereich« einer repräsentativen Raumausstattung ein Künstler nicht tun durfte, was er wollte, sondern auch die »freie« Ausgestaltung von Wandzonen mit subordinierter Bedeutung Kontrollen und Toleranzgrenzen unterlag. Zugleich zeigt sich darin, dass der Künstler ganz im Geiste der antiken Kyniker handelte: Diese nutzten gemäß Diogenes Laertius (6.22) jeden Ort für jeden Zweck. Warum der Medici-Fürst und seine Vertrauten die von Stradanus gewählte Form der Kritik tolerierten, lässt sich mit dem gestiegenen Stellenwert des Künstlers einerseits und der gezielten Befuerung von Künstlerkonkurrenzen, um die Rivalen zu kreativen Höchstleistungen anzustacheln, erklären. Dass Michelangelo nicht gewillt war, nach Florenz zurückzukehren, machte er schnell klar. Den hier etablierten Stradanus in seine

308 So wies bereits Kemp darauf hin, »daß allein in Florenz das Prinzip *Disegno* substantieller Bestandteil der Kunsttheorie war.« Kemp 1974, hier bes. S. 219 und 238.

309 Kemp 1974, S. 219–240. Zu den Auswirkungen des von den Medici dominierten Kunstmarktes und den stark arbeitsteiligen Aufträgen, die unter gleichrangigen Künstlern zu Benachteiligungen führten ebd., S. 238.

Schranken zu verweisen, indem man ihm seine Grenzen aufzeigte, war sicher eine notwendige Maßnahme auch gegenüber anderen revoltierenden Künstlern. Auf seine Dienste verzichten wollte Cosimo – darauf deutet die anschließende Würdigung des Künstlers hin – nicht. Der Fürst demonstrierte vielmehr seine Macht und nutzte das kynische Bilddetail, um sich der Konkurrenz seiner Hofmaler um seine Gunst zu versichern. Er duldet das Motiv vielleicht sogar aus kunstpolitischen Gesichtspunkten, weil es den Höflingen und Künstlern gleichermaßen vor Augen führte, dass Cosimo sich an ihren Schaukämpfen erfreute, so wie es Vasari wiederholt geschildert hat.³¹⁰ Auf diese Weise einen Künstlerstreit zu legitimieren, hieß demnach Überbietungsstrategien zu befördern und sich als umworbener Mäzen zu präsentieren.

In der Rückschau gilt das Jahr 1563 als Höhepunkt von Stradanus' Karriere in Florenz: Er hatte ein so machtvolleres Netzwerk aufgebaut, dass er als Mitglied in die neu

gegründete Accademia del Disegno aufgenommen wurde.³¹¹ Stradanus war so stolz auf seine damit manifestierte gesellschaftliche und künstlerische Rolle, dass er fortan seinen Titel *achademicus florentinus* zahlreichen seiner Signaturen beifügte. Dass der Flame auch danach seine kritischen Ansichten beibehielt, darauf deutet eine spätere Begebenheit hin: So wählte Stradanus, als es darum ging, die Trauerfeier zu Ehren Michelangelos mit Gemälden auszuschnücken, für seinen Beitrag das Sujet von Michelangelos Flucht nach Venedig.³¹² Da Florenz und Venedig nachhaltig miteinander um den Vorrang ihrer ästhetischen Vorstellungen rangen, dürfte die Themenwahl auch hier nicht zufällig gewesen sein.

Welche Strategien ein Künstler nutzen konnte, der seine Emotionen weniger gut unter Kontrolle hatte, lässt sich anhand der Selbstrepräsentation Leone Leonis nachvollziehen, der seine Kunst nutzte, um übler Nachrede zu entgehen und seine Wehrhaftigkeit zu demonstrieren.

³¹⁰ Vasari, Bandinelli 2009, S.73. Vgl. Capriotti 2017, S.66, Anm. 4.

³¹¹ Baroni [Vannucci] 2012, S.80–81.

³¹² Zur Rekonstruktion des Bildprogramms siehe Wittkower 1964, S.152.

2.5 Leone Leoni, Casa degli Omenoni mit dem Relief *Cave leonem* (Mailand, 1565)

Wie ein Goldschmied und Bildhauer sich im Relief gegen Kritik und Spott zur Wehr setzte, zeigt das Beispiel Leone Leonis. 1549 hatte Karl V. ihm ein Haus in Mailand zugeweiht. Dies war eine Auszeichnung, ebenso wie die Nobilitierung des Künstlers. 1565 und 1567 nahm Leoni Umbauten vor, um sein Künstlerhaus repräsentativ zu gestalten. Der plastische Fassadenschmuck (Abb. 30), dem die *Casa degli Omenoni* (1565) ihren Namen verdankt, ist *in situ* erhalten. Vasari kommentierte die Einzigartigkeit der hier vorgenommenen Wandgestaltung, indem er sie als »in modo di capricciose« charakterisierte.³¹³ Bekannt sind die namensgebenden großen Hermen, welche auf Augenhöhe des Betrachters die Fassade zieren, und deren Bezug auf Vitruvs *De architectura* bereits Giovanni Paolo Lomazzo thematisierte.³¹⁴ Sechs überlebensgroße, bis zu den Knien ausgeformte Gefangene, die Omenoni, repräsentieren von den Römern unterworfenen Völker. Zwei halbfigurige Atlanten gelten als Symbole überwundener Feinde. Michael P. Mezzatesta und Nikia Sphakos Clark Leopold deuteten dies in ihren Untersuchungen als stumme Warnung an die Gegner des Künstlers, womit der Aspekt des beredten Schweigens eine signifikante Facette gewinnt.³¹⁵ Leonis Rückgriff auf die persische Porticus als markante Formensprache seines

Bildprogramms entschlüsselte Mezzatesta als militärische Metapher.³¹⁶ Leoni wählte demnach eine antiquarisch vorgebildete und Macht demonstrierende Bildsprache, die sein Künstlerleben als dauerhaften Kampf auswies und den Bildhauer zugleich als siegreich in diesen Auseinandersetzungen zeigte. Zudem trägt der Fassadenschmuck Leone Leonis sozialen Anspruch nach außen.³¹⁷ Die Inszenierung der Hausfront nur hierauf zu reduzieren, würde diesem Anliegen jedoch nicht gerecht und die dahinterliegenden Repräsentationsformeln vernachlässigen. Selbst für diejenigen, die keinen Zutritt zu dem Haus bekamen, konnte sich dieses erschließen, denn Leoni lenkte den Blick des zeitgenössischen Betrachters in den Innenhof, wo er einen Abguss des Standbildes des Marc Aurel platziert hatte. Dieses antike Bronzedenkmal, welches 1538 vom Lateran auf den Kapitolsplatz versetzt worden war, galt damals als Sinnbild der Gerechtigkeit, wie Leopold als für Leonis Selbstinszenierung relevant betont hat.³¹⁸

Für die Frage des Künstlerstreits und der Auseinandersetzung mit Kritikern ist ein Detail der Fassade von Bedeutung, das der Betrachter nur wahrnimmt, wenn er den Blick hebt. Über dem Balkon des *piano nobile* und dem zugehörigen Mezzanin

313 Zitiert nach Vasari 1906, Bd. 7, S. 537 und 540.

314 Lomazzo 1585. Vgl. Lomazzo 1973, S. 361, 165.

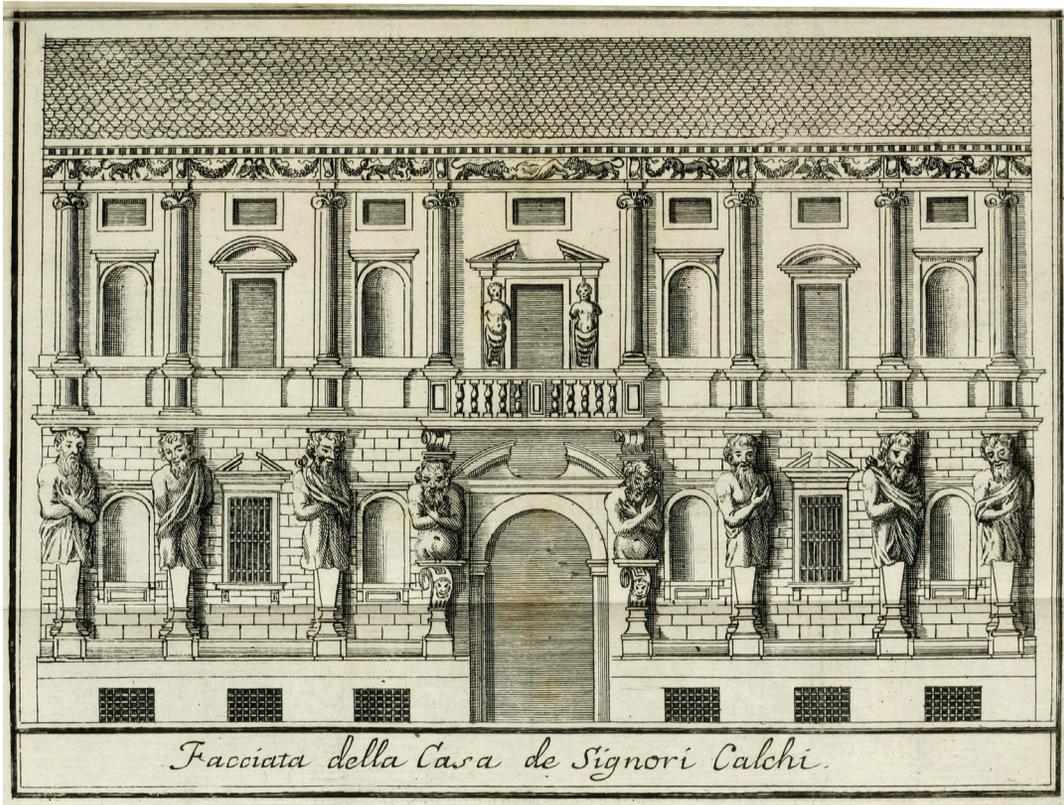
315 Mezzatesta 1985, S. 246. Zu den Illustrationen des Vitruv-Textes und den relevanten Kommentaren,

welche Leoni als Vorbilder gedient haben können, siehe Leopold 1980, S. 191.

316 Mezzatesta 1985, S. 246.

317 Mezzatesta 1985, S. 233. Schwarz 1990, S. 52–55.

318 Leopold 1980, S. 194.



30. Stich nach der von Leone Leoni gestalteten Fassade der Casa degli Omenoni,
in: *Latuada Serviliano, Descrizione di Milano*, 1738, Bd. 5, S. 444/445.

befindet sich das zentrale Relief des von Löwendarstellungen dominierten Frieses. Dieses in der betonten Hauptachse angebrachte äußerst plastische Werk zeigt einen Satyrn, der von zwei Löwen angefallen wird (Abb. 31). Die Wucht des Angriffs wird dadurch verdeutlicht, dass das mythologische Mischwesen rückwärts aus dem Relief zu stürzen droht: Sein Kopf, sein linker Arm und Huf sind bereits über die untere Friesbegrenzung hinaus bis in den gesprengten Giebel gerutscht, an den der Satyr mit sei-

nem Kopf anstößt, während er mit seiner linken Hand an dem darunterliegenden Gesims Halt sucht. Der Angriff der Löwen auf den Satyrn bedeutet im Kontext dieses Künstlerhauses mehr als nur eine dauerhafte personalisierte Darstellung des Sieges der Virtus über die Laster, wie man sie im Rückgriff auf die von Filarete eingeführte Ikonographie zunächst deuten könnte und wie dies noch von Schwarz 1990 begründet wurde. Dieser deutete den Satyr als Personifikation des Müßiggangs, als »unproduktive,



31. Leone Leoni, Detail Cave Leonem von der Fassade der Casa degli Omenoni, 1565, Mailand.

[...] nicht vergesellschaftete Natur«,³¹⁹ Diese Erfindung ist, wie im Folgenden aufgezeigt wird, darüber hinaus auch als kreative Warnung des hier lebenden Künstlers an etwaige Kritiker zu lesen.

Eugène Plon deutete in seinem Grundlagenwerk der monographischen Erforschung des Künstlers die beiden Löwen überzeugend als anschauliches Wortspiel mit dem Namen Leone Leonis.³²⁰ Dass der Künstler und seine Freunde Wortspiele mit Leonis Namen liebten, konnte Helmstutler Di Dio eindrücklich belegen.³²¹ Auch das Wappen des Künstlers zeigt zwei Löwen, die das Rad der Fortuna durch Festhalten daran hindern, sich weiter zu drehen und damit möglicherweise das

Glück zum Schlechteren zu wenden. Die Unterstreichung von Leonis Machtbewusstsein findet ihre Fortsetzung in der Drohgebärde an seiner kostbaren Hausfassade. Die den Künstler repräsentierenden Tiere lassen sich zusammenbringen mit der oben ausgeführten Herleitung des Bildmotivs satirischer Satyrn. Es liegt nahe, in dem künstler-spezifischen Repräsentationsraum der Hausfassade keine allgemeine Darstellung des Lasters, sondern vielmehr den gewaltsamen Angriff auf das Sinnbild eines Kritikers, Spötters oder Verleumders zu erkennen.³²² Dies lässt sich auch dadurch untermauern, dass Leone Leoni lange Zeit dem engeren Umfeld von Pietro Aretino angehörte. Beide verband ihre Herkunft aus Arezzo, die in ih-

319 Schwarz 1990, S. 121, Anm. 330.

320 Plon 1887, S. 190. Plackinger 2016, S. 344.

321 Helmstutler Di Dio 2011, S. 130, Anm. 58. Zum Wortspiel siehe Helmstutler 2000, S. 137.

322 Plon 1887, S. 190–191. Mezzatesta 1985, S. 246–248. Mezzatesta bringt diese Deutung in Zusammenhang mit Guevara 1562, 2v.

rer beider Selbstbezeichnung als »Aretino« ihren Ausdruck fand, zudem gestaltete Leoni aktiv das Image des Satirikers mit, indem er für ihn Medaillen anfertigte. Dass er im Zuge dieser engen Zusammenarbeit und des freundschaftlichen Miteinanders, das auch darin seinen Ausdruck fand, dass Pietro Aretino sich in skandalösen Streitfällen für den Goldschmied einsetzte, mit der Ikonographie des von diesem propagierten Ideals des Satirikers und dem bereits im Exkurs eingehend erläuterten Motiv des satirischen Satyrn vertraut war, ist darum eine plausible Hypothese.³²³

Wie in den vorangegangenen Fällen stellt sich darum auch im Falle Leonis die Frage, ob sich die Darstellung auf eine persönliche Situation des Künstlers beziehen lässt, Leoni also auf einen konkreten Streitfall Bezug nahm oder ob er das Thema als allgemeine Allegorie auswählte. An konkreten Gegnern kämen viele in Frage. Leone Leonis Biographie enthält eine ganze Abfolge von Straftaten, die dem Künstler vorgeworfen wurden, in die er nachweislich verwickelt war oder mit denen er in Verbindung gebracht wurde. Bereits Mitte der 1530er Jahre hatte er seine Stellung an der Münzprägestalt in Ferrara verloren, weil er beschuldigt wurde, Falschgeld produziert zu haben. 1538 sagte er als Hauptzeuge gegen Benvenuto Cellini aus, der während des Sacco di Roma 1527 angeblich päpstliche Juwelen gestohlen hatte. Cellini rächte sich hierfür, indem er Leoni vorwarf, er hätte versucht ihn umzubringen. 1540 dann gab es »certi tristi uomini«,

welche Leonis Freund Jacopo Giustiniano in einem Brief an Pietro Aretino beschuldigte, Leone Leoni aus Neid verleumdet zu haben.³²⁴ Diese Äußerung wird als Anspielung auf Leonis Rivalität mit dem deutschen Juwelier des Papstes, Pellegrino di Leuti, gedeutet, die den Goldschmied dazu trieb, diesem das Gesicht aufzuschlitzen. Hierfür wurde er noch im selben Jahr verurteilt: Eigentlich sollte Leoni seine rechte Hand zur Sühnung dieser Tat verlieren. Diese Strafe wurde allerdings, vermutlich wegen Leonis künstlerischer Sonderstellung, abgemildert, indem sie in eine Galeerenstrafe umgewandelt wurde.³²⁵ Diese wurde nach einem Jahr des Vollzugs ausgesetzt, nachdem sich der Admiral der Genueser Flotte, Andrea Doria, für den Bildhauer verwendet hatte.³²⁶ Leoni trat daraufhin in Dorias Dienst, bis er 1542 nach Mailand übersiedelte, um dort an der kaiserlichen Münze tätig zu werden. Seine in der Prägekunst vollbrachten Hochleistungen trugen ihm in der Folge auch die Oberaufsicht über die Münzprägestalten von Parma und Piacenza ein. Sein nach der Schlacht bei Mühlberg 1547 vorgebrachter Vorschlag, ein Reitermonument für Karl V. zu errichten, brachte ihm eine Einladung an den kaiserlichen Hof in Brüssel ein. Von den Aufträgen, die er erhielt, war der außergewöhnlichste ein überlebensgroßes Bronzestandbild, das Karl V. über Furor triumphierend zeigt und dessen Besonderheit darin besteht, dass die Rüstung des Herrschers abgenommen werden könnte, um ihn in idealer Nacktheit zu präsentieren. Die Wertschätzung seiner

323 Siehe hierzu die ausführliche Darlegung der relevanten Quellen durch Helmstutler Di Dio 1999, S. 645–652. King 2007, S. 264.

324 Siehe Casati 1884, S. 16.

325 Leopold 1980, S. 194.

326 Leopold 1980, S. 198.

plastisch umgesetzten Herrscherpropaganda zeigte sich in der bereits oben erwähnten Nobilitierung des Künstlers wie auch in dem Geschenk des Hauses. Dessen Fassadengestaltung nahm Leoni erst nach dem Tod von Karl V. 1558 vor. Auch in dieser Zeit erhielt er noch bedeutende Aufträge wie das Grabmal für Gian Giacomo de' Medici in der Kathedrale in Mailand, das 1563 fertiggestellt wurde. Papst Pius IV. hatte Leoni durch die Vermittlung Michelangelos hiermit betraut. Zeitgleich entstand das Bronzemonument *Ferrante Gonzaga triumphiert über das Böse und den Neid*, worin die Personifikationen in Gestalt der Hydra und eines Satyrs dargestellt sind.

Wie bedeutsam die negativen Ereignisse seines Lebens für Leoni auch im Nachhinein waren – immerhin aus einer zeitlichen Distanz von 25 Jahren – lässt sich anhand seiner häuslichen Repräsentation nachvollziehen. Hierauf verstellte Giorgio Vasaris Überlieferung, Leoni hätte sein Haus Marc Aurel gewidmet, den Blick. Infolgedessen sah die Forschung in der gewählten Form der Repräsentation den Wunsch Leonis, nicht als Künstler, sondern als ein edles Mitglied des Habsburger Reiches wahrgenommen zu werden.³²⁷ Dass dies jedoch nur eine Sinnlichkeit der Ausstattung war, wird im Folgenden dargelegt.

Belegen lässt sich die personenbezogene Selbststilisierung als verleumdeter Künstler mit Bezug auf das Reiterstandbild des Marc Aurel, dessen Abguss er im Innenhof seines Hauses inszenierte. Dieses zeigt

zwar einen antiken Kaiser, aber Leone Leoni sah in diesem Standbild noch viel mehr und nutzte es daher für seine persönliche Selbstdarstellung, deren Ikonographie im Kontext seiner oben nur kurz umrissenen Biographie verständlich wird. Der relevante Zusammenhang, den Vasari nicht erwähnte, besteht darin, dass Leonis Prozess auf dem Kapitolsplatz stattgefunden hatte, wo das Bronzestandbild erst zwei Jahre zuvor seinen neuen Standort gefunden hatte.³²⁸ Dass in der Erinnerung an Leonis Gerichtsverhandlung, die für den Künstler den vermutlich dramatischsten Lebensabschnitt markierte, gerade Marc Aurels Reiterbildnis symbolhafte Bedeutung zukam, ist darum mehr als wahrscheinlich. Selbst frischere Eindrücke einer heftigen Auseinandersetzung dürften diese nicht in den Schatten gestellt haben. Nicht einmal seine jahrelange Auseinandersetzung mit Orazio Vicellio, dem Sohn des Tizian Vicellio, kommt dem gleich und möglicherweise trug auch dieser Konflikt zu der Motivation Leonis bei, sich als Künstler darzustellen, der Verleumdern wehrhaft entgegentritt. Über die mindestens von 1559 bis 1562 währende Auseinandersetzung sind wir aus der Sicht Tizians informiert, der diesbezüglich einen Beschwerdebrief an Philipp II. richtete, in welchem er Leonis fast tödlichen Angriff auf Orazio thematisierte und zudem das 1540 verübte Attentat erwähnt.³²⁹ Hintergrund von Tizians Klage war, dass sein Sohn im Juni 1559 bei Leone Leoni gewohnt

³²⁷ Zu diesem Ergebnis kommt Helmstutler Di Dio 2011, S. 122.

³²⁸ Leopold 1980, S. 194. Zu Leoni und Fortuna siehe Lomazzo 1585. Vgl. Lomazzo 1973, S. 361, 165.

³²⁹ Siehe Quellen und Kommentare in Plon 1884, S. 144–150. Vgl. Graul, Leoni 2022, S. 172–175. Graul 2022, S. 407.

hatte, während er sich in Mailand aufhielt, um die Pensionsnachzahlung für seinen Vater in Empfang zu nehmen.³³⁰ Er wurde, so Tizian, in Leonis Haus von dem Goldschmied und dessen Dienern überfallen und beinahe getötet. Anders als in dem in Rom verhandelten Fall kam es hier zwar zu einer offiziellen Befragung, nicht aber zu einem ähnlich skandalösen Prozess. Die Strafe des Künstlers wurde mit einer Geldzahlung abgegolten. Unklar ist, ob er zwischenzeitlich verbannt wurde.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Leone Leoni sich, wollte er seine Ehre und seinen guten Ruf verteidigen, gegen zahlreiche und auch mächtige Gegner behaupten musste. Zwar war es ihm immer wieder gelungen, wichtige Fürsprecher für sich zu gewinnen, seinen Status jedoch musste er sowohl im Rückblick auf seine bewegte Vergangenheit rechtfertigen wie auch im Hinblick auf kommende Streitigkeiten, bei denen seine ehemaligen Unterstützer Pietro Aretino († 1556), Karl V. († 1558), Andrea Doria († 1560) und Michelangelo Buonarroti († 1564) ihm nicht mehr beistehen konnten. Infolgedessen hob er das Thema seiner Selbstverteidigung – wenn auch im Rahmen einer individualisierten, streitbaren Ikonographie – in einen allgemeineren allegorischen Zusammenhang, nämlich den des Sieges seiner Künstlertugend, veranschaulicht durch die beiden Löwen, über den personifizierten Spott.

Letzteren konnten zeitgenössische Betrachter als neidische Künstlerrivalen identifizieren oder alternativ als ungerechte Rich-

ter oder Kunstkritiker. Klar wird durch die persönliche sehr gute Beziehung zu Pietro Aretino, dass in diesem Fall nicht dieser in seiner Rolle als Satiriker gemeint war. Spätestens nach seinem Tod war das Motiv des satirischen Satyrn auch gelöst von seiner Person übertragbar geworden. Da Angriffe auf Verstorbene gesellschaftlich keine Legitimation besaßen, scheidet eine solche Bezugnahme für einen so prominenten Ort wie die Fassade des Künstlerhauses aus. Wirksam wurde stattdessen die Vertrauenswürdigkeit Leonis demonstriert, wie ein Brief des Agenten des Herzogs von Mantua belegt, der den in der Fassade zum Ausdruck kommenden hohen sozialen Anspruch mit dem Charakter des Künstlers verband. Indem er zu der Frage Stellung nahm, ob man Leoni eine größere Menge Silber für einen Auftrag anvertrauen könne, schloss der Agent rück, dass der Künstler selbst vermögend sein müsse, wenn er sich ein solches Haus leisten könne. Die Schönheit des Hauses überzeugte den Berichterstatte davon, dass Leoni seinen Auftraggeber nicht betrügen würde. Helmstutler Di Dio nahm diesbezüglich an, dass die auf die stoische Lehre verweisenden Elemente zu dieser Wahrnehmung beitragen, weil der berüchtigte Attentäter auf diese Weise demonstrierte, dass er nun seine Affekte kontrollieren konnte.³³¹

Den in der Fassade zum Ausdruck kommenden künstlerspezifischen Anspruch bestätigte Vasari, indem er auf die dort enthaltenen Embleme des *Disegno* hinwies.³³² Wie

330 Ebd. Vgl. Helmstutler Di Dio 2011, S. 81–82.

331 Helmstutler Di Dio 2011, S. 122, leider ohne Quellenangabe. Vgl. Fehrenbach 2022, S. 170.

332 Vasari 1881, Bd. 7, S. 541. Vgl. zu den entsprechenden Metopen und deren Abbildungen Helmstut-

Plon 1887 feststellte, hatte Leoni wiederholt die Gestalt des Satyrn ausgewählt, um neidische Gegner personifiziert darzustellen.³³³ Als Beispiel hierfür sei seine Bronzegruppe *Ferrante Gonzaga triumphiert über das Laster (/den Neid)* genannt. Demnach zeigte Leoni in seinem Relief einen schändlichen Satyrn (»satyre odieux«), der den neidischen Feind des Künstlerruhms veranschaulicht.³³⁴ Leopolds Wiedergabe ist demnach nicht präzise, wenn sie angibt, Plon habe den Satyr mit der Verleumdung assoziiert.³³⁵ Vermutlich flossen hier andere Kontexte ein, wie die Deutung des Ferrante Gonzaga-Standbildes, in dem der Satyr von Vasari als Verleumdung identifiziert wurde.³³⁶ Erwähnenswert für ihren Deutungsansatz ist der in einer Fußnote versteckte Hinweis auf eine Bemerkung des Plinius, welcher in seiner *Naturkunde* bezüglich der römischen Definition von Garten (hier insbesondere in Abgrenzung der Wortverwendung *hortus* zu Erbstück *heredium*) Satyrn und Neid in Zusammenhang brachte. Er verwies nämlich auf den Brauch der Römer, »als Mittel gegen die Behexungen der Neider Bilder von Satyrn« (*saturica signa*) zu weihen. Explizit weist der Autor darauf hin, dass dieser in der Antike fromme Brauch »nur im Garten und auf dem Forum« Anwendung gefunden habe.³³⁷ Dieser Aspekt ist im hier erörterten

Kontext relevant, da solche Orte ebenso wie die Hausfassade auch eine Öffentlichkeit adressierten. Als Gelehrsamkeit demonstrierender Künstler, so wie dies etwa in seiner Kunstsammlung zum Ausdruck kam, die als die älteste Galerie in Mailand galt, könnte Leoni diese Textstelle gekannt und für seine Argumentation im Bild verwendet haben.

Wie bereits erwähnt, konnte Leoni sich für seine Bilderfindung auch auf Filaretos 1461–1464 zu datierende Beschreibung mit der Innovation des Triumphs der Virtus über den nackten Satyrn zu ihren Füßen stützen. Plon wies zudem darauf hin, dass der eine Löwe den Satyr dadurch »entmannt«, dass er ihm in den Unterleib beißt, was ausschließt, dass dieser überwältigte Feind Nachkommen zeugen kann. Das strategische Rauben der Potenz, die – wie Ulrich Pfisterer dargelegt hat – in der Frühen Neuzeit mit der Kreativität und Schaffenskraft des Künstlers assoziiert wurde, ist ein weit verbreitetes Phänomen, auf dessen soziobiologische Bedeutung bereits Duerr eingegangen ist (vgl. Taf. 7).³³⁸ Dieses Motiv dient im übertragenen Sinne der Zukunftssicherung des Künstlers, da der durch die Gewalteinwirkung beschädigte Kritiker in

ler Di Dio 2011, S. 118–122.

333 »dans plusieurs de ses ouvrages, il avéiat déjà caractérisé le monstre de l'Envie par un satyre.« Plon 1887, S. 190–191, vgl. ebd., S. 254.

334 Plon 1887, S. 191. Graul 2022, S. 407.

335 Leopold 1980, S. 197.

336 Siehe hierzu Schwarz 1990, S. 121, Anm. 330.

337 »in XII tabulis legum nostrarum nusquam nominatur villa, semper in significatione ea hortus,

in horti vero heredium; quam ob rem comitata est et religio quaedam, hortoque et foro tantum contra invidentium effascinationes dicari videmus in remedio saturica signa, quamquam hortos tutelae Veneris adsignante Plauto.« Plinius, Nat. Hist. XIX, 50. Leopold 1980, S. 221, Anm. 51. Zu den Deutungen siehe Taylor 2005, S. 90–92. Entsprechend dieser Textstelle schmückte noch Peter Paul Rubens seinen Garten mit Neid abweisenden Satyrn. Heinen 2004, S. 129 und 150.

338 Duerr 1995, S. 283. Pfisterer 2005. Pfisterer 2012. Pfisterer 2014, bes. S. 46–62.

der Folge unfähig sein wird, Nachkommen hervorzubringen und heranzuziehen.³³⁹ Mit der Darstellung schützte Leone Leoni also auch seinen Sohn Pompeo, der mit ihm zusammenarbeitete, vor der Fortsetzung von Anfeindungen in der nächsten Generation. Dies gilt für Angreifer allgemein, denn in Bezug auf den männlichen Körper hatte Pietro Aretino den Penis als dessen wichtigsten Teil gepriesen.³⁴⁰ Aber nicht allein das leibliche Kind wurde vor Schaden bewahrt, dies galt auch für das Kunstwerk, das in der Frühen Neuzeit im Sinne einer »Biologie der Kreativität« ebenfalls als Kind des Künstlers angesehen wurde: Die symbolische Tötung des Kunstkritikers und Verleumders diente auch seinem Schutz.³⁴¹ Helmstutler Di Dios Überlegung, dass der zweite Löwe den Satyrn in Leber und Milz – den Sitz der gelben Galle – attackiert, wo Leoni gemäß der Säftelehre den Sitz des Humors annahm, ist sehr überzeugend. Zu ergänzen wäre noch der Hinweis, dass die Leber ebenfalls die Gegend des Körpers war, zu der laut Platon (*Timaios* 67b) das Gehörte zieht. Diese Vorstellung wurde erst im 18. Jahrhundert durch neue Erkenntnisse ersetzt und ist deswegen wichtig, weil mit der Bewegung des Gehörten im menschlichen Körper auch auf die Auswirkung der bösen Rede oder der Verleumdung angespielt wird.³⁴² Signifikanter und wichtiger als der Biss in die Leber ist jedoch der in

das für die Zeugung notwendige Genital.³⁴³ In diesem Sinne hat auch Leopold das Relief Leonis gedeutet. Indem sie den Satyr mit der »beißenen Satire« verbindet, kommt sie zu dem Schluss: »Leoni's lions appear to defend in kind against the biting words of a jealous critic, and to attack the satirist in the coarse area of which he was known to be master. [...] Leoni warned the envious, presumptuous and ignorant that entering his home was an honor extended exclusively to those of rank and culture, equipped to appreciate the excellence within.«³⁴⁴ Demnach wäre der Aspekt der Exklusion des neidischen Kritikers aus der Sphäre des vom Bildhauer verteidigten Künstlerhauses die dem Relief zu Grunde gelegte Hauptaussage. Dieser Gedanke mag auch Plons Benennung von Leonis zentralem Relief mit dem Motto »Cave leonem« zu Grunde liegen, das, vom antiken »Cave canem« abgeleitet, schon lange vor der Publikation Waźbińskis zum Topos des »cane abbaiente« die Darstellung mit dem Thema des Künstlerstreits verknüpfte.³⁴⁵ Der Bezug auf die Person Leonis ist darin ebenso wichtig wie die ausdifferenzierte Ikonographie des spöttischen Verleumders (vgl. Taf. 2, 4).³⁴⁶ Das Thema des bösen Sprechens war auch zentral für die Karriere Federico Zuccaris, der ebenfalls vor ein Tribunal musste, seine Autorität aber mit ganz anderen Mitteln beweisen wollte.

339 Mezzatesta 1985, S. 246.

340 Siehe Waddington 2004, S. 4.

341 Kris/Kurz 1995, S. 147–148. Zum jüngeren diesbezüglichen Forschungsstand vgl. die weiterführenden Literaturhinweise in Zimmermann 2014, S. 9, Anm. 2. Zur Biologie der Kreativität vgl. Krüger/Ott/Pfisterer 2013, S. 12. Vgl. oben Abb. 23.

342 Schulz 2014, S. 24.

343 Helmstutler Di Dio 2011, S. 130, Anm. 58.

344 Leopold 1980, S. 199.

345 Plon 1887, S. 190–191. Vgl. Mezzatesta 1985, S. 246.

346 Zur Kontextualisierung des Satyrn als Sinnbild des Verleumders siehe auch Schwarz 1990, S. 121, Anm. 330. Vgl. oben Kap. 2.2.

2.6 Federico Zuccari, Idee für die Ausmalung der Domkuppel (Florenz, 1577)

Nicht jede Idee, einen Künstlerstreit im Bild festzuhalten, fand auch ihre Realisierung. Über ein solches, nicht ausgeführtes Werk sind wir durch einen Brief Federico Zuccaris vom 30. Oktober 1577 informiert. Hierin äußerte der Künstler seine Absicht, den Kupferstecher Cornelis Cort in seiner Höllendarstellung unter den Meineidigen und gescheiterten Künstlern einzufügen: »[...] ora mo qua giu baso nel Sabatho infernale tra li spergiuri e manchator di parola mi faro cornelio Cort ed il rame del litigio atachato al collo, non molto lontano da lui i suoi fautori e compagni [...]«³⁴⁷ Die Kupferplatte, um die sich vermutlich ihr damals schwelender Streit entzündet hatte, sollte der in Ungnade gefallene Künstler in dieser Darstellung wie eine Kette um den Hals tragen.³⁴⁸ Darin kommt eine zusätzliche Absicht zur Erniedrigung Corts zum Ausdruck, denn der Hinweis darauf, dass der sinnbildlich in Zuccaris Hölle verdammte Künstler die Kupferplatte mit einer Kette um den Hals tragen sollte, entsprach dem in der Frühen Neuzeit noch weit verbreiteten Ritual berufsspezifischer Ehrenstrafen. Zwar war das Tragen der Kupferplatte eine Erfindung Zuccaris, das dahinterstehende System einer sozial exkludierenden Form der Schandstrafe assoziierte der zeitgenössische Betrachter

dennoch zweifelsfrei sofort. So gab es sogenannte Lästersteine oder Schandsteine, mit Fratzen verzierte Gewichte an Ketten, die als typische Frauenstrafe diejenigen um den Hals tragen mussten, die sich in unangemessener Art über andere geäußert hatten.³⁴⁹ Ebenso gab es Ehrenstrafen für Bäcker, die Brot mit dem falschen Gewicht verkauft hatten, und darum symbolisch ein Brot tragen mussten. Diese Strafform des Tragens traf auch Personen, die als in der Frühen Neuzeit noch gebräuchliche Strafe an den Pranger gestellt wurden.³⁵⁰ Im vorliegenden Fall sollte demnach auch die vom Künstler ausgewählte soziale Sanktion »die Art des Vergehens und die soziale Qualität des Delinquenten« wiedergeben.³⁵¹ Betrachtet man die Tragweite, dass sich der Künstler anmaßte, über den Kollegen zu richten, so ergibt sich ein aufschlussreicher Einblick in Zuccaris Gedankenwelt: Wie Gerd Schwerhoff in seiner Untersuchung der visuellen Repräsentation der Kriminaljustiz definiert hat, ist Strafe die legitime Rache für ein begangenes Verbrechen. Die Strafe symbolisierte »die Wiederherstellung der göttlichen Ordnung« und unterstrich die Autorität der entsprechenden weltlichen Strafgewalt:³⁵² im übertragenen Sinne hier also die Autorität Zuccaris. Dieser Aspekt, der auch in Vasaris Überlieferung des Minos in der Hölle der

347 Abschrift zitiert nach: Aurigemma 1995, S. 217–218, Brief G.

348 Vgl. Acidini Luchinat 1999, Bd. 2, S. 95 und 118, Anm. 89–90. Weddigen 2000, S. 209, Anm. 16. Vgl. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 234.

349 Vgl. Hinckeldey 1984.

350 Von Künßberg 1907.

351 Schwerhoff 2006, S. 324.

352 Schwerhoff 2006, S. 325.

Sixtinischen Kapelle anklingt, wird dadurch unterstrichen, dass eine solche Strafe bis dahin faktisch noch nicht praktiziert worden war.³⁵³ Wie Schwerhoff jedoch für die visuelle Repräsentation der Kriminaljustiz in der Frühen Neuzeit betont hat, wurde die symbolische Bedeutung der Strafe dadurch unterstrichen, dass sie so selten angewandt wurde.³⁵⁴ Die eigentliche Strafe aber, wäre Cort am Leben geblieben und hätte Zuccari seinen Plan in die Tat umgesetzt, hätte dann in der Disziplinierung, Verspottung und Verhöhnung durch das Volk bestehen sollen. Letztlich bedurfte die Idee keiner Umsetzung, da sie bereits als Idee ausreichte, um die Sanktion zu imaginieren. Zuccari eignete sich also bereits mit der Formulierung seiner Absicht im Brief und aufgrund der Auswahl der Ehrenstrafe die Macht zu einer sozialen Sanktion an.³⁵⁵

Dies bedarf einer nähergehenden Betrachtung, die Zuccaris Drohung künstlerischsozialgeschichtlich in den größeren Kontext schändlicher Gemälde stellt, also die zum Zweck der Beleidigung und Entehrung angefertigten Bildnisse.

Finden sich eindeutige Zusammenhänge zwischen der Entwicklung der Streitbilder und den im Mittelalter und der Frühen Neuzeit im öffentlichen Raum sichtbaren beleidigenden Bildnissen? Zunächst einmal gilt es diesbezüglich zwei Kategorien möglicher Vorbilder voneinander zu unterscheiden, wofür die in der Forschung gebräuchlichen Begriffe übernommen werden. In

italienischen Städten verbreitet waren überwiegend lebensgroße »Schandmalereien«, die *pittura infamante*.³⁵⁶ Als politisch motiviertes Rechtsmittel wurden diese von der Mitte des 13. bis ins 16. Jahrhundert hinein von Vertretern der Gemeinde offiziell in Auftrag gegeben und so an Fassaden kommunaler Gebäude oder »unehrenhaften Bildorten« angebracht, dass sie auf Plätzen weithin sichtbar waren.³⁵⁷ Dem gegenüber waren »Schandbilder« als im Alten Reich gebräuchliche Anschläge meist auf Papier gemalte oder gedruckte deutlich kleinformatigere Werke.³⁵⁸ Ihre außergerichtliche Funktion als Mahnung in Finanzangelegenheiten bedingte ihre Verbreitung ebenfalls in Städten, dort auch an Kirchen. Zudem wurden Schandbilder ebenfalls an unehrenhaften Orten befestigt: an Bordellen, Prangern und Galgen. Als angewandte Strafe lässt sich die *pittura infamante* von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis 1537 nachweisen, auch wenn entsprechende Bildwerke in Mailand und Lodi bereits 1390–96 von den Fassaden der Palazzi entfernt worden waren.³⁵⁹ Im Alten Reich fand der Einsatz von Schmähbrieffen seit etwa 1370/80 zunehmend Verbreitung, 1403 wurde erstmalig mit einem Schandbild gedroht und ein anderes beschrieben.³⁶⁰ Die Blütezeit dieser angeschlagenen schimpf-

353 Vasari 2009, S. 121–124 und Anm. 295–296.

354 Schwerhoff 2006, S. 325.

355 Schwerhoff 1993, S. 159.

356 Ortalli 2015. Der Historiker überarbeitete die Erstauflage seines Standardwerks für diese Neuausgabe. Vgl. Edgerton 1985. Ortalli 2016, S. 29–47.

357 Zitiert nach Belting 1982, S. 429.

358 Lentz 2004. Vgl. Hupp 1930.

359 Ortalli 2015, S. 36–37, 44, 147, 163–169.

360 Lentz 2004, S. 173, Nr. 18 und 19. Im ersten Kontext folgte eine weitere Mahnung, die bereits vier Tage später mit einem weiteren Schandbild drohte. Vgl. Ortalli 2015, S. 11, 44–45.

lichen Bilder lag in der Zeit zwischen 1530 und 1560, Verbote reduzierten ihre Zahl in den 1570er Jahren weiter. Das letzte bekannte Beispiel ist auf den 18.10.1591 datiert. Bis ins 17. Jahrhundert hinein finden sich in Italien und im Alten Reich dennoch vereinzelte Hinweise darauf, dass Rückgriffe auf die Schandmalerei ebenso wie auf die Schandbilder nicht vollständig ausgeschlossen waren.³⁶¹

Im Folgenden werden die relevanten Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Vergleich mit den Streitbildern kurz verdeutlicht, um die Einordnung zu konkretisieren.³⁶² Während die *pittura infamante* mit einem Rechtsstatus versehen waren, mussten die ohne rechtliche Grundlage angefertigten Schandbilder und Künstlerstreitbilder so angefertigt und präsentiert werden, dass sie nicht als Verleumdung wahrgenommen wurden. Aus diesem Grund zeigten die frühen Streitbilder explizit keine persönlichen Angriffe sondern allegorische Äquivalente.

Die Schandmalereien dienten der öffentlichen Bestrafung von meist in Abwesenheit Verurteilten. Um ihre Funktion als Stellvertreter zu veranschaulichen, wurden sie oft als lebensgroße Bildnisse angefertigt und

mit entsprechenden Namensinschriften versehen, damit die infamierte *persona* kenntlich wurde.³⁶³ Die entehrenden Darstellungen der als Verbrecher präsentierten Feinde des Gemeinwesens und ihre Stilisierung als lasterhafte und negative Exempla wurde als Ersatz- oder Zusatzstrafe praktiziert. Diesbezüglich gewinnt Zuccaris Fiktion, Cornelis Cort in der Hölle darzustellen, an Brisanz. Wurde eine Acht aufgehoben, so wurde auch ein Schandgemälde entfernt – eine Tilgung des Bildnisses aus der prominenten Kuppel hingegen wäre schwerlich möglich gewesen. Hinsichtlich der Drohung mit der bildlichen Strafe, die Zuccari nicht umsetzte, findet diese eine auffällige Parallele in den im Alten Reich zahlreich dokumentierten Mahnverfahren, die die Anfertigung von Schandbildern in Aussicht stellten.³⁶⁴ Ziel dieser Drohungen war es, Schuldner und bei Bedarf auch Bürgen auf die versprochene Vertragstreue zu verpflichten, eine Einigung zu erzielen und damit die Ordnung wiederherzustellen. Entsprechend klar eingegrenzt sind die Kontexte der Schandbilder, sie wurden nicht angefertigt, um politische Machtkämpfe zu regeln, Alltagsstreit nach außen zu tragen oder anonym Beleidigungen zu verbreiten.³⁶⁵ Auch bildeten sie keine Strafe oder Hinrichtung ab, die real in einem Ritual vollzogen werden sollte, sondern sie ersetzten diese; die drastischen Darstellungen zei-

361 Lentz 2004, S. 62, 161. Ortalli 2015, S. 43.

362 »Italian *pittura infamante* and *Schandbilder*, in fact, offer a good example of how two genres can be linked by unmistakable relationships and, at the same, distinguished from each other by manifest differences.« Ortalli 2016, S. 33–34. Missverstanden hat Ortalli Lentz in Bezug auf dessen wichtige Erkenntnis, dass der Autor eine direkte Kausalität zwischen vertraglicher Billigung einer Diffamierung und deren anschließender Realisierung ausschließen kann. Lentz 2004, S. 56. Vgl. Ortalli 2015, S. 14. Ebenso Ortalli 2016, S. 33–34.

363 Ortalli 2015, S. 15, Anm. 17, S. 29, 37, 57. Vgl. Belling 1982, S. 429.

364 Lentz 2004, S. 165–345. Neben einigen Quellen, die wegen der enthaltenen Illustrationen auch als Galgenbriefe bezeichnet werden, verzeichnet der Katalog von Lentz Hinweise auf mehr als 130 Schandbilder, von denen er 95 abbildet.

365 Vgl. Lentz 2004, S. 150.

gen Beschimpfungen, ähneln Lästerungen oder Verwünschungen und wurden sicher als fiktiv wahrgenommen.³⁶⁶

Die Entwicklung der *pittura infamante*, die Ortallis Überblick aufzeigt, beginnt mit anprangernden Schriftzügen im Innenbau, geht über zur Gestaltung von Fassaden und Plätzen und reicht bis zur Ansammlung zahlreicher Visualisierungen Geächteter. Ähnlich entfalteten sich im Alten Reich die Schandbilder von den ersten Schmähbrieffen, über Drohungen, zunehmende Verbreitung bis hin zum Verbot. Seit dem Mittelalter gab es also weit verbreitete und allgegenwärtige Traditionen beleidigender Bilder, die gezielt Personen attackierten und zur Einhaltung von Vereinbarungen und Treue aufforderten. Erst als das Image der Städte, die Verbrechen mit Schandmalereien ahndeten, unter dem Übermaß dieser negativen Repräsentation zu leiden drohte, wurden die Bilder von Delinquenten von den Fassaden kommunaler Gebäude entfernt und auch keine Schandmalereien mehr an »unehrenhaften Bildorten« wie dem Pranger angebracht.³⁶⁷ Auch im Alten Reich wurde der Missbrauch schändlicher Gemälde eingedämmt, hier wurden Verbote erlassen und Rechtswege eröffnet.³⁶⁸

Die *pittura infamante* bestrafte überwiegend politische und wirtschaftliche Täter, die als gemalte Verräter oder Betrüger Schande und Hinrichtung erlitten: Die für einen solchen Kontext angefertigten Zeichnungen von Andrea del Sarto zeigen das Hängen

fixiert nur an einem Fußgelenk (Abb. 32).³⁶⁹ Ikonographisch bereichert durch Geldsäcke in beiden Händen zeigt die berühmte Tarock-Karte den Gehängten zugleich mit dem Anlass seiner Verurteilung (Abb. 33).³⁷⁰ Darstellungen des Künstlerstreits hingegen griffen dieses moralisch fragwürdige Motiv nicht auf, denn Schandmalereien waren nicht unumstritten. Da speziell den mit der Ausführung der *pittura infamante* beauftragten Künstlern moralische und faktische Gefahren drohten, distanzieren sich die Maler sicher bewusst von solchen Sujets. Zeitweise waren die Gefahr der eigenen Ächtung oder Rache für die Produzenten von Schandmalereien so groß, dass Maler zur Ausführung gezwungen werden mussten oder wie im Falle von Andrea del Sarto versuchten, anonym zu bleiben.³⁷¹

Auch wenn Hans Belting betonte, dass es keine soziale Gruppe gab, die von der Bestrafung durch eine Schandmalerei ausgenommen wurde, und »alle wichtigen Straftaten« mit dieser Strafform belegt werden konnten, so wurde sicher nicht gegen jede Person vorgegangen.³⁷² Demgegenüber agierten die Künstler bei ihren Streitigkeiten in einem rechtlich nicht geregelten Raum und muss-

366 Lentz 2004, S. 51. Zum Spiel mit der Fiktion im Kontext der *pittura infamante* vgl. Baader 1999.

367 Zitiert nach Belting 1982, S. 429.

368 Lentz 2004, S. 59–68.

369 Ortalli 2015, Abb. 9–11. Zum juristischen Bildverständnis siehe Behrmann 2016, S. 20–27. Vgl. Graul 2012, S. 20–22 und Anm. 136–138.

370 Norditalienische Tarock-Karte: Der Gehängte, sog. Kartenspiel von Charles VI., E. 15. Jh., Malerei und Vergoldung auf Papier, 9,5 x 18,5 cm, BnF, RESERVE KH-24-4 Folio 12. Behrmann 2016, S. 14.

371 Ortalli 2015, S. 84–85. Belting 1982, S. 430. Graul 2012, S. 21.

372 Belting 1982, S. 430. Vgl. die allgemeinen Ausführungen zu Ehre, Recht und Tadel von Lentz 2004, S. 30–34, 149–163.



32. Andrea del Sarto,
Zwei Studien eines Mannes, aufge-
hängt an seinem linken Bein,
rote Kreide auf Papier, 1529/1530,
Chatsworth, Devonshire Collection.

ten sich behaupten, ohne selbst in Misskredit zu geraten. Gemeinsamkeiten von *pittura infamante*, Schandbild und Streitbild finden sich also nach aktuellem Stand kaum in der Ikonographie, sondern in dem Sonderweg der Ersatzstrafe einerseits und im Streit um Geld als Anlass der Auseinandersetzung andererseits.³⁷³ Im Gegensatz zu den in Italien bis ins 16. Jahrhundert prominent verbreiteten großformatigen und offiziell legitimierten Fassadenmalereien, von denen sich keine erhalten hat, waren die Schandbilder im Alten Reich vom 14. bis ins 16. Jahrhundert gerade kein Bestandteil einer rechtlichen Sanktion oder Verurteilung, wie Lentz 2004 dargelegt

373 Taf. 7. Vgl. Lentz 2004, S. 150.

hat.³⁷⁴ Damit stünden sie auf den ersten Blick den Streitbildern der Künstler näher als die italienischen Schandgemälde. Von den verstärkt in Mittel- und Norddeutschland, aber auch in den Niederlanden, Polen, Böhmen und Mähren verbreiteten Schandbildern hat Lentz in seinem eindrucksvollen zweihundert Nummern umfassenden »Katalog der Schmähbriefe und Schandbilder« Anschläge und Ansichtsexemplare aus dem Zeitraum von ca. 1350 bis 1591 dokumentiert, bei denen es sich mehrheitlich um kolorierte Federzeichnungen auf Papier oder Pergament

374 Abzugrenzen von den disziplinierenden Fassadenmalereien sind jene aus Innenräumen oder Buchmalereien. Ortalli 2015, Abb. 2a–b, 6. Siehe hierzu Krüger 2015. Für den Hinweis auf diesen Text danke ich Ulrich Rehm.

oder auch zum Teil als Holzschnitt gedruckte Anschläge handelt. Die Maße liegen zwischen 12,5 x 13 cm Bildmaß (Lentz Nr. 38) bis hin zu einem Dokumentenformat von ca. 60 x 40 cm (Lentz Nr. 159). Deutlich überwiegen querformatige Darstellungen.³⁷⁵ Die Formate entsprechen der Herkunft aus der Vertragspraxis, in zahlreichen Fällen war das beleidigende Bildwerk ein Pendant zu einem Schmähbrief.³⁷⁶ Die erhaltenen Schandbilder sind Bildzeugnisse einer im Alten Reich verbreiteten sozialen Praxis, die als besondere Form der Ehrenschele Vertragstreue speziell in Fällen von Geldstreitigkeiten einforderte, bei denen Gläubigern andere (rechtliche) Mittel zur Durchsetzung ihrer Forderungen fehlten.³⁷⁷ Hier scheint wieder die Analogie zu Praktiken des Künstlerstreits auf, die wie am Beispiel Leonbrunos nachvollziehbar nicht nur außergerichtlich die Ehre des Künstlers propagierten, sondern auch seine Geldsorgen repräsentierten.³⁷⁸

Säumige Schuldner und wortbrüchige Bürgen, die auf wiederholte Mahnung oder Ansichtsexemplare der zu veröffentlichen Schandbilder nicht reagierten, sollten nach andauernder Verweigerung der Vertragseinhaltung durch die öffentliche Anbringung entehrender Zeichnungen oder Drucke



33. Norditalienisch, *Der Gehängte*, eine der sog. Tarotkarten für Karl VI., 1475–1500, Spielkarte, 18,4 x 9,2 cm, BnF, RESERVE KH-24-BOITE ECU.

375 Lentz 2004, S. 165–345. Der Katalog beinhaltet neben Hinweisen auf mehr als 130 Schandbilder auch illustrierte Galgenbriefe. Ausst.-Kat. Mainz 2015, S. 138–140.

376 Siehe Lentz 2004, S. 165–345.

377 Lentz 2004, S. 161. Zu den Versuchen, die »Ehrenschele« gesetzlich zu regeln, siehe ebd., S. 57–68.

378 Lentz 2004. Die Dissertation bietet einen Katalog mit Überblick und informiert umfassend über die ungedruckten und gedruckten Quellen sowie über die einschlägige Literatur zum Thema.

zur Kommunikation und wenn möglich zur Beilegung der Auseinandersetzung gezwungen werden. Wo es also bis zur Einführung gerichtlicher Sanktionen an Alternativen fehlte, konnten schimpfliche Darstellungen persönliche Ehrverletzungen visualisieren und

drohen, das soziale Kapital des Angeklagten zu beschädigen. Diese Schandbilder waren, wie Lentz resümiert hat, »niemals Teil des offiziellen Strafvollzugs und ahndeten ausschließlich die Verletzung bzw. Nichterfüllung von Obligationen.«³⁷⁹ Für die Streitbilder galt dies sicher nicht, eher wurden hier Erwartungshaltungen von Künstlern sichtbar, die sich nicht erfüllt hatten. Wie wir im Fall von Piranesi noch sehen werden, gab es in den bekannten Fällen von Künstlerstreit keine Versprechen oder Vereinbarungen, die vorab so schriftlich fixiert wurden, dass sich daraus ein Rechtsraum zur Einforderung ergeben hätte.

Für das Anschlagen von Schandbildern bevorzugte Orte waren – ähnlich der *pittura infamante* – Städte, Kirchen, Bordelle, Pranger und Galgen. Dort erhofften sich die Ankläger soziale Kontrolle durch okkasionelle Öffentlichkeiten herstellen zu können. Die Schandbilder appellierten an mögliche Vermittler, Mediatoren, die zur Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung schlichtend tätig werden sollten.³⁸⁰ Letzteres war ein Anliegen, das auch die Künstler verfolgten. Als Orte des Künstlerstreits schieden allerdings unehrenhafte Anbringungsorte wie Pranger aus, hierin kommt wiederum der Wunsch der bildenden Künstler zum Ausdruck, moralisch unbeschadet aus der Auseinandersetzung hervorzugehen. Diese Zielsetzung verbindet den Künstlerstreit in einem weiteren Punkt mit dem Schandbild: Voraussetzung für den Erfolg eines hierzu gehörenden Schmähbriefes war, wie Lentz aufgezeigt hat,

dass die Zielgruppe möglicher ehrenwerter Schlichter glaubwürdig und so über das angezeigte Unrecht informiert wurde, dass sie die Perspektive des Geschädigten einnahm. Das dem Kläger zugefügte Unrecht sollte nicht als Problem eines Einzelnen, sondern als gravierender Angriff auf die Ordnung des Gemeinwesens aufgefasst werden, damit die Notwendigkeit einer sozialen Kontrolle von Dritten anerkannt und durchgesetzt wurde. Diese Überzeugungsarbeit wurde maßgeblich durch eine anschauliche Darstellung der Ehrlosigkeit des Schuldners geleistet, denn diese musste zeigen, dass potenziell auch andere Gläubiger oder Vertragspartner gefährdet waren. Wir werden im Fall von Piranesi diese Art der Selbstdarstellung wiedererkennen und damit die Kontinuität einer Legitimationsstrategie bis in das 18. Jahrhundert exemplifiziert finden. So wie im Alten Reich ein frühneuzeitlicher Schuldner zur Wiederherstellung seiner Ehre die legitimen Verbindlichkeiten zu erfüllen hatte, so pochte auch Piranesi später auf die aus seiner Sicht versprochene Entlohnung.³⁸¹ In Bologna mussten vorbestrafte Maler *pittura infamante* anfertigen, nördlich der Alpen hingegen legte 1449 ein Amtsbrief der Kölner Schilder fest, dass die dort ansässigen Maler nicht länger schändliche Werke anfertigen durften. Letzterer zeigt auf, dass die Produktion der Schandbilder hier zu diesem Zeitpunkt – wie auch im Fall der Schandmalereien in Italien – professionell organisiert und geschäftsmäßig etabliert war. In Köln wurde die Missachtung des Verbots mit einer Strafe belegt: »Keiner aus dem Amt darf Arbeiten herstel-

379 Lentz 2004, S. 161.

380 Lentz 2004, S. 149–160.

381 Siehe unten, Kap. 4.1.

len oder malen, die schändlich sind, Verstöße werden mit 10 Mark geahndet.«³⁸² Auch Karl der Kühne verbot im Dezember 1473 und ebenfalls am 22. April 1474 diffamierende Anschläge in seinem Hoheitsgebiet.³⁸³ 1479 folgte das Verbot der Stadt Nürnberg, wo das öffentliche Anschlagen unfreundlicher Texte gleichfalls als Verunglimpfung oder Verleumdung wahrgenommen und unter Strafe gestellt wurde. Hier wurde den Betroffenen explizit die Möglichkeit geboten, ihre Angelegenheit auf andere Weise zu regeln, indem der Rat als zuständige Institution benannt wurde.³⁸⁴ Trotz dieser Verbote bestand die Gewohnheit des schimpflichen Anschlages illustrierter Scheltbriefe oder schimpflicher Bilder im Alten Reich weiter fort, ihre Blütezeit lag in der Zeit zwischen 1530 und 1560. Es gab folglich eine sehr kurze Phase der Gleichzeitigkeit von gewohnheitsmäßig im Alten Reich verbreiteten Schandbildern, den letzten bereits erklärungsbedürftigen Schandgemälden in Italien (Florenz 1537) und dem frühesten bekannten Künstlerstreitbild Leonbrunos (um 1525). Schon für die Zeit von Lelio Orsis Fassadendekoration ist die Praxis der Anfertigung von *pittura infamante* nicht mehr nachweisbar. Auch die Praxis der Schandbilder war im Alten Reich bereits weniger präsent, als 1572 ein weiteres Verbot folgte, das ausdrücklich die Selbstjustiz durch das Anschlagen solcher Werke bekämpfen sollte und in der *Policey- und Landesordnung von Mecklenburg* fixiert wurde.³⁸⁵

Maximilian II. nahm daraufhin die Kritik an den Schandzetteln auf, konnte eine Unterlassung vor seinem Tod 1576 jedoch nicht mehr durchsetzen.³⁸⁶ Erst die Reform unter seinem Nachfolger, Kaiser Rudolf II., die das Verbot in die am 9. November 1577 in Frankfurt verabschiedete überarbeitete *Reichspoliceyordnung* (RPO) aufnahm, schuf eine bis 1806 gültig bleibende Rechtsgrundlage, die verunglimpfenden Medien wie Schmähbriefen oder Schandbildern als Mittel zur Lösung von Konflikten die Legitimation und damit ihre Wirksamkeit nachhaltig entzog.³⁸⁷ Für die Zeit nach der Veröffentlichung der RPO konnte Lentz nur noch vereinzelte Beispiele nachweisen, den letzten dokumentierten Fall datierte er 1583/1591.³⁸⁸ Ein weiteres offizielles Verbot diffamierender Gemälde, auf das wir zurückkommen werden, wurde in Rom 1599 wirksam.³⁸⁹ Diese zeitliche Gegenüberstellung verdeutlicht, dass zahlreiche Streitbilder zu einem Zeitpunkt entstanden, als die Rahmenbedingungen für das öffentliche Zeigen beleidigender Bildwerke sich bereits grundlegend geändert hatten. Die im Verhältnis insgesamt weniger qualitätvollen und ikonographisch fixierten Schandgemälde – dies gilt trotz der prominenten Ausnahmen für großformatige Fassadengestaltungen vermutlich ebenso wie für die kleinformatigen Anschläge – hatten ihre Legitimation verloren.³⁹⁰ Dem gegenüber überschritten

382 Zitiert nach Tacke 2018, Bd. 2, S. 700–706, hier S. 701 (II.52-3, Regest). Vgl. Lentz 2004, S. 59–60.

383 Lentz 2004, S. 60–63.

384 Lentz 2004, S. 60–61.

385 Lentz 2004, S. 63–65.

386 Siehe hierzu Lentz 2004, S. 65.

387 Lentz 2004, S. 147–148. Weber 2002, S. 33–34, 45, 266–267 (RPO 1577 § 35/7). Zum Druckprivileg und der Erstauflage von 1578 siehe ebd., S. 69–70.

388 Lentz 2004, S. 67.

389 Siehe Kap. 3.1.

390 Ortalli 2015, S. 168.



34. Schandbild gegen Achatz von Veltheim, um 1560, Feder, aquarelliert, 33,5 × 24,5 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 87.21 Extrav., fol. 11r.

die Künstlerstreitbilder mit innovativen und kreativen Lösungen Toleranzgrenzen und kämpften mit neuen Bildthemen, Witz und Hartnäckigkeit um Anerkennung.

Die Forschungsleistung von Lentz machte deutlich, dass es keineswegs die Freude am Diffamieren war, die die Produktion der Schandbilder antrieb, sondern deren soziale Funktion zur Wiederherstellung einer auf Ehre basierenden Gemeinschaft vor Schaffung einer gleichwertigen Rechtssicherheit. Die Schilderung des Vergehens in Verbindung mit den Hinweisen der Gläubiger auf die Folgen persönlicher Ehrverletzungen und ihre Warnung vor dem damit verbundenen Prestigeverlust des Schuldners und seiner untreuen Bürgen zielte stets darauf ab, eine erneute Kommunikation in Gang

zu setzen, um schließlich eine Einigung und wenn möglich die Vertragstreue herbeizuführen. Als nachrangig ausgegeben wurde in diesem Kontext die emotionale Betroffenheit des Betrogenen, denn wie Lentz offenlegen konnte, blieben die Diffamierungen stets zweckgebunden. Damit finden sich weitere signifikante Parallelen zwischen der sozialen Praxis der Schandbilder und des Künstlerstreits im Bild oder mit dem Bild.

Der Umstand, dass Verträge im Alten Reich eine sogenannte Scheltklausel enthalten konnten, die eine entsprechende Option zur Ahndung bei Vertragsbruch vorsah, verdeutlicht ebenso wie die Tatsache, dass es Maler gab, die Schandbilder gewerbsmäßig herstellten, dass es sich hierbei um standardisierte Vorgänge handelte. Diese mögen



35. Schandbild gegen Ludwig von Schwicheldt, Achatz von Veltheim, Jürgen von der Wense, Gebhard Schenck und Achim (von) Riebe, 21. Dezember 1541, Aquarellierte Zeichnung, 42 x 32 cm, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv, 1 Alt 26 Nr. 16, fol. 2.

bildende Künstler in der Vorstellung bestärkt haben, soziale Schranken ebenso wie Toleranzgrenzen überschreiten zu dürfen und ihren (finanziellen) Forderungen legitim Nachdruck durch beleidigende Bildwerke verleihen zu können. Dass sie sich hierbei streitspezifisch und individuell durch Witz und Einfallsreichtum hervortaten, entsprach ihrem eigenen Anspruch, sich von den niedrig bewerteten und moralisch fragwürdigen Schandbildern oder -gemälden abzuheben. Bestätigung findet dies in der Ikonographie solcher Schandbilder, die Lentz sogar über

ein »Register der Bildinhalte« aufschlüsseln konnte.³⁹¹ Das Spektrum einschlägiger Elemente umfasste den Schandritt, also das umgekehrte Reiten des Angeklagten, bevorzugt auf einem Esel, einer Sau oder einer Hündin (Abb. 34), das übliche ebenso wie das umgekehrte Hängen (auch des zugehörigen Wappens; Abb. 35), Kot, Krähen, Blöße, Hinrichtungsinstrumente wie Galgen oder Rad, Geldsäcke und insbesondere das Petschieren, also Siegeln auf Körperhinter-

391 Lentz 2004, S. 157–159.

teilen. Einige dieser Elemente übernahmen Bildpolemiken konfessioneller Bildpropaganda, die in zahllosen Beispielen Verbreitung fanden, was hier aber nicht weiterverfolgt werden kann, da es vom eigentlichen Thema zu weit wegführen würde.³⁹² Gerade im Vergleich von Schandbild und Streitbild zeigt sich die besondere Qualität der Kunstwerke, die als Medien von Künstlerstreit von ihren Schöpfern instrumentalisiert wurden. Dies betrifft nicht allein die handwerklichen Fähigkeiten, sondern insbesondere den Erfindungsreichtum.

Diesbezüglich ist es eine bemerkenswerte Koinzidenz, dass Zuccari seinen Plan, Cornelis Cort in seinem Deckengemälde zu diffamieren, 1577 und damit genau in dem Jahr formulierte, in dem der Reichstag des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation mit der Überarbeitung und Vermehrung seiner Reichspolizeiordnung in seinem Wirkungsbereich das Anschlagen schändlicher Gemälde verbot. Anders als die im Alten Reich nachweisbaren gezeichneten oder gedruckten Beispiele, die auch an Kirchen angeschlagen wurden, erdachte Zuccari die Einbeziehung der entehrenden Darstellung in ein Werk der hohen Kunst im Kontext der von ihm verantworteten Kirchausschmückung. Hatte bis dahin die öffentliche Schmähung durch Briefe und entehrende Schandbilder ein weit verbreitetes Mittel dargestellt, in solchen Fällen zu schlichten, in denen Geldforderungen nicht

mit rechtlichen Mitteln durchgesetzt werden konnten, so hätte die Umsetzung von Zuccaris Idee das Potenzial der Beleidigung drastisch erhöht. Anbringungsort, Format, Qualität, Dauer und Ikonographie hatten in den bekannten Schandbildern und *pittura infamante* keine Vorbilder, wichtiger waren in dieser Hinsicht Daniele da Volterras Reliefs. Die seit dem Mittelalter in Italien und im Alten Reich nachweisbaren Bildpraktiken schändlicher Diffamierung mögen indes den Nährboden für das Selbstverständnis des Künstlers und seine Handlungsspielräume bereitet und seine Vorstellungen von der Streitfähigkeit der Bilder wesentlicher geprägt haben als dies bisher erkannt worden ist. Dass Streitbilder jedoch für praktische Grenzüberschreitung sozialer Kontrollen nur bedingt geeignet waren, da Angriffe auf mächtige Obrigkeiten mit persönlichen Gefahren für die Künstler verbunden blieben, wird der noch folgende Fall von Zuccaris *Porta Virtutis* zeigen.³⁹³ Doch kommen wir zunächst auf den Ausgangspunkt dieser Ausführungen zu schändlichen Bildern, Zuccaris Drohung gegen Cornelis Cort 1577, zurück.

Die von Zuccari intendierte Form der Darstellung legt die Vermutungen nahe, dass er Cort einerseits vorwarf, ihn bei der Anfertigung eines Kupferstichs betrogen zu haben. Auch wollte Zuccari den Graphiker, mit dem er und auch sein Bruder Taddeo zuvor schon lange zusammengearbeitet hatte, mitsamt zugehöriger Freunde

392 Lucas Cranach d. Ä., Allegorischer Einblattdruck gegen Papst Julius III., seine scheinbare Allwissenheit verspottend, 1545, Holzschnitt, Preussischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung.

393 Siehe dazu Kap. 2.9. Die Schandbilder im Alten Reich dienten nachweislich nicht dem Kampf des »ohnmächtigen gemeinen Mannes« gegen seine »mächtige Obrigkeit«. Lentz 2004, S. 150.



36. Federico Zuccari, Ausmalung der Domkuppel von Florenz (Selbstbildnis mit Freunden), 1579.

darstellen. Seine Rache hätte sich demnach wie bei Repressalien, Schmähbrieffen und Schandbildern üblich, nicht allein gegen Cort gerichtet, sondern auch dessen Netzwerk einbezogen. Hätte Zuccari dieses Vorhaben umgesetzt, so wäre es mit dem geplanten Standort, der Kuppel des Florentiner Doms, ein ausgezeichnetes Beispiel für einen Künstlerstreit im Medium der Malerei geworden. Dass er auf die Ausführung des – wie Aurigemma es bezeichnete – »makabren Scherzes« verzichtete, lag wohl daran, dass der allgemein hoch geschätzte Kupferstecher im März 1578 verstorben war

und es gesellschaftlich nicht toleriert wurde, Tote zu beleidigen.³⁹⁴ Auch wenn Zuccari mit seiner Darstellung des Künstlers in der Hölle in Florenz dank der intensiven Dante-Rezeption in einer ortsspezifischen Tradition gestanden hätte – hatte der Dichter doch in seiner *Göttlichen Komödie* (2,11) selbst einen hochmütigen Zeitgenossen, einen Maler, fiktiv in den Höllenkreis versetzt –, so stieß er hier gleichwohl an eine Grenze. Stattdessen widmete sich Zuccari offensiv der Abbildung und Schaustellung

394 Aurigemma 1995, S. 218–219.

seiner selbst und seines Netzwerks, indem er sich, seine Freunde und Familie als Gruppe an einem würdigen Ort innerhalb seiner Domkuppelausmalung präsentierte (Abb. 36).³⁹⁵

Durch die Einbettung in die Kontexte der niederen und infamen Schandmalereien und -bilder sind nun zwar die Hintergründe von Zuccaris Drohung weiter erhellt. Ikonographisch fand der Maler auf dem Gebiet schändlicher Bildnisse jedoch kein seinem Status und Anliegen angemessenes Vorbild. Die Inspiration für seine Idee bezog er neben Dantes literarischem Vorbild aus prominenten Künstlerlegenden, die er sicher als würdige Vergleiche ansah. Nachweislich besaß er ein Exemplar von Vasaris *Vite*, die verbreiteten, Michelangelo habe sich an seinem

Kritiker Biagio Baroni de' Martinelli, dem Zeremonienmeister von Papst Paul III., bekannt als Biagio da Cesena (1463–1544), für dessen Kritik an seinem *Jüngsten Gericht* gerächt, indem er ihn als Minos in »seine« Hölle eben dieser Darstellung verbannte.³⁹⁶ Zuccari hätte sich demnach in eine schon damals legendäre Tradition gestellt. Auf die Frage, ob diese Vorbilder faktisch basieren oder als fiktiv zu klassifizieren sind, wird im Teil zur kunstliterarischen Konstruktion von Künstlerstreit zurückzukommen sein (siehe 5.3). Vorerst bleiben wir bei den Streitigkeiten um die Ausmalung der Florentiner Domkuppel und nehmen ein Werk näher in den Blick, in dem Zuccari sein bildpolemisches Potenzial weiter entfaltete als bisher erkannt.

³⁹⁵ Vgl. Civelli 1997, S. 71–80, hier S. 72.

³⁹⁶ Vasari, Michelangelo 2009, S. 121–124. Vgl. Domenichi 1923, S. 169, Nr. 360. Zur Dokumentation materieller Überlieferungen von Ehrenstrafen vgl. Maisel 1992.

2.7 *Federico Zuccari, Erörterung der Fresken am Modell der Florentiner Domkuppel (Florenz, um 1579)*

Die bildpolemisch wirksame Rivalität zwischen Bronzinos Schüler Alessandro Allori und Zuccari, auf die wir später noch zurückkommen werden, wurde angefacht, als nach Giorgio Vasaris Tod am 27. Juni 1574 die von ihm begonnene Ausmalung der Florentiner Domkuppel als Auftrag neu vergeben wurde. Als etablierter und hoch angesehener einheimischer Künstler machte sich Allori zweifelsfrei Hoffnungen darauf, diese prestigeträchtige Aufgabe von Francesco I. zugesprochen zu bekommen, und er und seine Anhänger reagierten offenkundig enttäuscht, als nicht er, sondern Federico Zuccari am 9. November hierfür vertraglich verpflichtet wurde. Es mag der Versuch vorgegangen sein, den zugezogenen Künstler von der Auftragsvergabe auszuschließen: Zuccari wurde in Sant'Angelo in Vado geboren, also in der Provinz Pesaro und Urbino in den Marken.³⁹⁷ Das eristische Vorgehen der geplanten Exklusion wäre in diesem Fall gescheitert. Zuccari seinerseits schlug zunächst die von Vasari begonnenen Deckenfresken ab und schuf auch diesen Teil neu, wobei er stilistisch der Nachfolge Raffaels den Vorzug gegenüber der Michelangelos

einräumte.³⁹⁸ Die Kuppelausmalung wurde am 19. August 1579 feierlich enthüllt und das vollendete *Jüngste Gericht* im Oktober darauf übergeben.³⁹⁹ Wie Zuccari später berichtete, wurde sein Werk von seinen Rivalen in Sonetten, Liedern und Madrigalen verspottet bzw. angegriffen.⁴⁰⁰ Demnach teilte es das Schicksal der Verunglimpfung, das laut Vasari und Cellini auch Bandinellis *Herkules und Cacus*-Gruppe erlitt oder aber Bagliones *Auferstehung* zuteil wurde.⁴⁰¹

Bemerkenswert ist, dass es in der hier besprochenen Konkurrenz Alloris Strategie der Preisunterbietung – nach heutigen Begriffen des Dumpings – war, welche den Wettstreit erneut aufleben ließ. Mit diesem geschickten

397 Wie Barr richtig bemerkt, wurde aus der Diskussion ausgeblendet, dass Vasari ebenfalls nicht aus Florenz, sondern aus Arezzo stammte. Da dieser jedoch lange in Florenz tätig gewesen war, während Zuccari in Rom ausgebildet wurde, spielte hier möglicherweise die schulbildende Zuordnung eher eine Rolle als die des Geburtsortes. Vgl. Barr 2006, S. 109.

398 Die Baustelle wurde am 30. August 1576 wieder in Betrieb genommen. Acidini Luchinat, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 35. Vgl. Brassat 2003, S. 164.

399 Acidini Luchinat, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 35.

400 Dies gab der Künstler rückblickend in dem Prozess an, den seine *Porta Virtutis* und deren Erläuterung ausgelöst hatte. Vgl. Brassat 2003, S. 164, Anm. 354. Müller 1985, S. 103. Vgl. Weddigen 2000, S. 207–208. Acidini Luchinat 2009, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 35–36. Demnach wäre zu überprüfen, welche der Kritiken sich implizit gegen die Medici als Auftraggeber richteten und welche möglicherweise der Erinnerung an Vasaris Entwurf geschuldet waren. Vgl. Heikamp 1997, S. 139–157.

401 Siehe Waldman 1994, S. 419–427. Hegener vertrat die Ansicht, auch wenn eine vergleichende Untersuchung hierzu bislang fehlt, dass »kein Kunstwerk jemals so abfällig beurteilt und so häufig verspottet worden sein« dürfte, wie Bandinellis *Hercules* und *Cacus*-Gruppe. Vgl. Hegener 2008, S. 510.



37. Detail Bildnis des Benedetto Busini, aus:
Federico Zuccari, Ausmalung der Domkuppel
von Florenz, 1579.

Schachzug gelang es dem Maler, Benedetto Busini als Fürsprecher zu gewinnen.⁴⁰² Der Vorsteher der Florentiner Dombauhütte zeigte sich darüber verärgert, dass Zuccaris Arbeit teurer wurde als veranschlagt. In einem 1579 verfassten Brief an den Großherzog thematisierte er darum den Folgeauftrag: die Ausmalung des unteren Chorbereichs. Für eben diesen legte Allori sein deutlich preisgünstigeres Angebot vor.⁴⁰³ Zuvorderst waren also, zumindest konnte dieser Eindruck

402 Barr 2006, S. 110. Barr 2017, S. 96.

403 Körte 1935, S. 74, Regesten, Brief Businis an den Großherzog der Toskana vom 6. November 1579. Barr 2006, S. 109 mit weiterführenden Literaturhinweisen. Gaye 1840, Carteggio III, S. 427.

entstehen, nicht künstlerische Aspekte für Businis Vorschlag zur Auftragsvergabe an Allori relevant. Dies könnte Zuccari zu Ohren gekommen sein und es ist möglich, dass er hierzu einen gemalten Kommentar hinterließ, der die aus seiner Sicht fehlende Urteilsfähigkeit des Dombauhüttenvorstehers in einem Gemälde veranschaulichte.

Auf die genannte Situation reagierte Zuccari nachweislich, indem er in Briefen seinen eigenen Entwurf für den Chor offensiv bewarb.⁴⁰⁴ Dass Busini sich spätestens in diesem Zeitraum den Zorn des nachtragenden Künstlers zuzog, kann nicht bezweifelt werden.⁴⁰⁵ Dies dürfte auch der Grund dafür sein, dass Zuccari den *provveditore* der Dom-Opera bildpolemisch mit dem Mittel der Übertreibung attackierte. Während er diesen in der Domkuppel mit verklärtem Blick präsentierte (Abb. 37), zeigt er sein Schielen im Gemälde *Erörterung der Fresken am Modell der Florentiner Domkuppel* ungeschönt (vgl. Abb. 38). Deutlich wird durch diese Darstellung, dass Zuccari Busini damit das Seh- und somit sein Urteilsvermögen grundsätzlich absprach: Wer so schielte, das jedenfalls sollte der zeitgenössische wie auch der Bildbetrachter der Nachwelt folgern, konnte sinnbildlich nicht richtig sehen und demnach auch kein richtiges Kunsturteil fällen (vgl. Taf. 8, 9).⁴⁰⁶ Im Vergleich hierzu, da-

404 Barr 2006, S. 109–110.

405 So betont Acidini Luchinat die Bedeutung, die der Auftrag für Zuccari besaß, und verweist diesbezüglich auf dessen im Folgenden thematisierten *Passaggio delle consegne*. Siehe Acidini Luchinat 1999, S. 76.

406 Heikamp 1996, S. 346–347. Vgl. Acidini Luchinat 1999, S. 76, 85–87 und 115, Anm. 18. Dort abgebildet ist Federico Zuccaris Zeichnung *Bildnis des*



38. *Federico Zuccari, Erörterung der Fresken am Modell der Florentiner Domkuppel, Öl auf Holz, Rom, Bibliotheca Hertziana, Inv. C10001.*

rauf wies bereits Brassat hin, löste Raffael das Darstellungsproblem des ebenfalls schielenden Kardinals Inghirami durch eine den Strabismus gemildert in Erscheinung tretende lassende Kopfwendung im Moment einer Inspiration. Auf diese Weise gelang es dem Maler, die Schiefstellung mit einer positiven Bedeutung aufzuladen, womit er

auch insgesamt für die porträtierte Person eine vorteilhafte Charakterisierung und Inszenierung leistete.⁴⁰⁷ Damit bewies Raffael den Anstand, den Alberti kunsttheoretisch forderte, als er die künstlerische Behandlung körperlicher Gebrechen thematisierte.⁴⁰⁸ Dass es in Zuccaris Gemälde jedoch

Benedetto Busini, um 1578, 219 x 171 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4593, recto.

⁴⁰⁷ Vgl. Brassat 2003, S. 165.

⁴⁰⁸ Zur Forderung Quintilians und der Empfehlung Albertis siehe Brassat 2003, S. 165, Anm. 360 mit Quellenangaben. Ich danke Anne-Marie Bonnet

nicht um eine verklärende und innerlich wie äußerlich bewegte Haltung geht, sondern um den Aspekt der (zwangsläufig falschen) Wahrnehmung der künstlerischen Arbeit Zuccaris, zeigt sich darin, wie in dem Gruppenporträt mit Selbstbildnis Busini und Federico Zuccari im Gespräch gezeigt sind. Ihr Gesprächsgegenstand wird veranschaulicht durch einen Plan auf dem Tisch und einen in der linken Hand des Künstlers, sowie dem Modell der Kuppel. Auf deren gebautes Pendant außerhalb des Fensters lenkte Businis Geste den Blick des Betrachters, bevor die Tafel beschnitten wurde. Der Künstler, der im Gemälde sein Bildprogramm erläutert, wurde in der Vorzeichnung von einer weiblichen Figur begleitet, die u. a. als Personifikation der *Invenzione*, der *Grazia* oder der *Diligenza* gedeutet wurde. Im Tafelbild ist diese durch das Bildnis einer bislang nicht zweifelsfrei identifizierten Frau ersetzt: vorgeschlagen wurden Nicolosa Bacci, Antonia Zuccari, Francesca Genga sowie eine Angehörige der Familie Pandolfini.⁴⁰⁹

Dass die Übertreibung in der Darstellung des Schielens erst im Vergleich mit der vorbereitenden Porträtzeichnung auffällt oder eben Zeitgenossen, welche den so Diffamierten wenigstens vom Sehen her kannten, auffallen musste, zeigt sich in Helen Barrs jüngster Beurteilung von Vasaris Aufnahme Businis unter die Gotterwählten innerhalb der Florentiner Domkuppel, die sie als strategischen Schachzug bezeichnete.⁴¹⁰ Lei-

der führte sie ihren Gedanken nicht weiter, denn vergleicht man dieses dem Ehrenplatz nach als würdig zu erwartende Bildnis in der Kuppel mit der vorab angefertigten Porträtzeichnung so stellt man fest, dass Zuccari auch an dem prominenten und sakralen Ort Businis Schielen überzeichnete. Freilich übertrieb er in der Kuppel nicht so stark wie in dem Tafelbild, das seine Legitimation und Eigenpropaganda repräsentiert. Dass mit dem verstärkten Schielen nicht allein die Fähigkeit zum gerechten Kunsturteil negiert werden sollte, sondern möglicherweise auch ein »schräger Blick« impliziert wurde, der dem Dargestellten Neid unterstellt und »allein schon synonym [sic] für unlautere, böse Absichten steht«⁴¹¹ sollte bei der Erörterung des Gemäldes nicht ausgeschlossen werden. Es darf davon ausgegangen werden, dass Zuccari das Gemälde Personen zeigte, die mit antiken Blicktheorien vertraut waren und auch den zeitgenössischen Aberglauben kannten. In diesem Falle wäre nämlich auch der Charakter des Dargestellten als negativ gekennzeichnet worden, was den Aspekt der Ignoranz noch verstärkt hätte. In Anbetracht des Umstands, dass Michelangelo zwischen Verstand und Kunsturteil unterschied und Letzteres als *giudizio* mit dem »giudizio dell'occhio« verknüpft hatte, wog diese mittels einer Übertreibung geäußerte Unterstellung als Argumentation in dem Vergabestreit sicherlich besonders schwer. Zur

für Rat und Anregungen zu diesen und anderen Konventionen.

409 Aurigemma 1995, S. 219. Acidini Luchinat 1999, S. 76. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 134.

410 Barr 2017, S. 96, Anm. 35.

411 Vgl. Rakoczy 1996, S. 56. Horaz verbindet das schräge Auge mit dem neidischen Schadensblick: »Dort feilt keiner mit schrägem Blick mein Glück ab«. Hor. epist. 1.14.37f. Übersetzung zitiert ebenda. Das schräge Auge – des personifizierten Neides – kennt u. a. auch Ovid, Met. 2.787.

39. Federico Zuccari,
Entwurf für die Erörterung
der Fresken am Modell der
Florentiner Domkuppel,
nach 1575, Zeichnung,
Florenz, Uffizien, Gabinetto
Disegni e Stampe, Fig. 11043.



Rechtfertigung des »Urteils des Auges« als der einzig angemessenen Grundlage eines Kunsturteils war das von Vasari Michelangelo in den Mund gelegte Diktum grundlegend geworden: »[...] dicendo che bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, perchè le mani operano, e l'occhio giudica [...]«⁴¹², also: »Aus diesem Grund müsse man, wie er [Michelangelo] sagte, die Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben, da die Hände das ausführende und das Auge das urteilende Organ seien.«⁴¹³

412 Vasari, Ed. Milanese 1881, Bd. 7, S. 270. Vgl. Giorgio Vasari, Brief an Martino Bassi, in: Bassi 1572, S. 47–48, hier S. 47. Zur Unterscheidung von Verstand und Kunsturteil bzw. Urteilskraft siehe Vasari, Michelangelo 2009, S. 209. Vgl. hierzu Summers 1981, bes. S. 368–379. Clements 1954, S. 324–336. Clements 1963, S. 1–66. Hoet 1713, Frontispiz.

413 Vasari, Michelangelo 2009, S. 196.

Dass Zuccari mit seinem Gemälde auf eine aktuelle Auseinandersetzung mit Busini Bezug nahm, wird dadurch verdeutlicht, dass er im Gemälde von seinem gezeichneten und ebenfalls erhaltenen Entwurf (Abb. 39) abwich und sich selbst statt im Gespräch mit Vincenzo Borghini – dieser hatte das Konzept für die Kuppelausmalung entworfen – nun eben mit Busini zeigt.⁴¹⁴ So ist es, wie Wolfgang Brassat in seiner Untersuchung *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz* herausgearbeitet hat, im Gemälde eben der *provveditore*, der dem neben ihm stehenden Zuccari mit weit ausgreifender Geste seine – jedenfalls aus Sicht Zuccaris – falschen Vorstellungen darlegt. Diese weist

414 Öl auf Holz, 102 x 130 cm (beschnitten). Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 134.

der Maler im Gemälde standfest ab, indem er – so Brassat – an seiner *idea* ebenso wie an den Plänen in seiner linken Hand festhält, während er mit der rechten einen Fehler Vasaris aufzeigt.⁴¹⁵ Diese Lesart wurde durch die Entfernung Vasaris aus dem Gemälde wesentlich erschwert.

Kritik übte Zuccari in diesem Gemälde allerdings nicht allein an Busini, der es sich 1578 nicht hatte nehmen lassen, den Großherzog der Toskana zu fragen, ob Zuccari auch für die Gewölbeteile bezahlt werden solle, die zuvor von Vasari bemalt, dann aber von seinem Nachfolger zerstört worden waren.⁴¹⁶ Neu und zudem gesellschaftlich brisant war, dass er auch seinen verstorbenen Vorgänger Vasari, den er schlafend im rechten Bildvordergrund darstellte, durch die Art seiner Darstellung negativ charakterisierte (vgl. Taf. 1). Die in der Forschung diesbezüglich vertretene Meinung, Zuccari habe Vasari durch die ihn überfangende Kuppel auszeichnen wollen, zeugt von einem grundlegenden Missverständnis der intendierten Aussage.⁴¹⁷ Dieser Deutung steht die Tatsache entgegen, dass Zuccari die von Vasari in der Domkuppel begonnene Arbeit vollständig vernichtete. Auch den etwa von Winner in der Bildtafel gesuchten Erlösungsgedanken löste der Maler nicht ein, da er ja gerade den von Vasari gemalten Chris-

tus aus der Kuppel entfernte.⁴¹⁸ Bei einer tiefergehenden Analyse zeigt sich vielmehr, dass diese Darstellung gerade deswegen so außergewöhnlich ist, weil der Maler mit ihr eine moralische Grenze überschritt, denn er wagte es, entgegen allen Konventionen einen Toten anzugreifen, indem er ihn beleidigte: Galt doch in der Frühen Neuzeit die Prämisse, dass es unrecht sei, gegen Verstorbene zu kämpfen. Ein entsprechender Angriff barg die Gefahr, negativ auf den Angreifer zurückzufallen, wie Embleme es aufzeigten. Ein diesbezügliches Motto lautete: »Nur ein schwächerer Geist führt mit Larven Krieg und verspottet tüchtige Männer nach ihrem Tode.«⁴¹⁹ Angriffe auf Verstorbene konnten nur dann als legitim gerechtfertigt werden, wenn sie dazu dienen sollten, ein Publikum vom eigenen Standpunkt zu überzeugen.⁴²⁰ Das ist auch der Grund dafür, dass Karikaturen ausschließlich von Lebenden angefertigt wurden: Ein Verstorbener hätte – wie im Falle Zuccaris vermutlich geschehen – durch eine entsprechende Darstellung unangemessenerweise verhöhnt werden können. Das Publikum von seinem Standpunkt zu überzeugen, war aber genau Zuccaris Anliegen, und das verfolgte er mit seinem Gemälde gnadenlos. Im Bewusstsein, dass er seine Vorbehalte gegenüber der Arbeit seines Vorgängers nur mit Bedacht äußern durfte,

415 Brassat 2003, S. 165–166.

416 Körte 1935, S. 74 (Regesten, Brief Businis an den Großherzog vom 19. Juni 1578). Guasti 1857, S. 149–150, Nr. 362.

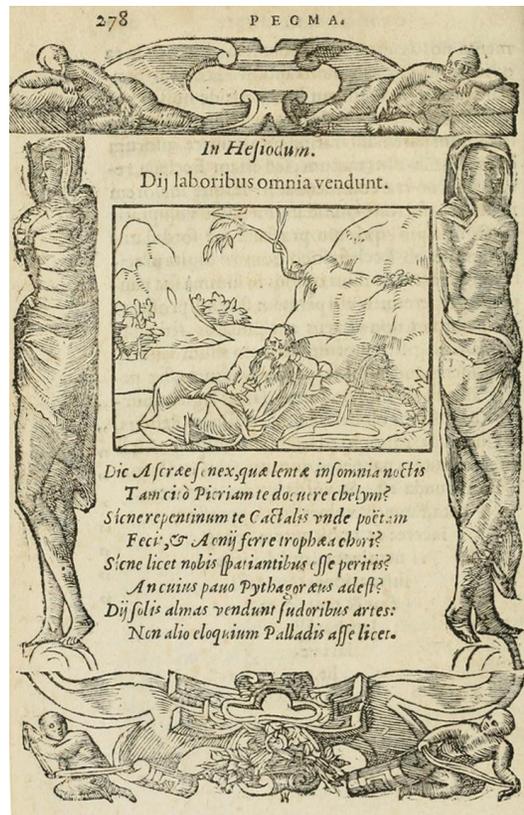
417 Zu den vergleichsweise bemüht positiven Deutungsversuchen dieser Darstellung siehe die Zusammenfassung von Brassat 2003, S. 165.

418 Vgl. Winner 1991, S. 55. Winner 1999, S. 125. Heikamp 1996. Vgl. Acidini Luchinat 1999, S. 65–103.

419 Henkel/Schöne 1978 (1967), Sp. 398–399.

420 Dieckmann 2005, S. 41. Glavac verweist in ihrer Erörterung der Arbeit von Pier Leone Ghezzi auf die Möglichkeit, einen Karikierten bildlich zu verleumden, Glavac 2013, S. 64–65. Vgl. Busch 1996, S. 96–99, zu Antonio Maria Zanettis Karikatur auf Francesco Fontebasso (1741?).

wählte er ein vordergründig harmloses Motiv: Vasari in ruhender Pose. Um Eingeweihten seine Meinung über die Arbeit desselben dennoch unmissverständlich mitteilen zu können, kommentierte er Vasaris Haltung und seine eigene Rolle durch die Kombination dieser Darstellung mit einem Bild im Bild. Dieses zeigt in der linken oberen Gemäldeecke, hinter einem mittels einer Kordel zur Seite gerafften Vorhang *Maria und das schlafende Jesuskind*. Im Entwurf war auch Josef Bestandteil dieser Szene, welche in Zuccaris Gemälde auf eine ausschnittshafte Ansicht reduziert ist. In dieser ist neben den zum Betgestus erhobenen Unterarmen Mariens kaum mehr zu erkennen als das im Vordergrund lagernde unbedeckte Kind. Die Bedeutung dieses Bildes im Bild hielt Brassat unter Bezug auf die dargestellte *revelatio* für ein Sinnbild der Inspiration, welche Zuccari empfangen hatte: »Im Wissen um die göttliche Wahrheit bleibt der Inspirierte gegen seinen Widersacher verschlossen.«⁴²¹ Tristan Weddigen meinte, Zuccari habe mit dem schlafenden Vasari die Realisierung von dessen Traum gemeint.⁴²² Angesichts von dessen tatsächlichem Umgang mit dem Erbe seines Vorgängers ist eine solche Deutung jedoch nicht vertretbar: Immerhin hatte Zuccari die von Vasari begonnenen Malereien in der Domkuppel vollständig zerstört. Wahrscheinlicher als diese Deutungsversuche ist eine Lesart, die Zuccaris Selbstverständnis eher entsprach und dem dargestellten Anachronismus einen tieferen Sinn verleiht, auch wenn sie mit den Konventionen der



40. Der schlafende Hesiod am castalischen Quell, in: Pierre Coustau, *Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Lyon 1555, S. 278.

damaligen Zeit und damit dem *Decorum* nur schwer vereinbar war: Ikonographisch konnte der Maler sich hierfür statt an die von Brassat vorgeschlagene positiv bewertete Bildtradition des während der Lektüre, also arbeitend verstorbenen Petrarca an die des *Schlafenden Hesiod am castalischen Quell* anlehnen (Abb. 40), welche durch ein Emblem mit Bild und zugehörigem Text erhalten ist. Die Bildunterschrift »DIJ LABORIBUS OMNIA VENDUNT« erinnert den Betrachter daran, dass die Tugend in der Arbeit, der

421 Brassat 2003, S. 166.

422 Siehe Weddigen 2000, S. 208, Anm. 15.

Mühe und dem Fleiß liegt, wohingegen man mit Müßiggang keine Verdienste erwirbt. So heißt es im Paratext:

»Hesiod schlafend am castalischen Quell. Die Götter gewähren alles nur gegen Fleiß. Sprich, Greis aus Ascra, welche Träume einer langen Nacht lehrten dich so schnell die Lyra der Musen spielen? So plötzlich machte dich der castalische Quell zum Dichter und ließ dich die Trophäen der Musen davontragen? Ist es uns ebenso erlaubt, im müßigen Herumspazieren Können zu erlangen, oder wessen pythagoräischer Pfau ist zugegen? Die Götter vergeben allein für Schweiß die Kunst in ihrer Fülle. Nicht für andere Münze ist Minervas Beredsamkeit feil.«⁴²³

In die Verantwortungslosigkeit gesteigert wurde das Motiv des Schlafens während einer Sitzung, wie ein anderes Emblem zeigt, im Falle des Philipp von Macedonien, der als Richter anschließend ohne Kenntnis der Sachlage urteilte.⁴²⁴ Dieses Darstellungs- und Argumentationsmuster fand eine prominente Nachfolge in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, die als Lasterdarstellungen auch die Ikonographie der Schlafenden aufgriff. Zuccari, der in dem gemalten

Viten-Zyklus für seinen Bruder Taddeo den Fleiß des Künstlers als Gegensatz des Schlafs propagierte (Abb. 41, 42), übte mit der Darstellung des schlafenden Vasari also auf der Ebene einer lasterhaften Charakterisierung Kritik an diesem. In Analogie hierzu zeigt Federico Zuccari in seinem Kupferstich *Calunnia*, wie der personifizierte Betrug die Ochsenhaut, also das Zeichen seines Fleißes, von der Schulter des Künstlers (inzwischen identifiziert als Taddeo Zuccari) zu ziehen sucht: Wie bereits Weddigen festgestellt hat, verbirgt sich hinter dieser Handgreiflichkeit der Versuch, dem Maler »hinterrücks« Faulheit zu unterstellen.⁴²⁵ Dies findet auch Bestätigung in den allerdings späteren Ausführungen von Justus Lipsius zum Thema der Verleumdung, in denen sowohl der Aspekt des schrägen Blicks wie auch der des Schlafenden eine negative Beurteilung erhält: »Wer sich mit eignen Dingen beschäftigt, wird nie ein schiefes Auge auf andere werfen. Nur bey schlafen, und müßigen Seelen schlägt ein böser Demon seine Ruhstätte auf.«⁴²⁶ Zuccari unterstrich die Rechtmäßigkeit seiner Kritik dadurch, dass er mit dem Christusbild einen Verweis in das Gemälde implizierte, den Saxl in seiner grundlegenden Studie zur Ikonographie der Veritas aufgezeigt hat. Darin wird die symbolische Bedeutung herausgestellt, die dem Sujet der Madonna, welche mittels eines Schleiers ihr Kind enthüllt, innewohnt. Den Aspekt, dass mit der Geburt Jesu die Wahrheit in die Welt gekommen sei, sah Saxl durch die ähnlichen Enthüllungsgesten – die Zeit enthüllt die

423 »Dic Ascraee senex, quae lentae insomnia noctis/
Tam cito Pieriam te docuere chelym?/ Sicne repentinum te Castalis vnde poetam/ Fecit, et Aonij ferre trophaea chori?/ Sicne licet nobis spatiantibus esse peritis?/ An cuius pauo Pythagoraeus adest?/ Dij solis almas vendunt sudoribus artes:/ Non alio eloquium Palladis asse licet.« Zitiert nach Henkel/Schöne 1978 (1967), Sp. 1163–1164.

424 Henkel/Schöne 1978 (1967), Sp. 1148–1149.

425 Weddigen 2000, S. 203.

426 Lipsius 1787, S. 8. Vgl. Graul 2022, S. 380.



41. und 42. Federico Zuccari, Taddeo Zuccari kopiert Raffaels Fresken in der Loggia der Villa Farnesina und Taddeo Zuccari zeichnet im Mondschein im Haus Calabreses, beide um 1595, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

Wahrheit / Maria enthüllt und präsentiert ihr Kind – parallel gesetzt.⁴²⁷ Statt einer bildimpliziten Enthüllung durch Maria zeigt Zuccari eine möglicherweise eigenhändige Enthüllung mittels des Bildvorhangs, welcher ihn zugleich als neuen Parrhasios kennzeichnet und erhöht. Der Verweis auf die doppeldeutig enthüllte Wahrheit verstärkt die Lesart von Vasaris Ruhepose als Sinnbild der Faulheit. Diese Kritik im Bild war sicherlich nicht für eine breitere Öffentlichkeit, sondern allein für einen kleineren Rezipientenkreis bestimmt. Meine Vermutung ist, dass dieses Werk ausschließlich Zuccaris Besuchern gezeigt wurde. Bislang gibt es keinen Hinweis darauf, dass das Werk zu Lebzeiten des Künstlers öffentlich ausgestellt gewesen ist, was im Umkehrschluss dafürspricht, dass es an keinem anderen Ort als in der Casa Zuccari gezeigt worden war. Dass es hier zudem wie auch für Galeriebilder gebräuchlich hinter einem Vorhang vor ungewollten Blicken »versteckt« blieb, ist eine Spekulation, die sich angesichts der Brisanz der Darstellung aufdrängt. Wann genau das Gemälde entstand und wo es zu Lebzeiten Zuccaris, der im Januar 1580 nach Rom zurückkehrte, aufbewahrt wurde, ob in den Wohnräumen, in den Repräsentationsräumen oder möglicherweise sogar doch im Atelier, dazu hat die Forschung noch keine Ergebnisse vorgelegt. In der grundlegenden Publikation von Körte zum Palazzo Zuccari in Rom ist das Gemälde falsch benannt, indem statt Busini hier Borghini als Diskussionspartner genannt wird.⁴²⁸ Angeb-

lich wurde das Tafelgemälde von Henriette Hertz für die Bibliotheca Hertziana »zurückgewonnen«.⁴²⁹ Leider fehlt in Körtes Ausführung zur Provenienz außerhalb der Casa Zuccari jeglicher Hinweis.

Die Darstellung fand, wie die nachträgliche Verkleinerung der Holztafel nahelegt, keine Akzeptanz: Vasaris posthumes Bildnis wurde aus der Gemäldefassung entfernt, der verbliebene Arm wurde zu einem nicht näher definierten Stoffberg übermalt. Möglicherweise wurde dieser Eingriff von Zuccaris Sohn Ottaviano vorgenommen, als dieser versuchte, die Kunstsammlung seines Vaters zu veräußern, und Schwierigkeiten hatte, Käufer für die Großformate zu finden.⁴³⁰ Graf äußert sich in seinen Überlegungen zu den Porträtstudien Zuccaris zu dieser Problemstelle ausgenommen vorsichtig, aber dennoch unmissverständlich: »Dies muss für den Betrachter des Bildes so irritierend gewesen sein, daß dieser Arm nach der Reduzierung des Bildformates neutral übermalt wurde.«⁴³¹ Für den Fall, dass eine Beschädigung der Gemäldetafel den Anlass für die Veränderung gab, zeigt das Ergebnis, dass eine Wiederherstellung des Bildteils, der Giorgio Vasari zeigte, nicht gewünscht war. Das fragmentierte Gemälde zeigt zwar noch den Stoff, auf dem in der Zeichnung der rechte Ellbogen des Schlafenden aufgestützt ist, von der Figur selbst ist jedoch nichts mehr erhalten. Hierfür können finanzielle Gründe oder der Wunsch nach einem kleineren Bildformat die Ursache geboten haben, es stellt sich allerdings die Frage, ob

427 Saxl 1936, S. 215–217.

428 Körte 1935, Taf. 44.

429 Körte 1935, S. 67.

430 Vgl. Sickel 2011–12, S. 88.

431 Graf 1999, S. 43–81, hier S. 62.

es nicht vielmehr so war, dass die späteren Rezipienten etwas an der Darstellung störte. Wurde die Figur des Verstorbenen als unangemessen getilgt? Brassat hielt Zuccaris Bilderfindung sicher zu Recht für ironisch, und auch er nahm an, dass die nachträgliche Beschneidung des Bildes »vermutlich aufgrund seiner polemischen Tendenz« erfolgte.⁴³² Des Weiteren spekulierte er, ob sich das Motiv des Schlafenden als scharfer Kommentar etwa zur mangelnden Leidenschaft und dem fehlenden Talent Vasaris

deuten ließe.⁴³³ Die bildimplizite Kritik zielt auf die im Vordergrund des Gemäldes passiv in Szene gesetzte Gestalt Vasaris und formulierte damit eine unmittelbare Kritik an dem Vorgänger.⁴³⁴ Eine schärfere Attacke auf den verstorbenen Gegner hätte Zuccari im Gemälde kaum leisten können (Taf. 1). Gemäßigter gibt er sich demgegenüber in seinem druckgraphischen Hauptwerk, das ebenfalls zeitgleich mit der umstrittenen Domkuppelausmalung entstand.

432 Brassat 2003, S. 163, 165.

433 Brassat 2003, S. 166, Anm. 363. Zur Stärkung dieser These kann erneut auf das Bild im Bild verwiesen werden, da das schlafende Jesuskind auf seinen Tod vorausweist und im Vergleich mit dieser ranghöchsten Motivparallele die Bedeutung Vasaris weiter absinkt. Vgl. Ausst.-Kat. London 2017, S. 190–191.

434 Brassat 2003, S. 165–166. Siehe Bauer 1992, Sp. 167.

2.8 Federico Zuccari, *Lamento della Pittura* (Florenz, 1579)

Obwohl Federico Zuccaris in vier Ausgaben bekannter Kupferstich *Lamento della Pittura*⁴³⁵ hinsichtlich seiner Darstellung so umstritten ist, dass er auch unter den Titeln *Il pittore della vera Intelligenza* und *Il pittore della verita* bekannt ist (zwei Blätter; Abb. 43), besteht dennoch in der Forschung Einigkeit, dass er eine Reaktion auf gegen ihn gerichtete Kritiken darstellt.⁴³⁶ Passend hierzu scheint die rückblickende Äußerung des Künstlers, der sich in Florenz zahlreichen Anfeindungen ausgesetzt sah, die sich auch in Spottversen auf sein Werk, die Kuppelausmalung, niedergeschlagen hatten, von denen einige überliefert sind.⁴³⁷ Das Veröffentlichungsdatum des Kupferstichs mit der Widmung an Niccolò Gaddi und dem Hinweis auf den Druck durch Giorgio Marescotti, dem aus Frankreich stammenden Konkurrenten Giuntis, auf dem unteren der beiden Blätter vom März 1579, wird daher mit der Fertigstellung und feierlichen Enthüllung der Florentiner Domkuppelfresken am 19. August 1579 und der damals daran entbrannten heftigen Kritik in Verbindung gebracht. Belegt ist der Eklat durch den diesbezüglichen Eintrag in der Chronik des Agostino Lapini.⁴³⁸ Wenn dieser Zusammenhang stimmt,

so hätte Zuccari im Vorgriff auf erwartete Kritik seine Gegenpropaganda noch vor der Enthüllung in Gang gesetzt: So deutete zuletzt Helen Barr den Stich als Bestandteil seiner »multimediale[n], strategische[n] wie aggressive[n] Öffentlichkeitskampagne«.⁴³⁹ Demnach wurde nicht allein die Druckgraphik vor der Enthüllung der Kuppelfresken angefertigt und verbreitet, um die Wehrhaftigkeit des Künstlers gegenüber der Kritik an seiner Ausmalung mit der Strategie der Vorwegnahme seiner Rechtfertigung zu demonstrieren. Des Weiteren schrieb er Briefe an »andere Künstler und einflussreiche Personen«, um für sich zu werben.⁴⁴⁰ Seinen Stolz auf das Prestigeprojekt der Kuppelfresken manifestierte Zuccari zudem, wie die umseitige Darstellung der Domkuppel belegt, durch die Prägung einer Bildnismedaille, die er bereits 1578 bei Pastorino de' Pastorini in Auftrag gegeben hatte.⁴⁴¹

Keine Einigkeit besteht hinsichtlich der Frage, welchen Anteil Cornelis Cort, dem der Stich generell zugeschrieben wird, als Stecher an diesem Werk hatte, da er im März 1578 verstarb.⁴⁴² Für das Jahr davor ist – wie bereits dargelegt – durch einen Brief Zuccaris ein Streit zwischen ihm und Cort dokumentiert, welcher eine größere Tragweite besessen haben muss, da der Maler ihn zum

435 Der Stich ist nicht zu verwechseln mit der 1605 publizierte Schrift Zuccaris *Vn Lamento della Pittura*. Zuccaro 1961 [1605]. Sellink 2000, S. 130–132, Nr. 212.

436 Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 154–157.

437 »[...] sonetti, canzone et matrigali in biasimo dell' opra mia [...]«. Lanciarini 1893, S. 39–40.

438 Lapini 1900, S. 201.

439 Barr 2017, S. 97.

440 Barr 2006, S. 110.

441 Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 150–151. Barr 2017, S. 97.

442 Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 154–157.

Anlass nehmen wollte, den Kupferstecher als Verdammten in seine Kuppelausmalung einzufügen und darüber hinaus als unehrenhaft zu diffamieren.⁴⁴³ Die Urheberschaft Zuccaris für den Begleittext des *Lamento*, der auf einigen Exemplaren des Stiches ganz fehlt und auf anderen verändert wurde, ist nicht gesichert. Dies betrifft auch die zur Deutung des Stiches wiederholt herangezogene Äußerung in der Schlusspassage auf dem Exemplar in den Uffizien, die beispielsweise Heikamp für seine grundlegenden Ausführungen nutzte:⁴⁴⁴ »Dieses [d. h. das zuvor Geschilderte] zeichnete der Maler in seinem Atelier, indem er Auge und Geist fest auf die wahre Intelligenz gerichtet hielt, die ihm unbekleidet vor Augen steht, und indem er sich nicht um den Neid und die Schikane der Menschen [impedimenti humani] kümmerte.«⁴⁴⁵ Sylvaine Hänsel sprach sich in ihrer Untersuchung des Bild-Text-Verhältnisses jedoch gegen die Überzeugung aus, dass die aufgeklebten Schrifttafeln »die vom Künstler autorisierte, authentische Interpretation des Blattes« wiedergeben und meinte, dass sich der Kupferstich dadurch grundlegend von älteren Werken mit Inschriften unterscheidet.⁴⁴⁶ Diese Vermutung ist jedoch weder belegt noch widerlegt.

443 Brief Federico Zuccaris vom 30.10.1577. Acidini Luchinat 1999, S. 118, Anm. 89 und S. 120, Anm. 117. Vgl. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 156.

444 Heikamp 1958.

445 »Questo disegnò il Pittore dentro al suo studio, tene[n]do l'occhio e la me[n]te seldi nelle vera intelligenza, che nuda, gli sta da= / vanti, niente cura[n]do l'invidia e gli impedimenti humani.« Zitiert nach Barr 2017, S. 99 und Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 154.

446 Hänsel 1999, S. 150.

Der zweiteilige Stich, dessen Inhalte so komplex sind, dass sie hier nur ansatzweise berücksichtigt werden können,⁴⁴⁷ zeigt einen Künstler (inzwischen identifiziert als ein Idealbildnis Federico Zuccaris) an der Staffelei, der die Rückenfigur im Bildvordergrund malt, die in der Forschung als Malerei, Wahrheit oder *Vera Intelligenza* bezeichnet wird. Der obere Stich zeigt den versammelten Götterrat, vor dem die personifizierte Malerei – begleitet von mehreren Künstlern und den trauernden sprachlosen Musen – ihre Verspottung und mit einem Bild im Bild die Angriffe der Laster beklagt. Der Maler hingegen thront in dem unteren Blatt in seinem Atelier, wo seine Helfer Farben reiben, über einem Kellerraum, in dem die Personifikation des Neids sich verzehrt, während zwei Hunde an seinen Rockschößen zerren. Den Blick auf die in der Mittelachse des Stiches positionierte und dem Maler zugewandte Figur gerichtet, welche sich ihm enthüllt, malt er ein großes querformatiges Gemälde, das auf zwei Bänken Aufstellung gefunden hat. Dieses zweite Bild im Bild zeigt auf der linken Seite die *Schmiede des Vulkan*, auf der rechten Seite wird diese Szene kontrastiert mit einer Landschaft, in der Furien und vom Himmel fallendes Feuer die Menschheit als Strafen heimsuchen. Gebannt auf seine Inspirationsquelle blickend, ist Zuccari im Bild darin begriffen, die mächtige Waffe des Blitzes zu malen, der von Vulkan selbst und einem Zyklopen gehämmert wird. Dies ver-

447 Einen profunden Einstieg bietet Bierens de Haan 1948. Zu den Interpretationen siehe zudem Gerards-Nelissen 1983. Zum Forschungsstand siehe Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 154–156 mit Bibliographie. Barr 2017.

deutlich die Pinselspitze, welche genau auf dieses Detail der Darstellung gerichtet ist. In der Sockelzone, welche Invidia einschließt, bieten zwei freie Felder Platz für Texte.⁴⁴⁸ Sich selbst bringt Zuccari unmissverständlich auch ohne Signatur ins Bild, indem er räumlich gedacht vor und unmittelbar unterhalb der auf einer Wolke schwebenden Rückenfigur sein Wappen mit dem Wortspiel des Zuckerhuts (*pan di zucchero*) positioniert und mit Füllhörnern rahmt.

Als für die persönliche Betroffenheit des Künstlers spezifische Besonderheit in der Darstellung Zuccaris gelten die beiden Hunde, die sein Selbstbildnis angreifen und die als Stellvertreter seiner neidischen Rivalen oder Sinnbilder der Verleumdung gedeutet werden.⁴⁴⁹ Deren Angriff erfolgt hinterrücks, ihr Opfer jedoch – das zeigt seine aufrechte Körperhaltung – bleibt unbeeindruckt.⁴⁵⁰ Im Detail wird hier ein Hauptthema der Darstellung veranschaulicht: der heldenhafte Kampf von Zuccaris Virtus gegen Neid und

Ignoranz.⁴⁵¹ Wie Brassat es formulierte, war es Zuccari ein Anliegen, sich »als von kläffenden Hunden bedrängter, gleichwohl unbeirrt vom Genius der *vera intelligenza* inspirierter Maler darzustellen.«⁴⁵² Betont werden muss in diesem Kontext, dass der Biss des Neides (»*morsi dell'invidia*«), wie ihn Vasari in der Vita des Andrea Venziano erwähnte, hier lediglich der Kleidung des Künstlers gilt, der Angriff – zumindest vorerst – noch lästig, aber nicht lebensgefährlich ist.⁴⁵³

Detlef Heikamps viel zitierte Deutung des *Lamento* als Satire auf die Kritiker von Zuccaris Domkuppelfresken basiert wesentlich auf dem oben zitierten Text, der allein auf dem Stich in den Uffizien (sog. Zweiter Zustand, erhalten in einem Exemplar) lesbar ist.⁴⁵⁴ Kritisch hierzu äußerte sich allerdings Sylvaine Hänsel, die seine Deutung aus dem persönlichen Kontext in den größeren einer »Malerei als Garantin der Tugend« rücken möchte. Sie deutet die beiden Blätter als *imago ethica*, worin die Bedeutung des Künstlers – des Malers im Allgemeinen und damit auch Zuccaris – »als Streiter gegen Häresie und Sittenlosigkeit proklamiert« werde.⁴⁵⁵ Ihr Versuch zu belegen, dass Zuccari sein *Lamento* spätestens 1576 in einer

448 [Federico Zuccari?], *Didascalia all'incisione detta Il Pittore della vera Intelligenza*, Abschrift, in: Acidini Luchinat 1999, S. 283, Nr. 6c.

449 Ważbiński 1977, S. 11. Barr 2017, S. 98–99. Fontcuberta i Famadas 2017, S. 26. Thompson interpretiert die Hunde als Begleiter des Neids, genauer gesagt als Stellvertreter der neidischen Malerkollegen. Thompson 2008, S. 75. Gemäß Massing symbolisieren die beiden Hunde die Verleumdung, wie dies schon Heikamp in seiner grundlegenden Untersuchung annahm. Massing 1990, S. 167, Anm. 35. Heikamp 1957, S. 184.

450 Zu den vier Zuständen siehe Bierens de Haan 1948, S. 204–205, Nr. 221. Vgl. Federico Zuccari, vorbereitende Zeichnung zu *Lamento della Pittura*, um 1577, Feder und Pinsel in Braun und Deckweiß, Düsseldorf, Museum Kunstpalast. Vgl. Ausst.-Kat. München/Köln 2002, S. 247.

451 Vgl. Cast 1981, S. 134. Cavazzini 1989, S. 170–171.

452 Brassat 2003, S. 164. Müller hält die Hunde für »Sinnbilder der Anfechtung und der Laster«. Müller 1985, S. 103. Weddigen identifiziert die »Strassenköter« als »bissige Kritiker«. Siehe Weddigen 2000, S. 209. Vgl. Barr 2006, S. 110. Ważbiński 1977, S. 5–7, 12. Acidini Luchinat 1999, S. 99–101. Giorgio Marini, 4.13, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 154–157.

453 Vasari 1568, Bd. 2, S. 262.

454 Heikamp 1957, S. 184.

455 Hänsel 1999, S. 156.

Zeichnung festgehalten hatte, damit es dem spanischen Humanisten Benito Arias, genannt Montano, als Vorlage für sein Gedicht zu Zuccaris Werk dienen konnte, überzeugt allerdings nicht.⁴⁵⁶ Anders als Heikamp, der die Verse für eine Inspirationsquelle Zuccaris hielt, möchte sie den Nachweis erbringen, dass der Humanist durch das Bild zu seiner Erläuterung angeregt wurde. Es ist indes nicht zwingend, dass der Gelehrte den Entwurf in Rom vor seiner Abreise 1576 gesehen hat, was Hänsel in ihrer Argumentation für die einzige Möglichkeit eines Informationsaustauschs hält. Da die Autorin jedoch zahlreiche und weitreichende Kontakte und Briefwechsel als Beleg für den internationalen Aktionsradius des Spaniers anführt, wäre zu überlegen, ob nicht auch über andere Kanäle als eine Besichtigung des Entwurfs oder Stichts durch Arias im Atelier von Zuccari oder Cort in Frage kämen, um eine plausible Erklärung für eine Verbindung zwischen Zuccaris *Inventio* und Arias' Versen aufzuzeigen. Bezieht man den Hinweis Heikamps mit ein, dass Zuccari wiederholt Zeichnungen seiner Werke an seine Fürsprecher verschickte, so wäre auch dieser Weg des Austauschs für Zuccari und Arias zu erwägen.⁴⁵⁷ Die neuerliche Erforschung von Zuccaris auf diesem Wege gepflegtem Netzwerk könnte hierzu neue Erkenntnisse hervorbringen. Vorerst fehlen in diesem Miteinander noch zu viele Informationen, weswegen zahlreiche Fragen bis auf Weiteres offenbleiben müssen. Abgesehen von dem auf dem Stich angegebenen Publikationsda-

tum fehlen beispielsweise weitere Belege für die Entstehungszeit des Kupferstichs und seine Vorarbeit, auch die Verse von Arias sind nicht über eine andere Quelle fest datiert. Wenn Hänsel also annimmt, Arias habe die Zeichnung in der Werkstatt Cortes gesehen, danach sein Gedicht dazu verfasst und dieses sei anschließend »über Orsini oder seinen Freundeskreis nach Florenz in die Hände von Terrades oder Gaddi gelangt«, so operiert sie selbst mit der nahezu zwangsläufigen Einbindung von bislang nicht identifizierten Mittelsmännern. Diese Wege der Vermittlung für die Phase vor der Textproduktion wortlos auszuschließen ist methodisch nicht konsequent. Ihre Schlussfolgerung, »Heikamps Annahme, Zuccari habe mit dem Blatt eine Satire auf die Kritiker seiner Domkuppelfresken gemünzt« sei nicht haltbar, ist demnach kein Ergebnis einer stringenten Beweisführung.⁴⁵⁸ Gültig bleibt damit vorerst Inemie Gerards-Nelissens Hinweis auf den spekulativen Anteil an den vorliegenden Deutungen: Diese stützen sich ihrer Meinung nach letztlich auf unzuverlässige, insbesondere später hinzugefügte schriftliche Zeugnisse.⁴⁵⁹

Zuccaris *Lamento* wird dessen ungeachtet also überwiegend autobiographisch gedeutet und wurde in der grundlegenden Studie Waźbińskis 1977 konkret auf Zuccaris Konkurrenz mit Allori bezogen. Unbestritten ist die Identifizierung der beiden Hunde als Malerkonkurrenten.⁴⁶⁰ Aber kann das Motiv der an der Kleidung seines Selbstbildnisses zerrenden Hunde allein als Antwort Zuccaris auf die Anfeindungen Alloris, Businis oder

456 Abschrift des Gedichts in Hänsel 1999, S. 157.

457 Heikamp 1958, S. 46–47, insbes. Anm. 8.

458 Hänsel 1999, S. 153.

459 Gerards-Nelissen 1983, S. 46.

460 Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 154.

anderer ihm namentlich bekannter Kritiker gedeutet werden? Betrachtet man die beiden Hunde genauer, so fällt auf, dass sie gar nicht bellen und auch nicht bellen können, da sie die Kleidung des Angegriffenen im Maul haben. Ważbiński erkannte in bellenden und beißenden Hunden polemische Kritiker: *cane abbaiante* und *cane mordente*. Dennoch zeigte er in seiner berühmten Studie nicht eine einzige Darstellung eines tatsächlich bellend wiedergegebenen Hundes, obwohl es solche durchaus gibt. Verblüffenderweise fehlt diese Beobachtung in allen der Verfasserin bekannten, diese Studie rezipierenden Forschungsbeiträgen. Im Gegensatz zu dem hinteren zottigen Hund könnte immerhin der Windhund im Vordergrund einen Anhaltspunkt bieten und auf ein von der Allori-Werkstatt verwendetes Motiv (Abb. 44) hinweisen, wenn man eine solche Darstellung nicht für zu allgemein halten muss, da Windhunde kein exklusives Bildmotiv Alloris waren. Immerhin könnte Zuccari das hier gezeigte Beispiel aus eigener Anschauung gekannt haben. Deutlich wird damit vorerst nur, dass Zuccari in seinem Kupferstich seine Überlegenheit beim Angriff des Konkurrenten demonstriert: Er ist es, der den Rivalen – äußerlich edlen wie gemeinen – den Rücken zuwendet und ihre Attacke ignoriert. Verbissen in die kostbare Kleidung des Künstlers, hat das diesen schützende und seine Arbeit symbolisierende Ochsenfell den Hunden vorerst das Maul gestopft, so dass sie gar nicht bellen können. Wer indes den Mund zum Schrei öffnet, ist das Medusenhaupt, das den Sitz des Malers schmückt und den Blick des Betrachters bannt.



44. Alessandro Allori, *Bankett der Cleopatra*, um 1571, Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo von Francesco I.

Die kritische Durchsicht der publizierten Quellen hat bis hierhin keinen Beleg dafür geliefert, dass Zuccaris *Lamento della pittura* von dem Maler selbst, seinen Feinden oder Dritten explizit als Äußerung im Rahmen des Künstlerstreits um die Ausschmückung der Florentiner Domkuppel ausgelegt wurde. Die Ikonographie der Allegorie lässt diese Lesart zwar zu, was sicherlich von seinem Urheber auch intendiert war, und die Kontextualisierung durch die zeitliche Nähe bietet hierfür einen Anhaltspunkt, dem im Folgenden auch weiter nachgegangen wird;

das Doppelblatt steht damit aber auch anderen Deutungen offen. Innerhalb der Darstellung gibt es einige künstlerstreitspezifische Elemente, die eine personenbezogene Auslegung ermöglichen: die Klage der personifizierten Malerei, die Verortung im Atelier des Künstlers, Zuccaris Selbstbildnis mitsamt der an ihm zerrenden Hunde und das prominent inszenierte Wappen des Künstlers. Durch die aufgeklebte Datierung kann die Deutung der Darstellung als ein strategischer Vorgriff auf erwartete Kritik in eine allgemein gute Quellenlage zu den Querelen rund um den Domkuppelauftrag eingebettet werden, was an Daniele da Volterras Reliefs

anknüpfen würde und eine so plausible Deutungsgrundlage bietet, dass es letztlich auch keine überzeugenden Argumente gegen diese Lesart gibt. Diese jedoch ist, da stimmt die Verfasserin Hänsel zu, sicher nicht die einzige und insbesondere für die Verbreitung des oberen Einzelblattes keineswegs ausschlaggebende. Für die Forschung vom künstlersozialgeschichtlichen Standpunkt aus ist diese jedoch die interessanteste, wenn auch dieses Beispiel insgesamt bei Weitem nicht so wichtig ist wie das nun folgende, das ebenfalls eine Invention Zuccaris betrifft, die in Rom für so viel Aufruhr sorgte, dass dieser quellenkundlich belegt ist.

2.9 Federico Zuccari, *Porta Virtutis* (Rom, 1581)

Der Skandal um Federico Zuccaris *Porta Virtutis*, in dessen Konsequenz der Maler aus dem Kirchenstaat verbannt wurde, ist im Verhältnis zu den anderen hier untersuchten Fällen mit außergewöhnlich vielen Ego-Dokumenten überliefert. Binnen vier Tagen musste der Maler Rom verlassen, er wurde mit einem Arbeitsverbot belegt. Im Falle seines Bleibens drohte Zuccari eine Galeerenstrafe. Der Künstlerstreit ist dokumentiert durch die Prozessakten (12., 13., 15. und 27. November 1581), einen diesbezüglichen Brief Federico Zuccaris an Francesco I. de' Medici (24. November 1581), eine im Zusammenhang mit dem Prozess für den Gouverneur Roms angefertigte Bildbeschreibung des Künstlers sowie eine originale, lavierte Federskizze mit erläuternden Inschriften, von der auch zwei gezeichnete Kopien erhalten sind (Abb. 45).⁴⁶¹ Heikamp nahm an, dass

Zuccari solche Repliken seiner beleidigenden Bilderfindung an seine Fürsprecher verschickte, um damit für seine Position zu werben.⁴⁶² Diese Deutung, welche sich auf andere (harmlose) Fälle stützt, in denen Zuccari ebenfalls Zeichnungen weitergab, ist in der Forschung akzeptiert. So nahm auch Weddigen an, dass Zuccari diese »skizzenhaften ricordi [...] seinen mutmasslichen Gönnern zur Verteidigung seines Falls zukommen liess.«⁴⁶³ Es fehlt jedoch eine weiter- oder gar tiefergehende Erforschung dieser Kommunikationsstrategie, mit der Zuccari eine neue Streittaktik bildender Künstler entwickelte, auf deren Tragfähigkeit wir später zurückkommen werden. Da bislang kein früheres Beispiel bekannt ist, bei dem ein Künstler diese Streitstrategie der Selbstinszenierung nutzte, besteht hier ein dringendes Desiderat. Weniger wahrscheinlich ist übrigens, dass Zuccari (wie später Testa, Kap. 3.4) auch Kopien an seine Gegner verschickte.

Mit der gemalten *Porta Virtutis* beleidigte Zuccari seine Gegner öffentlich, als er sie am 18. Oktober 1581 anlässlich des Festes

461 ASR, Tribunale criminale del Governatore, Processi, sec. XVI, vol. 173, Faszikel 7 bis, cc. 956r–975v. Die Transkription der Prozessakten bietet Bertolotti 1876, S. 133–149. Einen Neuabdruck derselben enthält Lanciarini 1893. Für die neu kommentierte Transkription siehe Cavazzini 2020, S. 100–114 mit vollständiger Abbildung der Prozessakte, S. 115–154. Eine Abschrift des Briefes von Zuccari in Rom an Francesco I. de' Medici in Florenz vom 24. November 1581 mit Abbildung desselben bietet der Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 188. Cavazzini 2020, S. 157–158. Die Bildbeschreibung hat sich in Kopie erhalten und wird in einem Kodex der Biblioteca Vaticana (Cod. Vat. Lat. 7031, c. 276r und v.) verwahrt. Die vollständige Abschrift der Beschreibung bieten Heikamp 1958, S. 48, 50. Cavazzini 2020, S. 97–100 mit Abbildung des vollständigen Dokumentes.

Als Original gilt die Zeichnung in Oxford, Christ Church, eine weitere Wiederholung befindet sich in New York, The Pierpont Morgan Library. Eine grundlegende Zusammenstellung aller den Prozess betreffenden relevanten Quellen bietet Cavazzini 2020. Vgl. Q5–6.

462 »Era tipico del resto dell' infaticabile Zuccari fare spesso copie del propri disegni – nel caso della »Porta Virtutis« è noto che egli spedì le varie repliche ai suoi fautori«, Heikamp 1958, S. 46.

463 Weddigen 2000, S. 218.



45. Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, 1581, Zeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum.

zu Ehren des Schutzpatrons der Maler, des Evangelisten Lukas, in der Kirche San Luca »al monte S. Maria Maggiore« in Rom präsentierte und dort Anwesenden, die ihn danach fragten, erläuterte.⁴⁶⁴ Bislang ungeklärt ist die Frage, inwiefern diese Erläuterung an-

464 Bertolotti 1876, S. 137. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 184. Weddigen 2000, S. 218. Cavazzini 2020, S. 109–111. Die Angabe, dass das Gemälde an der Fassade der Kirche gezeigt worden war (Yara Cancilla, in: Cavazzini 2020, S. 94), entspricht nicht Zuccaris Angabe in den Prozessakten: »nella chiesa di San Luca al monte Santa Maria maggiore«. Ebd., S. 104 (c. 961v). Wiederholt ebd., S. 109, 110 und 111. Bagliones Zuccari-Vita nennt als Ort »über der Tür«. Q4.

lässlich der Erstaussstellung abwich von der später im Prozess angegebenen offiziellen Version, die sich wie erwähnt in einer Kopie erhalten hat.⁴⁶⁵ Das Bild selbst, ein überwiegend durch den Werkstattmitarbeiter Domenico Cresti, genannt Il Passignano, nach Zuccaris Entwurf ausgefertigtes Gemälde auf Karton, ist verschollen.⁴⁶⁶ Vor einigen Jahren bekannt geworden ist jedoch eine vermutlich verkleinerte Replik auf Leinwand (Abb. 46), die Zuccari selbst zugeschrieben wird. Dabei dürfte es sich um das Gemälde handeln, das der Künstler Francesco Maria II. della Rovere, Herzog von Urbino 1585 zusandte.⁴⁶⁷ Nachdem Zuccari den für den Prozess beschlagnahmten Originalkarton zurückerhalten hatte, den er – wie das Nachlassinventar belegt – bis zu seinem Tod am 6. August 1609 behielt, entstand hiernach die in einem urbinatischen Inventar von 1599 nachweisbare Kopie.⁴⁶⁸ Des Weiteren

465 So wies Cavazzini auch darauf hin, dass ebenfalls unklar ist, inwiefern Zuccari seine Intentionen verbalisierte. Cavazzini 1989, S. 175. Bertolotti 1876, S. 136. Vgl. Acidini Luchinat 1999, S. 129–131.

466 Im Nachlassinventar genannt als: »Un quadro grande in cartone detto porta virtutis alto P. 20 et largo P. 9 in circa del S.r Federico.« Körte 1935, S. 83. Zu den Angaben, welche die Prozessakten enthalten, wie die zur Anfertigung der *Porta Virtutis*, der laut Zuccari darin dargestellten Figuren und seiner Urheberschaft siehe Bertolotti 1876, S. 130–137, 146. Cavazzini 2020, S. 97–100, zur Rekonstruktion vgl. ebd., S. 43–52, 94–95. Zum Forschungsstand siehe Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 184.

467 Auch dieses Gemälde war lange verschollen. Fontcuberta i Famadas 2017, S. 26. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 184–186. Cavazzini 2020, Kat.-Nr. 10 und Brief Nr. 35.

468 Siehe Acidini Luchinat 1999, S. 127–132, hier bes. S. 131. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 184–187. Siehe den Katalogeintrag von Yara Cancilla, in: Cavazzini 2020, S. 94–95.



46. Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, 1585, Urbino, Galleria delle Marche.

bekannt sind ein quadriertes *modello* und die bereits erwähnten Zeichnungskopien, eigenhändige skizzenhafte *ricordi*, welche durch ihre Bildinschriften das Verständnis der Ikonographie erleichtern.⁴⁶⁹

Übereinstimmend zeigen diese erhaltenen Bildzeugnisse eine männliche, unbedeckte Gestalt mit Midasohren (*ignoranza crassa*), die vor der titelgebenden, mit reichem Skulpturenschmuck versehenen Ehrenpforte (*Porta Virtutis*) sitzt und den Einflüsterungen zweier Frauen (*adulazione* und *persuasione*) lauscht, von denen die eine auf eine weiße Tafel mit rundbogigem oberem Abschluss verweist.⁴⁷⁰ Zu Füßen dieser Gruppe liegen Bücher und kauern Tiere, daneben lagert eine unbedeckte und von Schlangen umgebene *Invidia*, sich selbst verzehrend. Gegenüber dem von Zuccari selbst als Midas bezeichneten sitzenden ignoranten Richter stehen am rechten Bildrand drei Satyrn (*maldicenza*), von denen der älteste und größte den Betrachter mit sprichwörtlich entflammenden Worten anredet und so die vernichtende Macht seiner verleumderischen Worte offenbart (Taf. 2).⁴⁷¹ Über seine mit Messern und Scheren bewaffneten Begleiter hinweg, die beiden jüngeren Satyrn, verweist er auf *Minerva*, die von der triumphbogenähnlichen Architektur, der *Porta Virtutis*, gerahmt und überfangen wird. Die weiße Göttin drückt mit ihrem Speer trium-

phierend einen Unhold – laut Zuccari das personifizierte Laster (*inscitia*) – zu Boden.⁴⁷² Dass es sich bei der besiegten Figur in der *Porta Virtutis* um einen Satyrn handelt, wie Fehl angibt, lässt sich aufgrund des schlangenhähnlichen Unterleibs nicht bestätigen.⁴⁷³ Die Szene wird überhöht durch schwebende Genien, welche die Fama der Göttin verkünden. Im Hintergrund sieht der Betrachter im Durchblick des Bogens den Gegenstand des Künstlerstreits: das von *Inventio*, *Disegno*, *Colorito* und *Decoro* getragene und damit rehabilitierte Altarbild Zuccaris, welches das Pendant zu der weißen Bildfläche links im Vordergrund darstellt, das Schmeichelei und Überredung dem ignoranten Richter empfehlen. Dessen weiße Fläche, von der in der Skizze Rauch ausgeht, erläuterte Zuccari im Prozess als ein Zeichen unfähiger Künstler.⁴⁷⁴ Das Gemälde der Gregorsprozession ist im Gemälde durch eine weiße Fläche repräsentiert, in den Zeichnungen jedoch mit Figuren ausgestattet und darum – im Vergleich mit der erhaltenen Entwurfszeichnung für das inzwischen verschollene Gemälde (Abb. 47) wie auch einem danach angefertigten Stich – gut erkennbar. In diesem getilgt sind allerdings zwei Details, die andere Zeichnungen nicht zeigen: Die Hände der von Zuccari imaginierten Betrachter, die an den geplanten Gemälderändern links und rechts unten in den Bildraum hineinragen und mit ihren hinweisenden Zeige-

469 Vgl. Weddigen 2000, S. 218. Ausst.-Kat. Florenz 2009. Fontcuberta i Famadas 2017, S. 26. Cavazzini 2020, Kat.-Nr. 6, 8, 9.

470 Als Eselsohren wurden sie bezeichnet von Baglione 1642, S. 121–125, hier S. 123 (siehe Dokumentenanhang Q4). Vgl. Baglione 1935, S. 102–103, 121–125. Zur Quellenkritik siehe Rustici 1923, S. 414.

471 Heikamp 1960, S. 50.

472 Heikamp 1960, S. 50.

473 Cavazzini 1989, S. 174. Siehe Fehl 1999, S. 287.

474 Siehe Cavazzini 1989, bes. S. 175–177 und Abb. 7.

fingern die Schwelle zum Bildvordergrund überwinden.⁴⁷⁵

In dem Streitfall, der in Rom aktenkundig wurde, hatten namentlich nicht bekannte Personen, vermutlich Bologneser Maler – wie Weddigen annahm, Bologneser Akademiemaler⁴⁷⁶ – und/oder Vertraute des Papstes, beim Gouverneur Roms einen Prozess gegen Federico Zuccari angestrengt. Da eine Anzeige ebenso wie ein Hinweis auf eine solche fehlen, dürfte der Prozess »auf höheren Befehl« hin eröffnet worden sein. Ein Verfahren konnte »ex officio« eingeleitet werden, wenn beispielsweise eine Kirche, eine Amtsperson oder *familiari* des Papstes in ihrer Würde verletzt worden waren. Jeder dieser drei möglichen Anklagepunkte käme in Zuccaris Fall in Betracht.⁴⁷⁷ Domenico di Michele, wie Domenico Cresti in den Dokumenten genannt wird, wurde als an der Anfertigung des angeblichen Spottbildes



47. Federico Zuccari, *Bittprozession Papst Gregors des Großen gegen die Pest und Engelson*, um 1578/1580, vorbereitende Zeichnung, Feder in Braun, braun laviert, Spuren von Röteln, 269 x 159 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1949:29 Z.

beteiligter Mitarbeiter Zuccaris ebenfalls angeklagt.⁴⁷⁸ Dass in diesem Verfahren, das als Verleumdungsprozess in der Forschung rezipiert wird, die Namen der Ankläger nicht aktenkundig wurden, ist eine auffällige Besonderheit, die jüngst näher betrach-

475 Zur Genese und Rekonstruktion des Altarbildes vgl. Cavazzini 2020, Kat.-Nr. 1–5.

476 Weddigen 2000, S. 237.

477 Cavazzini geht davon aus, dass Vincenzo Portico das Tribunal in seiner Funktion als Roms Gouverneur leitete. Sie argumentiert gegen die von Aurigemma etablierte Annahme, dass der aus Bologna stammende und legitimierte Sohn des Papstes, Giacomo Boncompagni, dem Prozess als Governatore del Borgo vorstand. Cavazzini 2020, S. 24–25, Anm. 5 mit differenzierenden Hinweisen. Del Re 1972, S. 91. Vgl. Aurigemma 1995, S. 231, Anm. 67. Del Re 1963, S. 25. Dem folgend Weddigen 2000, S. 218. Aurigemma irrte, als er ebd. angab, dass Corrado Asinari damals noch Gouverneur gewesen sei: Dessen Nachfolge hatte Vincenzo Portico kurz vor Prozessbeginn, am 30.10.1581, angetreten. Zur Schwierigkeit der Trennung der Zuständigkeiten siehe Blastenbrei 1991, S. 425–432. Zuccaris Bildpolemik war in jedem Fall unabhängig von der Person des Richters lesbar.

478 Bertolotti 1876, S. 130, 133.

tet worden ist. Michele Di Sivo wies auf das Fehlen einer *notitia criminis* hin und stellte einen Zusammenhang mit dem stattdessen dokumentierten mündlichen Austausch zwischen dem Gouverneur und Papst Gregor XIII. (Ugo Boncompagni) her.⁴⁷⁹ Derselbe hatte zwar 1580 festgelegt, dass eine Anzeige schriftlich und unter Nennung von Zeugen zu erfolgen hatte. Diese in den *Statuta almae vrbis Romae auctoritate* vorgeschriebene Form sollte sicherstellen, dass wahre Anschuldigungen von Verleumdungen unterschieden werden konnten. In schwerwiegenden Fällen wie dem vorliegenden Skandal konnte ein Tribunal indes auch wegen der Schädigung der göttlichen oder weltlichen Autorität einen Prozess einleiten.⁴⁸⁰ Zuccaris Brief an den Medicifürsten verrät, dass es drei Personen (»terze persone«) gewesen sein müssen, die sich durch das Werk persönlich angegriffen fühlten.⁴⁸¹ Michele de Sivo nimmt an, dass Zuccari den Zorn des Papstes selbst erregt hatte, auch wenn dieser im Hintergrund blieb.⁴⁸²

Möglich wurde die aufrecht erhaltene Anonymität – die Anklage erfolgte »pro fisco« – vermutlich durch die Nähe des Verfahrens zu Papst Gregor XIII. und zu seinem

Scalco Paolo Ghiselli, Gregors »cubicularius intimus et mensae minister primarius«, der als Auftraggeber für seine Privatkapelle eine Schlüsselrolle in der Affäre einnahm und wie auch der Papst aus Bologna stammte.⁴⁸³ Gerade im Vergleich mit dem späteren Prozess gegen Caravaggio wirkt der bemerkenswerte Unterschied der anonymen Anklage Fragen auf nach den Hintergründen und damit insbesondere den Akteuren, welche das justiziable Verfahren auf diese Weise in Gang setzen konnten, nach den von ihnen hierfür eingesetzten Vermittlern sowie deren Mitteln.⁴⁸⁴ Ebenfalls bemerkenswert ist in den publizierten Akten zu Zuccaris Fall das Fehlen von Zeugenaussagen Dritter, die etwa über seine öffentlich vorgetragene Bildauslegung Zeugnis abgelegt oder die Reaktionen der beleidigten Künstler oder Ghisellis aus ihrer Sicht dargestellt hätten. Fraglich bleibt so, und dieser Aspekt wurde bisher vernachlässigt, ob von den adressierten Bologneser Künstlern jemand bei dem Fest in Rom persönlich anwesend war oder über welche Mittelsmänner die Zuccari belastenden Informationen ihren Weg nach Bologna oder in den engsten Umkreis des Papstes fanden, um schließlich das Verfahren gegen den Provokateur über den Weg der römischen Justiz zu initiieren.

479 Di Sivo 2020, S. 12–13. Cavazzini 2020, S. 24–25.

480 Gregor XIII. 1580, S. 84–85. Zum Tribunal des Gouverneurs, der als päpstlicher Vizekämmerer die weltliche Gerichtsbarkeit in Rom vertrat, vgl. Fosi 1985, S. 39–44. Fosi 2011, S. 35–46. Ein Verfahren sollte unter den so geschaffenen Voraussetzungen innerhalb von zehn Tagen eröffnet werden können. Blastenbrei 1991, S. 428–433.

481 Bertolotti 1876, S. 129–149. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 188.

482 Di Sivo, in: Cavazzini 2020, S. 11–15. Ebd., S. 46–47.

483 Lanciarini 1893, S. 28. Zu dem Einfluß des Scalco Segreto del Papa, also des Vorkosters des Papstes, siehe Weddigen 2000, S. 215. Cavazzini 2020, S. 77–79.

484 Zu dem Prozess gegen Caravaggio siehe die Publikation der Prozessakten in Macioce 2010. Zur Kontextualisierung des Falls im Forschungsfeld der Künstler vor Gericht vgl. den Beitrag von Michele Di Sivo und Massimo Moretti, in: Cavazzini 2020, S. 7–10.

Hintergrund des Eklats war, dass Federico Zuccari im Auftrag Ghisellis ein Altarbild mit einer Darstellung des Gregor-Pestwunders, auch bekannt als Gregorsprozession und -vision für dessen Privatkapelle in der Kirche Santa Maria del Baraccano in Bologna angefertigt hatte. Dieses wurde jedoch nach seiner Präsentation in Bologna im März 1581 vom Auftraggeber abgelehnt und, ohne auf die von Zuccari angebotene – und damals durchaus übliche – Möglichkeit einzugehen, das Gemälde nachzubessern, Mitte des Jahres zurückgegeben.⁴⁸⁵ Dies musste Zuccari als einen Affront wahrnehmen, denn immerhin war er damals ein in Rom hoch geachteter Maler, was in seiner Position als *Reggente Perpetuo dei Virtuosi al Pantheon* (1580/81) wie auch der als *Console dell' Arte dell' Accademia di San Luca* (seit 1572) zum Ausdruck kam.⁴⁸⁶ Somit war er auch kein Außenseiter, sondern bereits ein ruhmreicher Vertreter der römischen Kunst, als er den Auftrag im November 1578 erhalten und das Gemälde im Dezember 1580 geliefert hatte. Der Künstler wurde dennoch nicht bezahlt, stattdessen wurde ihm sein Werk nach Rom zurückgesandt. Auch Zuccaris Angebot, ein neues Gemälde anzufertigen, nahm Ghiselli nicht an.⁴⁸⁷ Bezogen auf diesen Vorgang verwies Zuccari im Prozessprotokoll auf ein – wie er betonte – anonym verfasstes, etwa halbseitiges Schreiben, das die angeblichen Mängel (»defetti«) seines Werkes aufgeführt hatte,

und das die offizielle Grundlage für Ghisellis Sinneswandel darstellte.⁴⁸⁸ Heikamp nahm an, dass diese Schrift kopiert und in großer Stückzahl Verbreitung gefunden hatte.⁴⁸⁹ Bis heute ist jedoch kein Exemplar aufgefunden worden, obwohl ein solches aus heutiger Sicht für den Prozess durchaus relevant gewesen wäre; die am Gemälde geäußerte Kritik wurde darum anhand der Wiedergabe durch Zuccari rekonstruiert. Beanstandet wurden demnach das *decorum* sowie *colore*, *chiaroscuro*, *prospettiva* und *proporzione*. Worauf sich die Kritik im Einzelnen bezog, hat Weddigen für das verschollene Gemälde so weit wie möglich rekonstruiert, dabei neben den künstlerischen »Mängeln« auch die politischen Hintergründe der Intrige erörtert und mit den religiösen Argumenten der Bildkritik, für die er die Relevanz der Forderungen des Trienter Konzils (1563) betonte, abgeglichen.⁴⁹⁰ Demnach befand sich Zuccari zum einen in bester Gesellschaft, war doch auch Paolo Veronese durch die Beschlüsse des Trienter Konzils und eine Diffamierung in Schwierigkeiten geraten und 1573 in einem Prozess zur Rechtfertigung seiner Kunst gezwungen worden.⁴⁹¹ Zuccari hingegen hatte doppeltes Pech: Zum einen war

485 Weddigen 2000, S. 228. Zum Auftrag selbst siehe Bertolotti 1876, S. 134. Acidini Luchinat 1999, S. 127. Cavazzini 2020, S. 29–43, 87–91, vgl. S. 101–102.

486 Weddigen 2000, S. 217. Cavazzini 2020, S. 23.

487 Vgl. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 172–179. Cavazzini 2020, S. 30–33.

488 Verhör Zuccaris vom 12.11.1581, in: Bertolotti 1876, S. 134–135. Lanciarini 1893, S. 29. Cavazzini 2020, S. 102.

489 Vgl. Heikamp 1958, S. 46.

490 Weddigen 2000, S. 232. Di Sivo, in: Cavazzini 2020, S. 11–15. Zu den späteren Auswirkungen der Beschlüsse des Konzils von Trient auf die Altarbilder für Neu-St. Peter siehe Windorf 2006.

491 Kanz 2002, S. 174–176. Kanz betont zu Recht, dass anders als im Prozess Zuccaris hier der Begriff des *capriccio* nicht angewendet wurde. Di Sivo/Moretti, in: Cavazzini 2020, S. 7–8.

er in das Revier der Bologneser Maler eingedrungen, die sich von der Papstwahl eine starke Förderung ihres Kunstmarkts erhofft hatten. Über ihre weiterhin unzureichende Berücksichtigung enttäuscht, versuchten sie nun, die Etablierung eines ernst zu nehmenden Rivalen abzuwehren.⁴⁹² Zum anderen hatten sich auch die Rahmenbedingungen seit der Bestellung des Gemäldes 1578 verändert: Am 24. August 1580 hatte Ghiselli das Privileg für einen Totenaltar erhalten, wodurch sein Werk nachträglich die Funktion erhielt, Werbung für das päpstliche Ablassprivileg machen zu müssen.⁴⁹³ Ob die das *decorum* behandelnden Argumente durch den Bischof von Bologna, Gabriele Paleotti, formuliert wurden, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich.⁴⁹⁴ Es war in jedem Fall ein vernichtendes Urteil, das Ghiselli und seine Familie massiv unter Druck setzte und auf das sich der Auftraggeber gegenüber Zuccari berief.⁴⁹⁵ Die inzwischen vorliegenden Forschungsergebnisse legen den Schluss nahe, dass der in Rom ansässige Maler Opfer misslicher Umstände und einer Intrige geworden war, der eine Diffamierungskampagne folgte, die verhindern sollte, dass Zuccari auf dem Bologneser Kunstmarkt Fuß fassen konnte: »die Beanstandung [war] so allgemein und grundsätzlich formuliert, dass sie sich kaum auf das konkrete Bild beziehen lässt«. ⁴⁹⁶ Zuccaris Schüler und Gehilfe Domenico di Mi-

chele, der so wesentlich an der Ausführung der *Porta Virtutis* beteiligt gewesen sein soll, dass er ebenfalls angeklagt wurde, hob im Prozessverlauf die Anonymität der Streitgegner teilweise auf, indem er – aufgrund einer Vermutung oder wissentlich, das bleibt unklar – in seinem Verhör am 13.11.1581 zu Protokoll gab, dass mehrere Kritikpunkte an dem von Ghiselli bestellten Gemälde von Bologneser Malern stammten: »Io intesi da che il quadro fatto da M.re Federico al signor scalco fu mandato a Bologna che li pittori di là l’hauueano tassato con dire che in esso ci erano alcuni difetti[.]«⁴⁹⁷ Auch auf Nachfrage nannte er – ob aus Unwissenheit oder Selbstschutz – keine Namen.⁴⁹⁸

Dass der Auftrag ohne Rücksicht auf Zuccaris Nachbesserungsangebot oder Schlichtung durch eine Schiedsinstanz oder namentlich bekannte römische Künstler direkt neu vergeben wurde, war ungewöhnlich. Normalerweise wurde in Fällen der Uneinigkeit zwischen Auftraggeber und Künstler eine Zunft- oder Akademiekommission mit einem Gutachten betraut. Ein solches transparentes Verfahren umging Ghiselli offenkundig mit dem Verweis auf die schon vorliegende Mängelliste. Den Auftrag erhielt daraufhin der Bologneser Maler Cesare Aretusi, der das Gemälde möglicherweise unter Anleitung Prospero Fontanas gemeinsam mit Giovan Battista Fiorini ausführte und sich dabei so stark an Zuccaris Bilderfindung

492 Pak 2015. Zapperi, Federico Zuccari censurato 1991. Zapperi, La corporation 1991. Cavazzini 2020, S. 35–40.

493 Weddigen 2000, S. 225, 228.

494 Weddigen 2000, S. 232. Pak 2015, S. 74.

495 Weddigen 2000, S. 235, 240. Cavazzini 2020, S. 102.

496 Weddigen 2000, S. 217. Vgl. Cavazzini 1989. Zapperi 1991. Cavazzini 2020, S. 49.

497 Befragung von Domenico di Michele, Prozessakten, 13. November 1581, zitiert nach Bertolotti 1876, S. 140. Cavazzini 2020, S. 107.

498 Verhör von Domenico di Michele vom 13.11.1581, in: Bertolotti 1876, S. 140–141. Cavazzini 2020, S. 107–108.

anlehnte, dass man von einer Ausbeutung des Entwurfs sprechen kann.⁴⁹⁹ Ob Aretusi auch zu den Künstlern gehört hatte, welche das anonyme Gutachten verfasst hatten, ist unklar: So ist Cavazzinis Hinweis, dass der Künstler in Malvasias Schriften ein Nachleben als Verleumder führte, kein Beleg für seine zeitgenössisch dokumentierte Rolle innerhalb der Affäre.⁵⁰⁰ Zu den kirchenpolitischen Interessen der Auftraggeber, die neben der »Verschwörung neidischer Künstlerkollegen« für die Zurückweisung des Gemäldes relevant gewesen sein könnten, hat Zapperi grundlegende Vermutungen angestellt, die Weddigen mit seinen Ausführungen zu dem geplanten Ablassaltar weiterführte.⁵⁰¹ Diese können als nicht bildrelevant hier jedoch außer Acht gelassen werden.

Der Prozess ging später der Frage nach, ob Zuccari der geistige Urheber der *Porta Virtutis* war und seine satirische Innovation (»una cosa nova«) mitsamt deren Interpretation insbesondere anderen Malern selbst mündlich vermittelt hatte – auch anlässlich der öffentlichen Präsentation. Zuccari nahm trotz der für ihn misslichen Lage die Invention und das *capriccio* als eigene Leistungen für sich in Anspruch: »Veramente l'inventione, *capriccio* et origine é stato il mio [...]«. ⁵⁰² Dies tat er, weil er sehr stolz war auf

die Neuheit des von ihm erfundenen Sujets, für das er die alleinige Urheberschaft in Anspruch nehmen konnte und das ihm so kostbar war, dass er den Karton trotz der davon ausgehenden Gefahr nicht zerstörte und nach dem Prozess vehement zurückforderte.⁵⁰³ Mit der Erläuterung seiner Arbeit hatte er eine Deutung des Werkes in seinem Sinne sichergestellt und erreichte eine erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit.

Dafür, dass Zuccari zu Recht leugnete, in der *Porta Virtutis* die Porträts Ghisellis und des Camerlengos Lodovico Bianchetti dargestellt zu haben, gibt es mehrere Argumente. Erstens: Zuccari war nicht dumm. Im Gegenteil, wie schon Zapperi überzeugend darlegte, hatte es der Maler taktisch höchst geschickt vermieden, in dem Gemälde identifizierbare Personen abzubilden und stattdessen die Auseinandersetzung ins Allegorische überhöht.⁵⁰⁴ In seinem Brief an Francesco de Medici in Florenz, den er um Hilfe bat, äußerte der Maler sogar die Vermutung, dass zu seiner Verurteilung die notwendigen Nachweise fehlten, da der Karton eben keine identifizierbaren Porträts oder durch Inschriften benannte Personen enthalte.⁵⁰⁵ Möglicherweise wurden in der *Porta*

499 Weddigen 2000, S. 216. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 180. Zur damaligen Malerszene in Bologna siehe Zapperi, Federico Zuccari censurato 1991, S. 177–190. Acidini Luchinat 1999, S. 127–128 und bes. Abb. 14–15. Pak 2015. Cavazzini 2020, S. 39.

500 Cavazzini 1989, S. 177.

501 Zapperi, La corporation 1991, bes. S. 394–395. Weddigen 2000, S. 196.

502 Verhör Zuccaris am 12.11.1581, in: Bertolotti 1876, S. 136–138, Zitat hier S. 136. Verhör von Domenico

Cresti, 13.11.1581, in: ebd., S. 143–144. Cavazzini 2020, S. 104 (c. 960r), 109. Vgl. Q5.

503 Vgl. Kanz 2002, S. 185. Weddigen 2000, S. 218.

504 Zapperi, La corporation 1991, S. 395.

505 »A me pare che alli pittori non deba esare imputtato l'intrinsicho del animo loro, quando nelle loro piture non vi siano ritratti, nè nominati in scritto persona alchuna.« Abdruck des Briefes vom 24. November 1581, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 188–189. Abschrift in: Rustici 1923, S. 418. Übersetzung in: Guhl 1880, S. 30–31, Brief 2. Gaye 1840, Bd. 3, S. 444–445, Brief 378. Cavazzini 2020, S. 157–158.

Virtutis Gesichtszüge vermutet, da der Papst, Ghiselli und Bianchetti in Zuccaris umstrittenem Altargemälde der Gregorsprozession dargestellt sein sollten, was dort jedoch auf Wunsch Ghisellis geschehen sein soll.⁵⁰⁶

Dass Zuccaris Aussage ausschließlich dazu diene, seine wahre Absicht zu verschleiern, dagegen sprechen die damals noch gültigen Konventionen der Malerei. Die *Porta Virtutis* steht ikonographisch ganz klar in der Tradition satirischer Bildkunst, welche eben gerade Missstände anprangert ohne Personen *ad hominem* anzugreifen. In dem mit seinen Bilddetails umfänglich überlieferten Werk fehlen individualisierte Attacken gegen die beiden engen Vertrauten des Papstes: es gab keine identifizierbaren Physiognomien in diesem Bild und auch kein anderes Zeichen, das eine Figur mit diesen in Verbindung bringen würde. Dies gilt auch für den ungerechten Richter – in den zugehörigen Zeichnungen und der Bildbeschreibung bezeichnet als in der Figur des Midas personifizierten *ignoranza crassa* –, in dem gemäß Weddigens Annahme die Zeitgenossen leicht »den midasähnlichen Kunstbanausen Ghiselli erkennen« konnten, »der den Bologneser Satiren Ge-

hör schenkte«.⁵⁰⁷ Dies bedarf zweier Präzisierungen: Aus dem Kontext heraus konnte ein informierter Bildbetrachter diese inhaltliche Gleichsetzung nachvollziehen. Dass die Figur selbst hierfür aufgrund einer persönlichen Ähnlichkeit Anlass bot, findet durch die Quellen keine Bestätigung. Dies erklärt auch, warum Cavazzini in eben dieser Figur die Bologneser Maler repräsentiert sah.⁵⁰⁸ Ikonographisch macht es jedoch mit vergleichendem Blick auf die *Verleumdung des Apelles* mehr Sinn, in dem ungerechten Richter den Stellvertreter des ignoranten Mäzens und in den Satyrn die der Bologneser Maler, welche mit ihrer üblen Nachrede den Ruf Zuccaris beschädigt hatten, zu sehen. Zurückkommend auf die Frage, ob das Gemälde ein diffamierendes Bildnis enthielt, ist zu bedenken, dass ein solches vermutlich die sofortige Beschlagnahme und möglicherweise auch die Zerstörung des Kartons gerechtfertigt hätte: Sicher wissen wir das jedoch nicht, denn hierfür gibt es keinen belegten Präzedenzfall. Das einzige für diese Zeit bekannte Vergleichsbeispiel ist das der auch von Vasari kolportierten Legende, wonach Michelangelo den päpstlichen Zeremonienmeister als Minos in der Hölle seines Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle dargestellt hätte.⁵⁰⁹ Es ist jedoch möglich, dass die Angst der Zeitgenossen vor einer solchen Diffamierung im Bild den Prozess gegen Zuccari beförderte. Fakt ist jedenfalls, dass erst nach Ghisellis Tod 1585 die Rück-

506 »[...] poriò, venne mossa lagnanza presso il Governatore di Roma, che promosse regnolare processo contro lo Zuccari ed il suo scolaro: tanto più che ,in detto quadro o ancona v'erano ritratti il Sig. Scalco [d.i. Ghiselli], et Sig. Bianchetto [d.i. Lodovico Bianchetti] mastro di camera di N. Signore dietro a S. Gregorio che andò processionalmente, in persona del quale era ritratta la Santità di N. Signore Gregorio XIII.« Rustici 1923, S. 417–418. Vgl. Zapperi 1991, S. 394–395.

507 Weddigen 2000, S. 221. Cavazzini 2020, Dok.-Nr. 1, S. 100.

508 Cavazzini 1989, S. 177.

509 Siehe hierzu Abschnitt 5.3. Vgl. Moretti, in: Cavazzini 2020, S. 17–22.

gabe des vor seiner Beschlagnehmung in einigen Details überarbeiteten Kartons an den Künstler erfolgte.⁵¹⁰

Welche Grenzen aber, und das bezieht auch die der Satire mit ein, hatte der Künstler mit seiner Komposition und deren Präsentation überschritten? Dies lässt sich an den Bildstellen nachvollziehen, die Zuccari im Karton und den *ricordi* versuchte durch Übermalen bzw. Lavieren unkenntlich zu machen. Um diese Details zu klären, wird insbesondere Zuccaris Federzeichnung aus Oxford herangezogen. Die wichtigste Veränderung betrifft das Bild im Bild, welches, wie Cavazzini nachweisen konnte, Zuccaris abgelehntes Gemälde repräsentierte, und die dasselbe tragenden Figuren.⁵¹¹ Da mit der Wiedergabe des Streitgegenstandes die Bezugnahme auf den konkreten Fall ermöglicht wurde, war dieses Detail brisant. Es verhinderte eine allgemeingültige Auffassung der Allegorie und verschärfte die Satire zu einer Polemik, da hiermit nicht allgemeine Zustände, sondern konkrete Personen angegriffen wurden. Wie Cavazzini plausibel darlegen konnte, änderte Zuccari dieses Detail, als er Gefahr im Verzug sah.⁵¹² Gleiches nimmt Weddigen an für die runden Rom-Veduten, die Zuccari »ausradierte«. Dies erklärte der Autor mit der damit verknüpften Assoziation eines römischen Stadttorens als einem Motiv, welches die Exklusion vom

Kunstmarkt Roms in Szene gesetzt hätte.⁵¹³ Winner hatte noch angenommen, dass die beiden Tondi, die gemäß Entwurf *Faticha* und *Diligenza* zeigen sollten, in dem ausgestellten Werk leer geblieben waren. In der Skizze identifizierte er darin »Obeliskten, die Trajans- und Marc-Aurels-Säule, die Kuppel des Pantheons« und damit berühmte römische Bauwerke und Denkmäler, die allein diejenigen Künstler angemessen rezipieren konnten, die Zugang zur ewigen Stadt hatten.⁵¹⁴ Die architektonischen Verweise waren damit als Hinweise auf die Topographie Roms wichtig; Zuccari hätte als Repräsentanten der römischen vorbildlichen Kunst stattdessen auch den Laokoon oder andere (antike) Bildwerke inszenieren können, für Maler gab es sicherlich auch andere bedeutende Vorbilder. Hervorzuheben sind darum die bislang nicht beachteten ikonographischen Besonderheiten der von Zuccari ausgewählten Denkmäler, welche zum einen seine persönliche Verbindung zu denselben dokumentieren, wie auch die ebenfalls übersehenen funktionalen Aspekte der Monumente und Bauten, welche für den Maler einen tieferen Sinn ergaben: die linke Plakette zeigte in ihrem Zentrum eine Ehren- und Siegessäule, mit der dahinter dargestellten Personifikation der Mühe (*fatica*) zeigt sich hierin Zuccaris Lohn. Der andere Tondo mit dem Pantheon, umgangssprachlich auch als *la rotonda* bekannt, ist die römisch-katholische Kirche S. Maria ad Martyres, also eine Kirche, die allen christlichen Märtyrern geweiht ist. Diese diente damals auch

⁵¹⁰ Körte 1935, S. 83.

⁵¹¹ Cavazzini 1989, S. 173–175. Das Bildfeld zeigt er darum in der erhaltenen Replik inhaltsleer. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 184–186. Cavazzini 2020, S. 49–51.

⁵¹² Cavazzini 1989, S. 175.

⁵¹³ Weddigen 2000, S. 222.

⁵¹⁴ Winner 1999, S. 141.

als Grablege bedeutender Künstler, darunter Raffael und Taddeo Zuccari. Dass hinter diesem Tondo die Personifikation des Fleißes (*diligenza*) steht, entspricht der von Zuccari wiederholt angewandten Bildsprache zur Würdigung seines verstorbenen Bruders, eine Tugend, die dieser mit dem großen Maler der Päpste Roms, Raffael, in dessen Fußstapfen Federico mit Hilfe Ghisellis hatte treten wollen, gemeinsam hatte.⁵¹⁵ Aber noch eine weitere indirekte Verbindung gab es zwischen Federico Zuccari und dem Kuppelbau: seine Rolle als *Reggente Perpetuo dei Virtuosi al Pantheon*. Hiermit insistierte der Maler sinnbildlich gegenüber seinen kirchlichen Auftraggebern auf seine führende Stellung innerhalb der Päpstlichen Akademie der schönen Künste und der Literatur und damit der Kurie. Hinzu kam die gegenüber dem Papst und seinem Statthalter provokante Wahl der Topographie, denn der Platz vor dem Pantheon war in der Vergangenheit ein umstrittener Rechtsraum gewesen. Giuliano Cesarini hatte dort am 14. März 1534 dem damaligen Gouverneur von Rom die rechte Hand abgeschlagen, um zu demonstrieren, dass er als adliger Römer sich der päpstlichen Autorität von Clemens VII. nicht unterwarf. Der Papst hatte zuvor das Tragen von Waffen in der Stadt verboten und versucht durchzusetzen.⁵¹⁶ Dass er hierin selbst eine Provokation erkannte, die für den Prozess brisant war, und diese Details tilgte, lässt sich mit dem neu gewonnenen Wissen nachvollziehen. Thema der Tondi selbst war primär nicht die Exklusion der Bologneser Ma-

ler von den römischen Inspirationsquellen, die praktisch gar nicht gegeben war, sondern Zuccaris auf seine eigene Person, seine beanspruchte Autorität und seinen angestrebten Nachruhm gemünzte Selbstinszenierung.

Wenden wir uns vor diesem Hintergrund der Präsentation in der Kirche zu, die aus verschiedenen Gründen zunächst ebenfalls merkwürdig erscheinen kann. Zum einen ist das Sujet nicht sakral, sondern mythologisch-allegorisch motiviert, was für eine Kirche ungewöhnlich ist. Wie also konnte Zuccari diesen Ort überhaupt für sich und seine Selbstdarstellung in Anspruch nehmen? Hierfür gibt es eine praxisnahe Erklärung: Wie bereits erwähnt war Zuccari seit Jahren *Console dell' Arte dell' Accademia di San Luca* und als solcher zeigte er wie andere Maler auch seinen Kollegen sein neues lehrreiches Gemälde im Kontext der bereits erwähnten in der Kirche abgehaltenen Feier. Die kurzzeitige Ausstellung richtete sich demnach an eine Teilöffentlichkeit, wodurch sich die hier praktizierte Einbindung in den Kirchenraum grundsätzlich von der festen Anbringung unterscheidet, wie sie im besprochenen Fall der Reliefs von Daniele da Volterra erfolgte. Jene Ausstattung kannte Zuccari gewiss, denn in der Chiesa della Trinità dei Monti hatte er selbst eine Zeit lang gearbeitet.⁵¹⁷ Der Ort der damit gewählten Öffentlichkeit und der Kontext der Feier zu Ehren des Patrons, der die römischen Maler beschützte, erweist sich damit als Arena Zuccaris mit ihm wohlgesonnenen Publikum. Dies entspricht Zuccaris kunsttheoretischen Ansichten, wie wir sie in seinem

⁵¹⁵ Vgl. Weddigen 2000, S. 215.

⁵¹⁶ Rebecchini 2013, S. 159–160. Zu den Gerichten in Rom in der Frühen Neuzeit siehe Fosi 2011.

⁵¹⁷ Vgl. Moretti, in: Cavazzini 2020, S. 22.

Traktat *L'idea de' pittori, scultori, et architetti* (publiziert 1607) finden. Darin legte er auch seine Theorie des Disegno dar, als dessen oberste Instanz er den göttlichen Funken (»scintilla della divinità«) ansah, »der in einem Akt der speziellen Begnadung den Künstlern zuteil wird« und mit dem er auch seine Bilderfindungen legitimierte.⁵¹⁸ Mehr und weniger gebildete Maler, aber auch Gönner, werden die Kirchenfeier besucht und Fragen zu dem Gemälde gestellt und Zuccaris Interpretation angehört haben. Zuccari bot sich damit eine einmalige Möglichkeit, die ihm und der römischen Künstlerschaft, für welche er als ruhmvoller Stellvertreter stand, angetane Schmach zu thematisieren und möglicherweise auch gegen seine Feinde und Konkurrenten zu polemisieren. Ob unter den Gästen auch Maler aus Bologna waren oder römische Würdenträger, beispielsweise Kleriker, die ihrerseits das Gehörte und Gesehene den Vertrauten des Papstes zutrug, ist nicht gesichert, aber wahrscheinlich.

Im Kontext der Intrige und Verleumdung, gegen die sich Zuccari mit seinem Karton zur Wehr setzte, sind noch weitere Details der Darstellung erklärungsbedürftig. Das »böse Reden«, welches die Verbreitung übler Gerüchte und Schadenfreude beinhaltet und als miss- oder übeltönend charakterisiert wird, ist elementarer Bestandteil vom »typischen Erscheinungsbild des Neides«.⁵¹⁹ Nicht alle in der Frühen Neuzeit gebräuchlichen Formulierungen, die Doppelzüngigkeit, innere Verrottung, üble Nachrede

anzeigten, sind bis heute gebräuchlich oder gar bekannt. So ist etwa Vasaris Hinweis auf die »uomini fognati« im heutigen Sprachgebrauch nicht einmal mehr übersetzbar.⁵²⁰ Dementsprechend war es nur konsequent, wenn Leonardo da Vinci zur Darstellung des Neides empfahl, der weiblichen Personifikation einen Köcher als Attribut beizugeben, der gefüllt sein sollte mit Zungen, die als Pfeile dienen, da sie mit eben diesen so oft ihre Untaten beginge (Abb. 19).⁵²¹ Dass diese Vorstellungen in unterschiedlichen Ausformungen ein Fortleben fanden, darauf deutet Federico Zuccaris Darstellung der *Porta Virtutis* hin, in der der Schild der Minerva einen entsprechenden Kommentar liefert, indem er die Giftpfeile der Verleumder abwehrt bzw. zurücksendet (Abb. 45). Einer dieser Pfeile trifft den bärtigen Satyrn mitten in die Brust. Weddigen führte hierzu aus: »So wie der spiegelnde Schild der Minerva die Giftpfeile auf die Verleumder zurückwirft, welche die Tugend ›sic semper‹ zu verletzen suchen, so schützt das allegorische Gemälde, das die Weisheit und Tugend seines Autors beweist, jenes unglückliche Altarbild vor Angriffen, indem es dieselben Waffen gegen die Feinde zurückwendet: Die Neider sollen zur Eifersucht angestachelt, und den Dummen soll ihre eigene Ignoranz vor Augen geführt werden.«⁵²² Dass Worte durch flammende Rede wie auch durch Pfeile symbolisiert werden konnten, bestätigt die Bemalung einer Deckenkassette im Palazzo Ducale in Senigallia, die von einem Nachahmer Zuccaris angefertigt wurde (Abb. 48;

518 Zuccari 1607 (1961). Kanz 2002, S. 182–194, hier S. 184.

519 Rakoczy 1996, S. 55. Graul 2022, S. 351.

520 Vasari, Michelangelo 2009, S. 208, Anm. 503.

521 Ausst.-Kat. New York 2003, S. 403.

522 Weddigen 2000, S. 222.



48. Nachahmer von
Federico Zuccari,
Deckenkassette mit Satyrn,
Senigallia, Palazzo Ducale.

Taf. 4). Diese zeigt als Pendant eines Satyrn mit flammender Rede einen Bogen schießenden Satyrn, der seine Pfeile gegen Minerva im Zentrum der Darstellung richtet.⁵²³ Letztlich erweist sich die Wirkmacht von Minervas Schild als größer als die sie attackierenden Pfeile. Dem entspricht auch, dass Zuccari seinen Prachtstich der *Calunnia* in allen vier Ecken mit Gorgonenschildern schmückte. Zur Problematik der Deutung der Pfeile, welche »anscheinend machtlos vom Gorgonenhaupt zurückprallen« hat

Winner bereits 1957 einen Erklärungsversuch vorgelegt: »Minervas Schild, an dem die Pfeile der Kritik abprallen, ist identisch mit der Oberfläche des gemalten Altarbildes, das zu unserem *buon giudizio* herangetragen wird.«⁵²⁴ Hierauf baut Heikamps Deutung auf, wonach die Angriffe der neidischen und verleumderischen Feinde in Gestalt der Pfeile auf dieselben zurückprallen, was letztlich die Wahrheit – genauer gesagt im Sinne Zuccaris: seine Wahrheit – hervorbringt.⁵²⁵

⁵²³ Siehe Acidini Luchinat 1999, S. 131, Abb. 20. Cavazzini 2020, S. 21–22.

⁵²⁴ Winner 1957, S. 80. Zu Zuccaris *Invidia* und der Leonardos siehe zudem Acidini Luchinat 2009, bes. S. 43.

⁵²⁵ Heikamp 1960, S. 50.

Der Ausdeutung des Malers nach bestand das Gefolge der Schmähsucht aus Satyrn.⁵²⁶ Demnach stand er in der Tradition Leonbrunos, nicht aber in der der Antike, in der Satyrndarstellungen verwendet worden waren um neidische Blicke durch diese »belachenswerten Dinge« abzuweisen.⁵²⁷ Dem Bild selbst maß er demnach keine eigene apotropäische Wirkung zu. Die negativ aufgefasste Tragweite der Schmäherei, die der Satyr-Kritiker führt, veranschaulichte Zuccari, indem sprichwörtliche Flammenzungen aus dem Mund des Ministers strömen. Wie vernichtend solche bösen und verleumderischen Worte waren, hatte bereits Mantegna demonstriert, als er in seiner *Virtus Combusta* (Abb. 10) neben der Ignorantia, die einer Fortuna gleich die weltliche Sphäre beherrscht, einen verdorrten Lorbeerbaum – Zeichen der Virtus des Künstlers – in Flammen aufgehen ließ (Taf. 2).⁵²⁸ In Verbindung mit seinem Motto »virtuti semper adversatur ignorantia« zeigt sich hierin die Grundhaltung, die auch Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* prägte (Abb. 1); wie oben bereits aufgeschlüsselt wurde, zeigt sich auch

hier eine kritikbezogene und Kennern transparente Bildsprache.⁵²⁹

Polemisierte Zuccari mit der *Porta Virtutis* also gegen seine Konkurrenten und Auftraggeber?⁵³⁰ Ja, aber er tat dies geschickt, so dass die persönlichen Hintergründe nur Eingeweihten verständlich wurden, anderen musste die Allegorie ohne den Situationsbezug als eine Satire gelten. Der Maler setzte »selbstredende« Bildmotive ein, die den Streit und seine Sichtweise nach außen trugen. Dennoch verzichtete er, wie Völker in ihrer Untersuchung der »gemalten Kunsttheorie« am Beispiel der satirischen Werke Zuccaris betonte, auch im Gemälde nicht auf schriftliche Benennungen von Personifikationen.⁵³¹ Die Rezipienten waren dermaßen für die impliziten Provokationen sensibilisiert, dass sie sogar die Ortsangaben im Bild als Mittel der Bildpolemik Zuccaris lasen. Dies bezeugt in signifikanter Weise das im Rahmen des Prozesses angefertigte Gesprächsprotokoll: Demnach versuchten die Ankläger, gemalte Allusionen nachzuweisen und zogen hierfür charakteristische Stadtveduten heran, die Zuccari aus ihrer Sicht ausgewählt und in seine Komposition eingefügt habe, um seinerseits die Bologneser Konkurrenten zu verleumden – mit dieser adressatenorientierten Bildsprache hätte er das tolerable Feld der Satire verlassen und sich

526 Siehe die Dokumentenabschrift im Anhang: [Federico Zuccari], *Cartone d'un pittore per rappresentar la virtù contra gl'ignoranti*, zitiert nach der Abschrift in: Heikamp 1958, Bd. 33, Ser. 3, Bd. 8, S. 45–50, hier S. 48, 50. Siehe Acidini Luchinat 1999, S. 283, Nr. 6d. Vgl. Bertolotti 1876, S. 129–149. Vgl. Förster 1887, S. 87. Cavazzini 2020, S. 97–100. Siehe Q6.

527 Seligmann 1910, S. 308, 319.

528 Zur Ikonographie dieses Blattes siehe grundlegend Panofsky 1956. Vgl. Jacobsen 1982, S. 626. Kristeller 1902, Dok. 102, 112.

529 Siehe Ausst.-Kat. Florenz 2006, S. 355 sowie Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 248.

530 Bertolotti 1876, S. 129–149. Siehe zudem Acidini Luchinat 1999, S. 127–132. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 38–43. Capretti 2009, S. 172–177 mit Katalogteil. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 178–191. Vgl. auch Cast 1981, S. 134–138. Cavazzini 2020.

531 Völker 1972, S. 35. Vgl. Müller 1985, S. 101, Anm. 7.

in den Bereich der Polemik begeben.⁵³² Dies ist gerade deswegen bemerkenswert, weil es gegen die »bösen Zungen« in Rom noch kein Gesetz gab: ein solches, das die Urheber von Pamphleten und Karikaturen betreffen sollte, erließ erst Ferdinando Taverna am 28. Dezember 1599 in seiner Dienstzeit als Gouverneur Roms.⁵³³ Nicht zu unterschätzen ist die vom Maler gewählte Form der Selbstinszenierung im Rahmen der St. Lukas-Feier. Um seine Wahrheit aufzudecken, agierte er noch im Prozess emotional. Dabei war er wie auch in seiner Korrespondenz darauf bedacht, den Anschein zu erwecken, er appelliere mit seinem Werk an die Kunstkritiker, die selbst keine Fachleute seien und lobte seine Erfindung als *capriccio*.⁵³⁴ Im Prozess beschrieb Zuccaris Gehilfe Domenico di Michele die Darstellung so oberflächlich wie möglich und vermied es explizit, sie zu deuten. Wiederholt betonte er, dass er sich nicht erinnern könne: »So che ci sono doi o tre satiri uno de quali butta tre flamme de foco [...]«⁵³⁵ Zuccari seinerseits gab an, dass sein Mitarbeiter auch nicht an der Ausarbeitung der Bildinhalte beteiligt gewesen war: Damit nahm er diesen einerseits in Schutz, andererseits verteidigte er damit seine geistige Urhebererschaft an seiner Innovation.⁵³⁶

532 Siehe hierzu die Rekonstruktionsversuche in Cavazzini 1989, S. 174. Weddigen 2000, S. 218, 222.

533 Petrucci 1982, S. 24, Nr. 73, und S. 118. Vgl. Fontcuberta i Famadas 2017, S. 20 mit Anm. 7.

534 Vgl. Winner 1999, S. 141.

535 Bertolotti 1876, S. 142. Zum »Ministro della Invidia« als Sinnbild der feuerspuckenden Verleumdung und seinen Begleitern »parto di maladicezza« und »destratio« siehe Winner 1957, S. 76–84, bes. S. 79. Stubbe 1967, S. 26. Cavazzini 2020, S. 109.

536 Lanciarini 1893, S. 125. Cavazzini 2020, S. 104, 113.

Wie die Protokolle zeigen, wiederholte Zuccari seine möglicherweise anlässlich der Erstpräsentation des Kartons geäußerte Rechtfertigung nicht, sondern er gab an, dass er niemanden persönlich hatte beleidigen wollen.⁵³⁷ Damit überzeugte er seinen Richter nicht. Auch der Umstand, dass der Angeklagte in seiner Befragung am 12. November 1581 einen Zusammenhang zwischen den Ereignissen in Bologna und seinem Werk leugnete, half ihm nicht.⁵³⁸ Daraufhin nahm er einen Strategiewechsel vor und gab in seiner zweiten Befragung an, er hätte eine Skizze mit dem Kompositionsentwurf für die *Porta Virtutis* bereits vier Jahre zuvor in Florenz angefertigt.⁵³⁹ Nachträglich verwies er auf Spottgedichte, die gegen sein dortiges Werk, die Ausmalung der Florentiner Domkuppel, gerichtet waren, was insofern überzeugend ist, als belegt ist, dass es in diesem Fall – anders als in Bologna – entsprechende den Künstler und sein Werk verunglimpfende Verse gegeben hatte.⁵⁴⁰ Diese hätten eine Gruppe satirischer Satyrn im Bild bestens repräsentiert. Als Widerspruch hierzu wurde jedoch die Aussage seines Gehilfen aufgefasst, wonach Zuccaris *Porta Virtutis* in Rom entstanden war, und das auch erst nach

537 Bertolotti 1876, S. 129–149, zu dem Bezug auf die Bologneser Maler siehe ebd., bes. S. 137. Cavazzini 2020, S. 104.

538 Vgl. Acidini Luchinat 1999, S. 131.

539 Aussage Zuccaris vom 15. November 1581, in: Bertolotti 1876, S. 145–146. Cavazzini 2020, S. 112–113.

540 »Quando io feci la cuppola di S. Maria del Fiore di Fiorenza, furono fatti sonetti, canzone e madrigali in biasimo dell'opera mia [...]« Bertolotti 1876, S. 145–146. Siehe Lanciarini 1893, S. 39. Vgl. Winner 1957, S. 77. Siehe Heikamp, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 67–70. Barr 2017, S. 97.

der Kritik an seinem Auftrag für Bologna.⁵⁴¹ Das eine schließt jedoch bei genauerer Betrachtung das andere nicht aus. Zuccari kann durchaus unter dem Eindruck der Florentiner Streitigkeiten einen ersten Entwurf für die *Porta Virtutis* gezeichnet haben, von dem an dieser Stelle offenbleiben muss, inwieweit er bildpolemische Details enthielt, die auf die Situation in Florenz auslegbar waren. Zuccaris Angabe, dass sein Gehilfe sich der Bedeutungen des Kartons und insbesondere dessen Bezugnahme auf die Kritik an den Kuppelfresken nicht bewusst gewesen sei, überzeugte den Gouverneur jedoch offensichtlich nicht. Dies gilt auch für die Behauptung des Malers, er hätte die angeblich bereits in Florenz entstandene Skizze zwischen seinen anderen Entwürfen aufbewahrt und erst vier Jahre später umgesetzt. Die Nachfragen des Gouverneurs zwangen den Künstler zu Stellungnahmen, inwiefern der ausgestellte Karton von seiner ersten Skizze abwich.⁵⁴² Diese scheint Zuccari, das zeigt der Ausgang des Verfahrens, nicht überzeugend dargelegt zu haben.

Nimmt man dennoch den Kern von Zuccaris Aussage ernst, statt sie vorschnell als fiktive Ausrede oder Lüge abzutun, so ergeben sich hieraus mögliche Einsichten in die Vor- und Entstehungsgeschichte der *Porta Virtutis*. Es spricht vorerst nichts dagegen, dass der Künstler bereits zu einem früheren Zeitpunkt, zum Beispiel im Zusammenhang mit einem anderen Konflikt in Florenz, eine Zeichnung oder einen Entwurf anfertigte,

diese Idee aus Zeitmangel oder anderen unbekanntem Gründen zunächst aber nicht großformatig ausführte und später möglicherweise modifizierte. Er hätte dann diese Bildidee 1581 seiner römischen *Porta Virtutis* zugrunde legen und diese rasch und situationsspezifisch überarbeiten können, indem er etwa die Leerstelle für das Gregor-Gemälde und die römischen Monumente in die Komposition einfügte. Wie wir gesehen haben, waren das auch die Partien, welche der Maler vor dem Prozess neutralisieren wollte. Dass Zuccari in der Tat bereits in Florenz einen Bildentwurf gegen seine Feinde vorbereitet haben könnte, dafür sprechen zwei Hinweise. Zum einen der in seinem Brief an Sebastiano Caccini vom 2. Mai 1578 geäußerte Stolz auf eine ikonographische Neuerfindung. Diese der Forschung seit längerer Zeit bekannte Quelle wurde bislang nicht auf die *Porta Virtutis*, sondern – wie eingangs erwähnt – auf Zuccaris Entwurf für den Stich *Lamento della Pittura* bezogen.⁵⁴³ Der zweite Hinweis lässt sich nur mit einer kurzen Erläuterung zu Zuccaris vorangegangenen Aktivitäten in Florenz ausführen. 1577 hatte er dort das ehemalige Wohnhaus Andrea del Sartos mitsamt dem Atelier von dessen Enkel erworben.⁵⁴⁴ Zuccari ließ nicht allein die Fassade des Wohnhauses zur Straßenseite hin neu gestalten, auch die Fassade des Ateliergebäudes, welches hinter dem Wohnhaus lag und durch einen Garten zugänglich war, wurde zum Ort der Repräsentati-

541 Bertolotti 1876, S. 142. Cavazzini 2020, S. 109.

542 Siehe Zuccaris Aussage vom 15.11.1581, in: Bertolotti 1876, S. 146–147. Lanciarini 1893, S. 125. Cavazzini 2020, S. 113–114.

543 Federico Zuccari an Sebastiano Caccini, 2.5.1578, zit. nach Aurigemma 1995, S. 222. Siehe Q7. Diesem Forschungsstand gemäß fehlt der Brief auch in der Quellensammlung Cavazzini 2020.

544 Müller 1985, S. 105.



49. Federico Zuccari, Atelierhausfassade, 1577–79, Florenz, Via Giuseppe Giusti.

on des Künstlers. Der Name des Malers ist im Architrav eingeschrieben »FEDERICVS. ZUCCARVS. MDLXXVIII.«, die Wand wird gegliedert durch Fenster und eingelassene Nischen, welche vermutlich Figuren aufnehmen sollten. Zentral markiert ein hochformatiger steinerner Rahmen die Stelle der Fassade, an der – so die einhellige Forschungsmeinung – ein Fresko geplant war (Abb. 49).⁵⁴⁵ Mit Hinweisen auf die Form, das Thema und die Entstehungszeit um 1577 argumentierte Leopold für die Annahme,

⁵⁴⁵ Leopold 1980, S. 248. Das Zitat ebd., 250. Frommel 1982, S. 52. Vgl. Olbrich 1998, S. 95, 137.

dass Zuccaris *Lamento della Pittura* hier hätte dargestellt werden sollen: »The large rectangular facade field would accommodate the unusually elongated composition of the engraving perfectly. (...) The message of warning to the ignorant and envious, is apt on the studio entrance.«⁵⁴⁶ Leopold schließt ihre Argumentation ab, indem sie die Warnung an Ignoranten und Neider mit den Fassadenmotiven von Leoni, Orsi und Gambara in Zusammenhang bringt, welche zuerst den Betrachter erschreckten und ihn dann daran erinnerten, dass der Künstler vom Neid nicht angetastet werden könne.⁵⁴⁷

Hier soll nun erstmalig die Überlegung angestellt werden, ob die gerahmte Leerstelle an der Fassade des zwischen 1577 und 1579 errichteten Atelierneubaus, mit dem Zuccari seine Selbstrepräsentation in Stein inszenierte und manifestierte, nicht stattdessen eine früher geplante Fassung der *Porta Virtutis* hätte aufnehmen sollen (Abb. 50). Möglicherweise wegen seines Umzugs nach Rom blieb die Fassade indes unvollendet, bislang wurde kein stichhaltiger Beleg dafür gefunden, wie der hochformatige Rahmen hätte gefüllt werden sollen. Wie schon Leopold schlug Barbara Müller wegen der thematischen Nähe zu den Selbstrepräsentationsaspekten »Innenraum eines Studios, Unantastbarkeit und Nobilitierung der Malerei und des Künstlers« vor, dass Zuccari hier sein *Lamento della Pittura* hätte großformatig umsetzen wollen.⁵⁴⁸ Alternativ hierzu wäre aber auch eine frühere Variante der *Porta Virtutis*

⁵⁴⁶ Leopold 1980, S. 251–252. Diese Annahme übernimmt Olbrich 1998, S. 112, 137.

⁵⁴⁷ Leopold 1980, S. 252.

⁵⁴⁸ Müller 1985, S. 105.



50. Montage der Atelierhausfassade mit Federico Zuccaris *Porta Virtutis*.

für diesen repräsentativen Zweck in Frage gekommen, die die Themen Künstlerneid und Ignoranz viel deutlicher präsentierte und damit für die Fassadengestaltung sogar die bessere, da übersichtlichere Wahl gewesen wäre als die kleinteiligere Komposition (Abb. 51). Die Visualisierung dieser beiden Vorschläge unterstreicht im Vergleich die Vorzüge des Gemäldeentwurfs. Im Wohnhaus entsprach, wie bereits Weddigen anmerkte, dem Thema der Verleumdung des Künstlers die Darstellung des *Aesop mit den Feigen*, der ebenfalls die Verleumdung eines Unschuldigen und seine Rehabilitierung – Dank eines Zugeständnisses seines Herrn jedoch aus eigener



51. Montage der Atelierhausfassade mit Federico Zuccaris *Lamento della Pittura*.

Kraft – zugrunde liegt.⁵⁴⁹ Nimmt man Zuccaris Aussage im Prozess mit Angabe der vier Jahre wörtlich, so hätte der Erstentwurf der *Porta Virtutis* nicht unmittelbar mit der Enthüllung von Zuccaris Domkuppelausmalung in Zusammenhang gestanden, da diese im August 1579 vorgenommen wurde. Dies würde erklären, warum der Entwurf zur *Porta Virtutis* allegorisch so allgemein gehalten war, dass er als Satire auf die Kunstzustände allgemein leicht für die in Rom ausgefochtene Fehde angepasst und mit dem Bild im Bild spezifiziert werden konnte.

⁵⁴⁹ Weddigen 2000, S. 209, Anm. 16.



52. Melchior Meier, *Apoll und Marsyas*, 1581, Kupferstich, Bildmaß 22,8 x 31,1 cm, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

Höchst bemerkenswert ist, dass Zuccari sich am 24. November 1581, also noch während des Prozesses, mit der Bitte um Unterstützung brieflich an Francesco de Medici in Florenz wandte, womit er – schließlich sogar erfolgreich – einen weltlichen Kunstrichter außerhalb seiner dem Papst familiär verbundenen Gerichtssphäre um Hilfe anrief.⁵⁵⁰ Zwar wurde der Maler am 27. No-

vember 1581 mit einem Arbeitsverbot belegt und aus Rom verbannt.⁵⁵¹ Bereits zwei Jahre später jedoch wurde er vom Papst begnadigt, was Zuccari wohl der Fürsprache des Großherzogs, möglicherweise aber auch anderen noch zu identifizierenden Gönnern zu verdanken hatte.⁵⁵²

550 Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 188–189. Abschrift, in: Rustici 1923, S. 418. Übersetzung, in: Guhl 1880,

S. 30–31, Brief 2. Gaye 1840, Bd. 3, S. 444–445, Brief 378. Cavazzini 2020, S. 157–158.

551 Bertolotti 1876, S. 148–149. Vgl. Rustici 1923, S. 419. Cavazzini 2020, S. 23.

552 Vgl. Winner 1957, S. 81.

Wie Jürgen Rapp 1985 überzeugend aufzeigte, reagierte die Kunstszene auf diesen einmaligen Fall.⁵⁵³ Der heute vornehmlich Spezialisten bekannte Melchior Meier nahm in seinem Kupferstich *Apoll und Marsyas* (Abb. 52) umgehend auf diesen für Künstler bedeutenden Prozess Bezug. In seinem Werk, das entgegen der Überlieferung durch Ovid auch Midas als den typischen schlechten Richter beinhaltet, weist ein Webfehler, ein »unpassendes« Detail, auf den historischen Kontext hin: ein Likatorenbündel. Dieses rechts im Bild erkennbare Rutenbündel mit Beil, das im Römischen Reich allein den höchsten Staatsbeamten zustand, kann nicht sinnstiftend auf das Gefolge des Midas bezogen werden, da es die antike originär römische Exekutive repräsentiert. Zugleich ist es ein Sinnbild eines wohlüberlegten Urteils, da das Entrollen der Fasces eine angemessene Zeit in Anspruch nimmt.⁵⁵⁴

Unter Verweis auf die Kombination der relevanten Aspekte: 1. die Widmung des Stiches an den Großherzog Francesco I. de' Medici, an den ja Zuccari wie erwähnt appelliert hatte, 2. die Datierung des Stiches 1581 und 3. die – wie der Vergleich mit der Zeichnung offenbart – erst nachträglich vorgenommene Einfügung des Likatorenbündels deutete Rapp Meiers *Apoll und Marsyas* sicher zu Recht als Reaktion auf ein prominentes, damals aktuelles und einzigartiges Exemplum von justiziablem Künstlerstreit in Rom: Federico Zuccaris Prozess. Dass auch Konkurrenten Zuccaris auf ihn oder das die künstlerische Freiheit erschütternde Ereignis seines Prozesses im Bild reagierten, ist eine Annahme, die schon oft behauptet, aber noch nicht belegt worden ist. Wir wenden uns nun darum dem bereits genannten jahrelangen Rivalen Zuccaris in Florenz, Alessandro Allori, zu und untersuchen dessen Strategien der Streitführung.

553 Rapp 1985, S. 65–66.

554 Für den Hinweis auf diesen praktischen Aspekt gilt mein Dank Ulrich Heinen.

2.10 Alessandro Allori, *Titus Quinctius Flaminius redet vor den Achäern* (Poggio a Caiano, 1578–82)

Die Ausstattung des Salone in der Medici-Villa Poggio a Caiano nahe bei Florenz, in der Zygmunt Ważbiński künstlerstreitspezifisches Potenzial entdeckte, war von Jacopo Pontormo begonnen worden. Die Ausmalung ruhte nach dem Tod von Leo X. im Dezember 1521 für Jahrzehnte.⁵⁵⁵ 1578 oder im Sommer 1579 begann Alessandro Allori, der bereits 1576 vom Großherzog Francesco de' Medici den Auftrag erhalten hatte, die lückenhafte Ausstattung der repräsentativen Landvilla zu vollenden. Seine Arbeit an den Fresken des Salone beinhaltete den hier im Fokus stehenden Zyklus mit Herrscherdarstellungen, den Andrea del Sarto und Franciabigio unvollendet hinterlassen hatten.⁵⁵⁶ Alloris Aufzeichnungen aus dem Zeitraum vom 27. Juni 1579 bis zum 20. Oktober 1584 sowie zeitgenössische Erwähnungen enthalten wertvolle Informationen zu diesem Auftrag.⁵⁵⁷ So vermerkte der Künstler in seinem *Libro di Ricordi*, dass er am 18. September 1582 seine Arbeit in dem großen Saal nach mehrmonatigen Arbeitsphasen mit Unterbrechungen zum Abschluss gebracht hatte.⁵⁵⁸ Die damalige besondere Wertschätzung Andrea del Sartos und seines Werks sind in diesem Zusammenhang hervorzuheben, denn

vermutlich war Allori gerade deswegen für den genannten Auftrag herangezogen worden, da er den Stil dieses verstorbenen Meisters exzellent nachzuahmen verstand.⁵⁵⁹

Die Darstellung *Titus Quinctius Flaminius redet vor den Achäern* (Abb. 53) in der Sala Grande zeigt den Sieger von Kynoskephalai Titus Quinctius Flaminius bei seinem Treffen mit den Achäern in Aigion anlässlich der Bundesversammlung im November 192 v. Chr. Nachdem ihn seine Vorredner, ein seleukidischer Vertreter des Antiochos sowie der aitolische Gesandte Archedamos, polemisch attackiert und die Achäer zur Neutralität aufgefordert hatten, gelang es dem römischen Feldherrn – letztlich durch eine Drohung –, seine Zuhörer davon zu überzeugen, dass die Feinde der Römer auch die Feinde der Achäer seien. Der Achaiische Bund beschloss daraufhin, auf Seiten Roms in den Krieg gegen die Seleukiden und Aitolier einzutreten.⁵⁶⁰ Diese Partnerschaft brachte den Achäern die größte Ausweitung ihres Bundesgebietes ein: schon bald beherrschten sie die gesamte Peloponnes. Dieses historische Sujet nach der Überlieferung des Livius

555 Van der Windt 2000, S. 170. Vgl. Shearman 1965, Bd. 1, S. 78–82. Ważbiński 1977.

556 Barr 2017, S. 85–86.

557 Borghini 1584, S. 626–627. Allori 1908, S. 9–29. Borghini 1912, S. 126.

558 Allori 1908, S. 28. Vgl. Barr 2017, S. 83.

559 Siehe hierzu Barr 2017, S. 88–89, Anm. 13.

560 »Nec absurde aduersus utrosque respondiisse uisus est, et facile erat orationem apud fauentes aequis auribus accipi. nulla enim nec disceptatio nec dubitatio fuit quin omnes eosdem genti Achaeorum hostes et amicos quos populus Romanus censisset iudicarent bellumque et Antiocho et Aetolis nuntiarum iuberent.« Livius, *Ab Urbe Condita*, XXXV, 50. Vgl. Pfeilschifter 2005, S. 226.



53. *Alessandro Allori, Titus Quinctius Flaminius redet vor den Achäern, Medici-Villa in Poggio a Caiano, Sala Grande.*

wurde zwecks Würdigung des Fürsten bezogen auf Lorenzo de' Medici's Rede in Cremona: Beim dortigen Kongress im Februar 1483, bei dem sich die Repräsentanten der im Ferraresischen Krieg gegen Venedig verbündeten italienischen Staaten trafen, hatte sich

Lorenzo, genannt der Prachtige, als Diplomat hervorgetan. Seine Vorschläge zur weiteren Kriegsführung waren von den Gesandten – darunter Lodovico Sforza, Francesco Gonzaga, Ercole d'Este und der Herzog von Kalabrien – befürwortet und befolgt wor-



54. Alessandro Allori, *Hund mit Cartellino*
(Detail aus Abb. 53).

den, was dauerhaft zu Frieden führte.⁵⁶¹ Dass ein solches Bildprogramm dringend der Erläuterung bedurfte, ist anzunehmen. Das Gemälde selbst erfuhr aber auch eine Bereicherung, die in den vorbereitenden Studien noch nicht vorgesehen gewesen war, nämlich zwei Hunde, von denen der kleinere die Signatur des Künstlers trägt: »ALEXANDER ALLORIUS PICEBAT«.⁵⁶² Das als künstlerstreitspezifisch identifizierte Detail jedoch ist die Jagdhündin im Vordergrund. Mit ihrer Hilfe spricht Allori den Betrachter direkt an, indem dieser auf Augenhöhe liest: »Si latrabitis latrabo« – falls ihr bellt, dann werde auch ich bellen (Abb. 54).⁵⁶³ Diese Worte

stehen auf einem illusionistisch gemalten *cartellino*, also einem beschriebenen Zettel, den die scheinbar aus dem Gemälde hinaus-tretende und damit im Übergang aus ihrem Bildraum auf den Kamin befindliche Hündin im Maul hält und so dem Betrachter auf Augenhöhe präsentiert. Dieses Tier ist eine vergrößerte und ansonsten nur leicht abgewandelte Wiederholung einer Darstellung, die Allori bereits um 1571 in dem hochovalen Gemälde *Das Bankett der Cleopatra* für das Studiolo von Francesco I. im Palazzo Vecchio gemalt hatte (Abb. 44). Dieser Aspekt ist der Forschung zwar nicht entgangen, Konsequenzen für die Beurteilung von Alloris Hund in dem vielfigurigen Historienbild, das der Tugend des Medicifürsten und seiner Rednergabe huldigt, zog er aber bislang nicht nach sich.⁵⁶⁴ Besonders ist schließlich nicht die Darstellung des Hundes an sich, für die es offenkundig eine Mustervorlage gab, sondern die Aufschrift auf dem Zettel, die mit ihrer Wortwahl an Ciceros Rede für Sextus Roscius aus Amerio erinnert, in der ebenfalls das Wort »latrabitis« vorkommt. Dies ist ein aufgrund der Seltenheit des Wortes signifikanter, für die Deutung neuer Hinweis. In Ciceros Rede heißt es:

»sin autem sic agetis, ut arguatis aliquem patrem occidisse neque dicere possitis, aut qua re aut quo modo, ac tantum modo sine suspicione latrabitis, crura quidem vobis nemo suffringet; sed, si ego hos bene novi, litteram illam, cui vos usque eo inimici estis, ut etiam Kal.

561 Vgl. Kliemann 1976, S. 79–80. Sulerzyska 1981, S. 264. Lecchini Giovannoni 1991, S. 248–250, Nr. 71.

562 Allori Alessandro, Schema della decorazione della villa di Poggio a Caiano (Disegno), Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. GDSU, Kat. ORN., Nr. 10. Ders., Rede des T. Quinctius Flaminius an die Achäer, Warschau, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Siehe hierzu Sulerzyska 1981. Vgl. zu den Inschriften Alloris Barr 2017.

563 Barr 2006, S. 111.

564 Zur Tugend-Allegorie der Medici siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 249.

omnis oderitis, ita vehementer ad caput adfigent, ut postea neminem alium nisi fortunas vestras accusare possitis.«

(»Wenn ihr aber so verfährt, dass ihr jemanden des Vatemordes beschuldigt, ohne das Warum und Wie angeben zu können, und nur bellt (um zu bellen) ohne Verdachtsgründe, so wird euch zwar niemand die Beine zerschmettern; aber, wenn ich anders diese Männer recht kenne, werden sie euch jenen Buchstaben, dem ihr so gram seid, dass ihr sogar alle Kalenden hasst, so gewaltig auf die Stirn prägen, dass ihr in der Folge sonst niemanden als den Verfall eures eigenen Glücks werdet anklagen können.«)⁵⁶⁵

Der Hund bietet damit dem gelehrten Betrachter den Anlass, über die Themen Verleumdung und Entehrung zu diskutieren und droht seinen Herausforderern mit Rache in Form einer ihn als Verleumder stigmatisierenden Strafe. Zugleich gibt er sich als nicht grundlos bellender Neider zu erkennen, sondern als gelehrter Redner im Dienste der Wahrheitsfindung und damit als das würdige Pendant der Nebenszene zu dem großen Redner in der Hauptszene, dem Sinnbild des Medicifürsten. Als Rächer steht der Hund zudem in der Tradition der Hunde des Promeros, welche auch in die Sprichwortsammlung des Erasmus von Rotterdam Aufnahme gefunden hatten (*Adagia*, II 7, 88): »Von Hunden des Promeros spricht man, wenn jemanden unversehens die Rache



55. *Alessandro Allori*, Hund mit Signatur
(Detail aus Abb. 53).

derer trifft, die er irgendeinmal beleidigt hatte.« Die Erläuterung des Erasmus führt aus, dass Promeros als Dienstmann eines Königs bei diesem verleumdet worden war und sich später dadurch rächte, dass er seine scharfen Hunde auf seinen Verleumder losließ, welche ihn totbissen. Eine Überlieferung also, die starke Parallelen zur Verleumdung des Apelles aufweist, nicht jedoch in einem Kunstwerk, sondern in der Tötung des Feindes aufgeht. Erasmus setzte das Sprichwort von den Hunden des Promeros gleich mit der sogenannten *Rache des Hundes* nach Diogenian (7,52).⁵⁶⁶ Dass Allori selbst sich im Kontext des Bildes mit einem Kyniker identifizierte, belegt ein bislang übersehenes Detail: Die Signatur in den Pfoten des Schoßhündchens (Abb. 55), die zuletzt Helen Barr ausführlich untersucht hat.⁵⁶⁷ Auch

⁵⁶⁵ Cicero, *pro Roscio*, 1.37–82.

⁵⁶⁶ Erasmus 2016, Bd. 7, S. 536–537.

⁵⁶⁷ Barr 2017.



56. Jan Rost für Agnolo Bronzino,
Die Gerechtigkeit befreit die Unschuld, 1546,
Tapiserie, Florenz, Palazzo Pitti.

hierzu bietet Erasmus von Rotterdam eine passende Erläuterung: In seiner Ausführung zum »Melitaeus catulus« (*Adagia* IV 4, 54), dem Melitäerhündchen, einem Schoßhund, gibt Erasmus nämlich an, dass bei Lukian in den *Lapithen* (19) »ein Witzbold den Kyniker Alkidamas ein Melitäerhündchen« nannte. Damit bietet er für das beliebte und weit verbreitete Geschöpf, von dem er eingangs meint, dass es »zu nichts Ernsthaftem zu gebrauchen« und ausschließlich dazu geeignet sei, »gelangweilten und verwöhnten Damen als Spielzeug zu dienen«, während etwa der Haushund Wache hält, eine doppelbödi-

Lesart an, die erklärt, warum dieser Hund ebenfalls geschätzt wurde und Allori ihm als Träger seine Signatur anvertraute.⁵⁶⁸ Diese Erklärung bot möglicherweise zugleich die Parade für eine Beleidigung des Gegners von Allori als Schoßhündchen oder beliebter, aber belangloser Maler. Dies geschah innerhalb der repräsentativen Raumausstattung eines Herrschaftszentrums der Medici und in einer Künstlerstreitarena, in der Allori beherrschend war.

Das Motiv des bellenden Hundes, auf das der Zettel im Maul der Hündin verweist, war, wie bereits Ważbiński in seiner grundlegenden Studie zum »cane abbaiante« aufzuzeigen versuchte, ein gemalter Kommentar für Experten.⁵⁶⁹ Dass Tiere mit weit aufgerissenem Rachen ihre Feindlichkeit zum Ausdruck bringen, thematisiert bereits die Bibel.⁵⁷⁰ Anschaulich wird diese Haltung in der 1546 von Jan Rost nach einem Entwurf Agnolo Bronzinos gefertigten Tapiserie *Die Gerechtigkeit befreit die Unschuld* (Abb. 56), in der ein Hund als Personifikation eines Lasters die Unschuld bedroht.⁵⁷¹

568 Erasmus 2016, Bd. 7, S. 605–607.

569 Ważbiński 1977, S. 3–24. Barr 2006, S. 106. Barr 2017, S. 83–104.

570 »Ihren Rachen sperren sie auf gegen mich wie ein brüllender und reißen der Löwe.« Im Psalm Davids von den Leiden und der Herrlichkeit des Gerechten wähnt sich dieser von Stieren und Hunden umgeben: »Denn die Hunde haben mich umgeben, und der Bösen Rotte hat mich umringt [...]«. Psalm 22, 13–22, hier Zitate aus Vers 14 und 17.

571 Als Laster identifiziert wurden *Perfidia*, *Furia*, *Invidia* und *Avarizia*, ebenfalls dargestellt sind ein Wolf, eine Schlange und ein Löwe. Das Werk variiert einen Entwurf von Francesco Salviati für Cosimo I. Ausst.-Kat. Florenz 2009, Nr. 8.9. Cohen 2000, S. 56. Cecchi 1996, S. 54. Ausst.-Kat. Florenz 2010, S. 240. Cox-Rearick 2005, S. 301–304.

Bereits kennengelernt haben wir das Motiv des kynischen Hundes, des Kritikers. Rufen wir uns für ein besseres Verständnis von Alloris kynischem Motiv die Besonderheit des bereits erwähnten und vermutlich ebenfalls in einem höfischen Kontext entstandenen Hundepaares in Johann Sibmachers Stich einer *Verleumdung des Apelles* nach Anton Wetz, betitelt als *Pictura et descriptio Calumniae* (1600; Abb. 28) in Erinnerung, in dem das eine Tier als Zoilos und sein Schoßhündchen-Pendant als »Vigilantia«, also Wachsamkeit/Fürsorge, titulierte wurde, das zur Rechten des thronenden Herrschers am Boden sitzt.⁵⁷² Für das Werk Alloris bietet dieses Beispiel einen wichtigen Hinweis darauf, dass auch der Windhund in Alloris Gemälde als kynischer Kritiker zu verstehen ist – berühmt für seinen Witz und seine respektlose Kritik. Die Besonderheit des Hundepaares, das auch in anderen Werken auftritt, legt den Schluss nahe, dass in der Kopie nach Wetz das erklärend titulierte ist, was sich spätestens mit Allori als ein wichtiges Motiv etabliert hatte und bei Sibmacher, bereits zur Bildtradition ausgebildet, nun zurückgeführt wurde in den genuinen Kontext: einer *Verleumdung des Apelles* und damit einem typischen Sujet für versinnbildlichten Künstlerstreit. Um diesem Hinweis weiter nachzugehen, wird hier erstmalig die Funktion der Hündin im Bild an der Schwelle zum Bildraum berücksichtigt: Sie

572 Förster 1887, S. 101. Dort wird das Tier als »bissiger Hund« bezeichnet. Cast betont zudem ikonographische Besonderheiten, wie die des Märtyrerpalmwedels, den die Wahrheit trägt. Cast 1981, S. 99–101.

fungiert hier als Bote.⁵⁷³ Das auf den ersten Blick harmlose Tiermotiv wird in der Analogie mit dem Kyniker Zoilos aus Amphipolis und durch die Karte im Maul, die vor dem Hintergrund der frühneuzeitlichen Zweikampf- und Duellkultur als *Cartello della sfida* aufgefasst werden kann, im Ton konfliktverschärfend verändert. Gelehrte Betrachter dürften angesichts der Hündin auch an Platon erinnert worden sein, der in *Der Staat* explizit mit dem Zitat »die Hündin, gegen den Herren kläffend und krächzend« ein solches Motiv heranzog, um damit den Beweis zu führen, dass es eine uralte Gegnerschaft zwischen Philosophie und der von ihm aus dem Idealstaat als entbehrlich verbannten Dichtung gab.⁵⁷⁴ Damit wurden die antiken Wurzeln der Streitthematik, die diesem Bildmotiv innewohnt, bekräftigt.

Richtet man sein Augenmerk auf diesen Hund, so fällt auf, dass dieser eben nicht bellt, auch wenn Waźbiński ihn in seiner Untersuchung zum Topos des bellenden Hundes als das prominenteste Beispiel bespricht. Er deutete die Darstellung des Tieres als Angriff Alloris und die Forschung ist ihm darin kritiklos gefolgt.⁵⁷⁵ Nicht genau hingeschaut hat folglich Jasmin Mersmann, wenn sie behauptet, das Fresko zeige »zwei kläffende Köter, von denen einer einen Hemd-

573 Zudem sei auf die Studie von Sulerzyska hingewiesen, die weitere kompositorische Analogien zwischen diesen beiden Gemälden untersucht. Siehe Sulerzyska 1981, S. 266–267.

574 Platon, *Der Staat*, 10, 8 [b]. Für den Hinweis auf diese bislang im Kontext des *cane abbaiente*-Topos noch nicht berücksichtigte Textstelle danke ich Michael Stockhausen.

575 Waźbiński 1977, S. 6, 10. Brassat 2003, S. 166.

setzen [...]« im Maul trage.⁵⁷⁶ Weder hat sie erkannt, dass beide Hunde edle Tiere sind, noch würdigt sie die kunstvoll verschlungene Banderole, welche die Signatur des Künstlers trägt. Hätte Ważbiński recht, so hätte Allori mit seinem Hund auf die Darstellung in Zuccaris *Lamento della Pittura* reagiert, welche den Künstler im Selbstbildnis angegriffen von zwei Hunden zeigt (Abb. 43). Einer davon ist ein Windhund. Der Kupferstich war 1579 publiziert worden, zu einem Zeitpunkt also, als das Fresko mit großer Wahrscheinlichkeit noch nicht vollendet war. Im Abgleich zwischen Publikationsdatum des Zuccari-Stiches und dem möglichen bzw. wahrscheinlichen Arbeitsbeginn Alloris am Fresko sowie unter Berücksichtigung der praktischen Anfertigung eines Freskos von oben nach unten ergibt sich, dass Allori derjenige war, der antwortete.

Die attraktive Hypothese Ważbińskis gewinnt damit an Plausibilität, dennoch sei kurz bedacht: Warum hätte Allori in einem Wandbild in einer Medici-Landvilla auf Zuccaris Grafik reagieren sollen und noch dazu mit dem Bild eines kampflustigen Hundes? Die Inszenierung des Hundes als polemischer Streiter in einem Künstlerwettkampf ist nur dann sinnvoll, wenn Allori persönlich betroffen war und seine Adressaten, denn »latrabitibus« ist eine Pluralform, zu dem Werk Zutritt hatten. Als Zielgruppe können demnach Zuccari und für ihn wichtige Mittelsmänner oder potenzielle Auftraggeber gelten. Da Großherzog Francesco de' Medici zeitgleich ein wichtiger Unterstützer Zuccaris und Alloris war, ist anzunehmen, dass

beide Künstler um seine Gunst und Aufträge konkurrierten, indem sie mit ihrer jeweiligen Kritikkompetenz warben. Im direkten Umfeld des Fürsten mächtige Fürsprecher für sich zu gewinnen und möglicherweise Zuccari abspenstig zu machen, hätte Allori, der uns durch sein Lohndumping-Angebot für den Florentiner Dom in Erinnerung geblieben ist, sicher Freude bereitet. Dass er taktisch die Gelegenheit nutzte, die Aufmerksamkeit des illustren Publikums auf sich zu ziehen, das zu dem repräsentativen Landsitz, einer Herrscherzentrale der Medici, Zugang hatte und mit anderen vor den Gemälden des *Salone* diskutierten, ist keineswegs abwegig. Der *Salone* war kein Privatraum, sondern stand einer von den Medici kontrollierten und ausgewählten Öffentlichkeit offen. Die Kommunikationsnähe vor dem Gemälde und die Kommunikationsdichte innerhalb der Repräsentationsstrategie der Medici regulierte die Konfliktaustragung vor Ort, die Sphäre unter den Augen des Fürsten begünstigte sicher einen deeskalierenden Verlauf. Die Betrachter wurden Zeugen einer mit unterschiedlichen Medien imaginierten Auseinandersetzung.

Die Adressaten – also der Rivale, gegen den sich die Bilderfindung schließlich richtete, und seine Fürsprecher – sollten also dazu in der Lage sein, das Werk zu sehen.⁵⁷⁷ Entsprechend dies aber dem vom Auftraggeber intendierten Ziel des Bildprogramms, das sich an ein gelehrtes Publikum richtete und dieses dazu animieren sollte, vor den Gemälden die Tugenden des Fürsten zu

⁵⁷⁶ Mersmann 2016, S. 226.

⁵⁷⁷ Das Gemälde wurde erst viel später druckgraphisch reproduziert.

würdigen?⁵⁷⁸ Diesen Punkt klammerte die bisherige Forschung zu dem Künstlerstreit zwischen Allori und Zuccari aus. Zunächst einmal ist anzunehmen, dass angesichts der prominenten Platzierung des angriffslustigen Tieres im Wandbild der Auftraggeber eine für ihn sinnfällige Rechtfertigung einforderte, die primär mit seinen eigenen Interessen verbunden war. Möglich ist allerdings, wenn man Vasaris Behauptung ernst nimmt, dass der Streit der Künstler um die Gunst des Fürsten ebenso zu dessen Ruhm beitrug wie auch zu dessen Unterhaltung, so dass entsprechende Details wie eine Marginalie weitestgehend toleriert wurden.⁵⁷⁹ Der im Wandbild zum Duell fordernde Kritiker in Gestalt des Hundes hätte demnach dem Fürsten und seinem Publikum die Wertschätzung seines Mäzenatentums aus Sicht beider rivalisierender Künstler bestätigt. Somit war für Alloris Hund zweierlei relevant, zum einen dessen Verortung in dem antiken Sujet und zum anderen dessen Bezug auf die für die Medicifamilie bedeutsame diplomatische Leistung Lorenzos.⁵⁸⁰ Demnach konnte ein zeitgenössischer Rezipient in den 1580er-Jahren den Hund und seinen Appell als Stellvertreter des Redners betrachten: Dessen Feinde hatten ihre Stimme gegen einen Tugendhelden erhoben, und dieser hatte daraufhin mit einer erfolgreichen Strategie deren Spott überwunden. Das Schlusswort

des Flaminius lässt sich in Analogie zu den Worten auf dem Zettel im Maul des Hundes lesen: »Vielmehr werdet ihr ohne Ansehen, ohne Ehre zur Beute des Siegers werden.« Wer seine Stimme also gegen eines der *exempla virtutis romanae* richtet, die in dem Zyklus die Tugenden der Medicifürsten propagierten, dem ist die Demütigung, der Verlust der Ehre sicher. In der entsprechenden Parallelsetzung mit Lorenzos Friedensdiplomatie liegt alternativ oder zudem der Schluss nahe, dass der Medici-Fürst das Bildmotiv des Kritiker-Hundes auch auf seine eigenen Gegner oder die seiner Familie beziehen konnte. Da die Historie, in die der Angriff integriert wurde, die fürstlichen Tugenden des Auftraggebers thematisiert, war es den verschiedenen Rezipienten problemlos möglich, das Motiv des nicht bellenden Hundes dem Bildinhalt zuzuordnen und auch in einem größeren Kontext zu verorten. Der Webfehler des kynischen Hundes wird hier nicht als Störfaktor wahrgenommen, was in seiner fehlenden Erwähnung zum Ausdruck kommt. Dies reicht hin bis zu der Schlussfolgerung, dass Allori die Fresken so gestaltete, »wie es der Text des Livius nahelegte.«⁵⁸¹

Der Kritiker-Stellvertreter im Bild kann zunächst allgemein als Anspielung auf einen Zweikampf von Männern in einem Ehrkonflikt gedeutet werden. Es unterliegt damit der Imagination des Betrachters, ob dieser gewaltfrei ausgetragen wird, wie die Botschaft anbietet, oder ob mit der gewaltsamen Austragung derselben zu rechnen ist. Einer solchen eigentlich dem Adel vorbehaltenen

578 Zur Diskussion hierzu danke ich H.-J. Raupp. Zum Decorum, das große Historien für repräsentative Säle vorsah, siehe Thimann 2002, S. 72–73.

579 Vgl. hierzu den Fall der Streitaustragung zwischen Bandinelli und Cellini. Vasari, Bandinelli 2009, S. 73–74. Vgl. zudem Abschnitt 2.4.

580 Vgl. Kliemann 1976, S. 79–80. Sulerzyska 1981, S. 264. Lecchini Giovannoni 1991, S. 248–250, Nr. 71.

581 Kliemann 1976, bes. S. 81–83, hier S. 82–83.

Auseinandersetzung entspräche ein Duell.⁵⁸² Dass diese Form des Zweikampfes in der Frühen Neuzeit auch von Nicht-Adeligen praktiziert und von italienischen Fürsten geduldet wurde, ist bekannt.⁵⁸³ Das Duell als kulturelle Praktik, die reich an Symbolen und Gesten war, könnte für die von Allori gewählte Bildsprache Vorbildfunktion gehabt haben. Dies ist dadurch wahrscheinlich, dass diese Form der Auseinandersetzung seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch in Italien weithin praktiziert wurde und zudem durch unterschiedliche Druckwerke nicht nur eine breite Öffentlichkeit erreichte, sondern sogar populär genannt werden konnte: »[A]ls performativer Akt eines regelhaften ritualisierten Zweikampfs konnte sich [das Duell] auf zahlreichen Bühnen vollziehen und avancierte seit der Frühen Neuzeit in Europa zu einem bedeutenden Thema unterschiedlicher Kommunikationen und Medien [...]«⁵⁸⁴ Diese umfassten neben Duelltraktaten, Flugschriften und juristischen Schriften auch literarische Texte. Wie weitreichend die Wirkung dieses Gedankenguts war, darf nicht unterschätzt werden: So verfasste der für sein *Emblematum liber* (Erstauflage 1531) in der kunsthistorischen Forschung geschätzte und weithin rezipierte Andrea Alciati 1544 auch einen Duelltraktat.⁵⁸⁵ Der italienische

Jurist und Humanist ist damit ein Beispiel für die untrennbar miteinander verwobenen Moral- und Ehrvorstellungen im Cinquecento.⁵⁸⁶ Dass Alloris Hund bislang nicht im Kontext der Duellforschung behandelt wurde, ist angesichts der von Ludwig auf den Punkt gebrachten Problemlage nachvollziehbar: »Solche [von medialen Bildtopoi abweichende] Vorgänge wurden dann auch in der Forschung, selbst wenn sie in den Quellen als Duelle bezeichnet wurden, als defizitäre Umsetzung dessen begriffen, was eigentlich ein Duell sei. Umgekehrt wurden mitunter aber auch Formen ritualisierter Gewalt als Duell gedeutet, die zwar in den Quellen nicht als Duell bezeichnet sind, aber von Zweierkonstellationen und einem ritualisierten Ablauf geprägt waren.«⁵⁸⁷ Es bestand also lange keine Einigkeit darüber, welche Auseinandersetzungen als frühneuzeitliches Duell gelten durften und welche nicht. Das Ritual eines solchen – und dies muss hier betont werden, da unsere Vorstellungen von dieser Form des Zweikampfs heute stark von den Duellvorstellungen des 19. Jahrhunderts geprägt sind – bedurfte eines Beleidigten und des geregelten Ablaufs. Für den hier behandelten Kontext war es zudem wichtig, die Orte bzw. Sphären des Streits zu beachten. Laut David Quint, der hierzu umfangreiche Quellenstudien durchgeführt hat, gab es vorzugsweise im privaten Bereich geschütz-

582 Vgl. Härter 2012, S. 187.

583 Vgl. Bryson 1938.

584 Härter 2012, S. 187.

585 Zum Duell im Cinquecento siehe Bryson 1938 mit einer kommentierten Bibliographie der im 16. Jahrhundert erschienenen Publikationen (S. 233–236). Siehe auch Santoro 2012, S. 101–121. Das Duell als europäisches Phänomen behandelt Kiernan 1988. Die italienischen Duelltraktate konnten auf ein französisches Standardwerk oder

den spanischen *Tractatus de duello* (1525) des Diego del Castillo zurückgreifen.

586 Alciato 1544. Gedruckt wurde diese erste italienische Ausgabe von Baldassar di Constantini. 1543 war bereits die lateinische Fassung unter dem Titel *De Singulari Certamine* erschienen. Siehe Monorchio 1998, S. 63–80.

587 Ludwig 2012, S. 68. Ludwig 2016.

te Räume, in denen die freie Rede möglich sein sollte, und im Unterschied hierzu die öffentliche Sphäre, in der solche freie Rede Konsequenzen haben konnte, wenn sie dort – beispielsweise aufgrund der Indiskretion eines Gesprächspartners – rezipiert wurde.⁵⁸⁸ Bezogen auf Alloris Gemälde und seine Verortung in dem großen Saal der Medici-Villa heißt dies, dass – gleich, ob der Maler einen Feind der Medici im Sinn hatte oder einen eigenen – der potenzielle Gegner den illusionistisch gemalten *cartellino* gedanklich aufnehmen musste.⁵⁸⁹ Imaginiert man den Appell des Hundes also als stellvertretenden Bestandteil eines Zweikampfs, so wie er in Italien Mitte des 16. Jahrhunderts ausgetragen wurde, dann wäre der Austausch von *cartelli* jedenfalls ein wesentlicher Bestandteil der ritualisierten Zweikampfmodalitäten gewesen. Die Beleidigung des Kontrahenten wäre demnach durch seine Herabsetzung auf den sozialen Rang eines Hundes, genauer gesagt einer Hündin, oder alternativ die implizite Beschimpfung als Hund anschaulich statt wörtlich durch eine Niederschrift vorgetragen worden.⁵⁹⁰ Dass die Künstler versuchten, im Rahmen der gewachsenen sozialen Ambitionen diese vom Adel ausgeprägte Form der Identitätsbildung zu adaptieren, entspricht auch anderen Aufwertungsversuchen des eigenen Standes.⁵⁹¹ Dass

das Tier hier als Bote fungiert, ist jedenfalls – bezieht man die Erkenntnisse der Schimpfwortforschung ein – nicht als niedliche Alltagsgeste misszuverstehen, sondern als eine handfeste Beleidigung des adressierten Gegners. Gesteigert würde der beleidigende Aspekt im Bild noch, wenn man in dem Jagdhund nicht den adelsattributiven Boten, sondern den Stellvertreter seines Herrn und damit legitimen Kampfgegner sehen würde. Dass der Herrscher in den von Neumann geschilderten teils literarischen und legendären Zweikämpfen zwischen Mensch und Tier (Hund, Löwe) sich als schlechter Richter zu erkennen gibt, ist ein bemerkenswertes Detail, dass die Geschichten an die Überlieferung von der Verleumdung des Apelles anschließt und die Frage aufwirft, in welchem Verhältnis Allori zu dem Medicifürsten stand.⁵⁹² Im Kampf um die gerechte Sache jedenfalls konnte sich der innere Adel – auch des Stellvertreters – offenbaren.⁵⁹³ Gleichsetzungen von Hund und Mensch wurden auch in anderen Zusammenhängen praktiziert. Berühmt wurde die ironische Analogie, die Alberti in seiner Lobrede auf seinen tugendhaften Haushund allegorisch verschriftlichte. Zu den Tugenden von Canis zählte, so der Humanist, dass er nie böse Worte über Abwesende »gesprochen« hätte – er bellte also Abwesende nicht an – wohingegen er in den Akademien durchaus im humanistischen Disput »das Wort erhoben« hätte, was jenseits der Duellanalogie eine humorvolle Parallele zu Alloris Fresko darstellt. Auch hätte Canis, so Alberti, sich bei Banketten zurück-

⁵⁸⁸ Quint 1997, S. 244.

⁵⁸⁹ »Illusionistic motifs challenged the view that words could imitate nature better than a painted image; the cartellino in particular visualized the written word as part of the painted image.« Rawlings 2009, S. 124.

⁵⁹⁰ Weinstein 1994, S. 217.

⁵⁹¹ Vgl. Quint 1997, S. 231–232. Castiglione 1960, S. 46 (1. Buch, XXI. Kapitel).

⁵⁹² Vgl. Neumann 2010, S. 191–192, 196.

⁵⁹³ Neumann 2010, S. 198.

haltend verhalten und nie Wein getrunken – dies entspricht auch der verkleinerten Replik von Alloris Windhund in dem *Bankett der Cleopatra* (Abb. 44), das auch Zuccari gekannt haben könnte.⁵⁹⁴ Wenn man annimmt, dass Allori wie schon vor ihm Stradanus in seinem Fresko im Palazzo Vecchio – übrigens in der dortigen *Sala di Leone X*, also dem Raum, welcher dem Gründer der Villa in Poggio a Caiano gewidmet war – sein Revier mittels eines bildpolemischen Hundes gegen mögliche Rivalen behaupten wollte, so wäre hier eine in der sozialen Entwicklung des Duells nachvollziehbare Aneignung adeligen Verhaltens durch Nicht-Adelige abgebildet. Analog zu Gegnern des Medici-Regimes, die durch die Drohung mundtot gemacht werden sollten, konnte sich Allori selbst in der Rolle des Geforderten sehen, dem auf seiner Ebene der Wahrnehmung wiederum die Wahl der Waffen – in diesem Falle die der Malerei – zukam.

Wie passend dieser Vergleich ist, der sowohl die Interessen des fürstlichen Auftraggebers befriedigen konnte wie auch die Streitlust des Künstlers, und damit die Betrachter zu Diskussionen angeregt haben könnte, kommt darin zum Ausdruck, dass die Entscheidungen eines Ehrhandels von Worten und Handlung getragen wurden und werden. Demnach waren verächtliche Gesten oder Worte zur Herabsetzung der Ehre des Gegners ebenso geeignet wie zur Herausforderung und Erwidern.⁵⁹⁵ Der Zwang, zu den Waffen zu greifen, wurde bei

Bedarf offen formuliert: »che necessiti di a venire in paragone d'arme.«⁵⁹⁶ Wenn man berücksichtigt, dass diese Parameter auch auf das Rededuell übertragen wurden, wie dies Weinstein aufgezeigt hat, liegt es nahe, dass auch die bildenden Künstler sich einige aneigneten, um ihren sozialen Status aufzuwerten und darunter auch die im Schriftduell etablierten »cartelli di sfida« adaptierten: Anregungen hierzu waren in großer Vielfalt verfügbar, wie Quints Studie aufgezeigt hat:

»A flood of treatises on honor and the duel – and treatises on honor are usually much devoted to the duel – flowed from sixteenth century presses, mostly in Italy. These books, loaded with the terms and methods of scholastic argument which distinguished gradations of insult that are famously lampooned by Shakespeare's *Touchstone* and which dictated punctilios of combat and fair-play – if you are fighting a one-eyed man, should you wear a patch over one eye of your own? – seem highly unreadable now, but they enjoyed a tremendous vogue.«⁵⁹⁷

Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung siehe Rehm 2002.

596 Zitat aus einem »Cartello d'un bravo da Perugia ad un bravo spagnolo in querela volonataria«, Sala d'Arme Achille Marozzo Istituto per lo Studio della Scherma Antica e Medievale. Vollständige Abschrift sowie die anderer Cartelli abrufbar via <https://web.archive.org/web/20130723213628https://www.achillemarozzo.it/articoli/vari/cartellidisfida.php>. Sebastiano Fausto da Longiano, Duello regolato a le leggi de l'honore, Venedig 1552. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10179359>.

597 Quint 1997, S. 233. Zu den *cartelli di sfida* siehe ebd., S. 257. Zwar attestierte Sabine den Künstlern

594 Hartung 2003, bes. S. 98–102, hier S. 100–101.

595 Schwerhoff 2013, S. 215–228. Hierin wird auch der Aspekt des Duells in der medialen Streitkultur behandelt. Zur stummen Sprache der Bilder und

Das Duell war als Bestandteil eines weit verbreiteten Habitus allgegenwärtig. Schließlich bezeichnete auch Leon Battista Alberti die Ehre als das wichtigste Gut in jedermanns Leben, also als Grundlage aller (erfolgreichen) Unternehmungen.⁵⁹⁸ Bedenkt man, dass es bereits im 15. Jahrhundert üblich gewesen war, dass Beleidigte in Form von kurzgefassten Schriftstücken, sogenannten *cartelli di sfida*, die öffentlich bekannt gemacht wurden, ihre Herausforderung übermittelten, so steht der Hund Alloris in einer kaum als exklusiv zu bezeichnenden Tradition, zumal auch der Raum in der Medici-Villa kein privater war.⁵⁹⁹ So kann es auch nicht überraschen, wenn entsprechende Zettel in den Rahmenbedingungen des identitätsstiftenden Künstlerwettstreits ihre spezifische Aneignung fanden. Weinstein thematisierte diesen Aspekt für das Theater bzw. literarische Duelle. Es ist demnach auch vorstellbar, dass die Riten oder vielmehr »Gesetze« des »ritualisierten Zweikampfs« sich auch in Medien der bildenden Kunst übertragen ließen.⁶⁰⁰ Als gleichrangige Kunst war es nur

folgerichtig, wenn auch weitere Medien für die virtuose Imagination eines Zweikampfes fruchtbar gemacht wurden. Dass solche ebenso wahrhaftig und ernst zu nehmend wirkten wie das ausgetragene Duell, ist anzunehmen.⁶⁰¹ In Analogie zum Duell hätte auch Allori seinen Angriff als Kritiker im Bild gegenüber seinem Auftraggeber legitimieren können.⁶⁰² Die Konfliktaustragung konnte so in gewaltfreie Bahnen gelenkt und die Ehre über einen legitimierten Stellvertreterkampf ritualisiert wieder hergestellt werden.⁶⁰³ Dies fügt sich in die Betrachtungen von Norbert Elias ein, der die Neuzeit als Phase eines Zivilisierungsprozesses betrachtet hat.⁶⁰⁴ Letztlich fand hier eine Auseinandersetzung mit dem Ehrenkodex des Adels statt.⁶⁰⁵

Eine Änderung trat ein, als Mitte des 16. Jahrhunderts die *cartelli* nicht mehr als Handschriften publiziert wurden, sondern gedruckt Verbreitung fanden:

eine Neigung zum Duell, das Fehlen aussagekräftiger Beispiele legt allerdings eine hierzu wenig intensive Recherche nahe. Siehe Sabine 31859, S. 28.

598 Alberti 2004, S. 12.

599 »It had been a long established practice, reaching back into the fifteenth century, for offended parties to issue challenges in the form of short written documents »cartelli di sfida« – that they posted in public.« Quint 1997, S. 257. https://web.archive.org/web/20211001114719/https://www.achillemarozzo.it/articoli/vari/Fausto_da_Longiano.pdf Ein berühmtes Beispiel für solche *cartelli* (Cartel de desafio, cartel de défi) wird in der Überlieferung zum sog. Fürstenduell zwischen Karl V. und Franz I. erwähnt. Vgl. Emich 2012, S. 200.

600 Weinstein 1994, S. 217.

601 Vgl. zum Dachterminus des ritualisierten Zweikampfs Jaser 2013.

602 Vgl. Schwerhoff 2013, S. 226. Schwerhoff gibt in Anm. 6 einen Überblick über die Forschungsliteratur zum Duell, der Abschnitt »Ritualisierte Zweikämpfe als öffentliche Streitkultur« bietet systematische Einblicke in Duellabläufe. Schwerhoff 2013, S. 219–220. Vgl. Ludwig 2016.

603 Zu den durch Duellpraktiken umgelenkten Gewaltritualen siehe Härter 2012, S. 187–193.

604 Elias 1969. Elias 1997.

605 »At court the noble might behave one way, but he had another code, now spelled out for him as elaborately as della Casa's tablemanners, that told him how to affirm his honor as an individual and licensed him to defend it, if necessary, with his sword.« Quint 1997, S. 233. Ludwig 2011, S. 371–403.



57. Alessandro Allori, *Himmelfahrt Christi für Santa Maria del Carmine in Pisa*, 1581.

»Around the middle of the sixteenth century the cartelli began to be printed instead of handwritten and became more embellished, spelling out the causes for the duel and often provoking responses from the challenged parties in the form of other cartelli. The exchange of such documents, which since they were printed could have a wide distribution, might go on for some time, constituting a kind of publicity campaign before the duel or – as I suspect was most often the case – replacing the duel

itself, since many of the cartelli accuse the other party of delay, of failing to live up to stipulated conditions, or simply of not showing up on the appointed day.«⁶⁰⁶

Der Austausch von Cartelli oder ritualisiert vorgebrachten Provokationen und Argumenten konnte also, wie hier geschehen, das eigentliche Duell als Form der Streitaustragung ebenso ersetzen, wie die Androhung von Schmähbrieffen und Schandbildern im Alten Reich Eskalationen von Finanzstreitigkeiten regulierten.⁶⁰⁷ Dieser Aspekt erinnert an Zuccaris Blatt *Lamento della Pittura*, auf das Texte mit kleinen Zetteln aufgeklebt wurden. Wie Hänsel betonte, hatten Zuccari und Cort darauf verzichtet, den Text im Kupferstich festzuschreiben, und beide hatten stattdessen gerahmte Felder zur Beschriftung – erst mit gedruckten Lettern (»Typis aereis«), später mit einer gestochenen Schrift – frei gelassen.⁶⁰⁸ Der leere Rahmen ist, wie die *Porta Virtutis* desselben Künstlers zeigt, ein in Zuccaris Werk wiederkehrendes Motiv.⁶⁰⁹

Im Falle Alloris war die zum Schweigen mahnende Inschrift ein wesentlicher Bestandteil einer vom Künstler angewandten Streitstrategie. Dass er diese für erfolgreich hielt, kommt darin zum Ausdruck, dass der Maler sie nahezu zeitgleich in einem anderen Gemälde wortwörtlich wiederholte: in seiner 1581 signierten und datierten *Himmelfahrt Christi* für Santa Maria del Carmine in

606 Quint 1997, S. 257.

607 Lentz 2004.

608 Hänsel 1999, S. 150.

609 Vgl. Acidini Luchinat 1999, S. 100.



58. Alessandro Allori, Hund mit Inschrift und Signatur (Detail aus Abb. 57).

Pisa (Abb. 57).⁶¹⁰ Den dortigen Kirchenbesuchern präsentierte er die Bildinschriften »Si latrabitis latrabo«, diesmal auf einem Schriftband, und »Alexand. Alorius C. Flor. Angeli Bronzini alumnus faciebat A. D. 1581« auf einem großen Zettel, gemeinsam einem Schoßhund in die Schnauze gelegt, rechts unten im Gemälde (Abb. 58).⁶¹¹ Unerwähnt bleibt die Inschrift durch Raffaello Borghini, aufgezählt werden jedoch in das Werk eingefügte Bildnisse.⁶¹² Unerforscht sind bislang die Hintergründe dieser Darstellung und demnach offen die Frage, in welchem Verhältnis die Gemälde zueinander stehen

610 Lecchini Giovannoni 1991, S. 255, Nr. 79 mit Abb. 186. Barr 2017, S. 95.

611 Dass es eine verkleinerte Replik dieses Altarbildes in einer Florentiner Privatsammlung gibt, darauf hat Lecchini Giovannoni hingewiesen, ohne dass dies bisher weiterführende Überlegungen angestoßen hätte. Lecchini Giovannoni 1991, S. 255, Nr. 79 mit Abb. 186.

612 Borghini 1584, S. 628–629.

und ob auch hier der Kontext eines Künstlerstreits nachweisbar ist.⁶¹³ Dies liegt jedoch deswegen nahe, da Allori in dem einen Hund hier seine kynische Selbstidentifikation konzentrierte, wofür er – und dies bestätigt die zuvor konstatierte Identifizierung Alloris mit dem stellvertretenden Schoßhund – eben diesmal allein den Melitärer auswählte (Taf. 5). Im Kirchenraum musste Allori zwar mit einem anderen Publikum rechnen als in der Medici-Villa, das Motiv mit seiner Aussage hielt er dennoch auch für dieses tauglich und durch die Verwendung an dem exklusiveren Ort der Medici-Villa in Poggio a Caiano noch keineswegs erschöpft. Auf die Wiederholung der Inschrift, die Barr im Falle der Ausstattung in Poggio a Caiano als »eine entblößende Replik auf Zuccaris lautes Tönen« bezeich-

613 Auch Barr 2017, S. 95, die diese Parallele nennt, bietet hierzu keinen Erklärungsansatz.

nete, deutete dieselbe Autorin ebenfalls hin, ihre weiterführenden Überlegungen hierzu liegen aber leider noch nicht gedruckt vor.⁶¹⁴ Dass jedoch ein Konflikt Ursache der streitbaren Betrachteransprache war, legt die Analogie oder möglicherweise sogar ein konkreter Bezug zur Kontroverse zwischen Zuccari und Allori nahe. Die Datierung des Pisaner Gemäldes 1581 erfolgte in eben jenem Jahr, in dem Zuccari aus dem Kirchenstaat verbannt wurde und den Medicifürsten in Florenz um Hilfe bat, weswegen es nicht ausgeschlossen ist, dass Allori sich die ihm innerhalb eines Kirchenraums bietende Gelegenheit zu einem polemischen und seinen gesicherten Status betonenden Kommentar nutzte. Abschließend bleibt die Frage offen, ob Zuccari oder seine Unterstützer auf die hier beschriebene Provokation reagierten und wenn ja, wie. Meine Hypothese ist, dass es eine prominente Möglichkeit gab, wie und wo Zuccari hätte antworten können, wenn er in Florenz

geblieben wäre: An der Fassade seines Atelierhauses, wo eine große gerahmte Fläche seit 1578 darauf wartete, gefüllt zu werden: Eine Wandfläche, die geeignet gewesen wäre, eine Komposition vom Format der *Porta Virtutis* aufzunehmen, auch wenn dieses Projekt nie vollendet wurde. Zuccaris Wohnhaus selbst wird Allori auf jeden Fall ein Dorn im Auge gewesen sein, handelte es sich dabei doch um das ehemalige Haus von Andrea del Sarto, also dem Künstler, in dessen Fußstapfen Allori mit der Ausstattung in der Medici Villa in Poggio a Caiano getreten war.

Dass Bilder als Waffen streitfähig waren und verletzend wirkten, wurde am 28. Dezember 1599 in Rom anerkannt durch die Legge Taverna, die diffamierende Texte und Bildwerke unter Strafe stellte.⁶¹⁵ Die Autorität der Künstler wurde damit offiziell eingeschränkt. Wie diese unter den neuen Rahmenbedingungen reagierten, zeigt das nächste Kapitel, das in Rom ansetzt.

⁶¹⁴ Barr 2017, S. 101. Barr 2006, S. 112, Anm. 322.

⁶¹⁵ Zur Legge Taverna siehe Petrucci 1982, S. 24, Nr. 73, und S. 118.