

5. Das kunstliterarisch geformte Bild vom streitenden Künstler

Dem faktenbasierten Bild vom Künstlerstreit 1525–1763 steht das fiktive, in der Kunstliteratur fixierte Geschichtsbild gegenüber mit seinen bekannten Anekdoten und Topoi. Wie weit sich die beiden Stränge miteinander verbanden, wird in diesem Kapitel in den Blick genommen. Schon aus dem Trecento liegen literarische Hinweise auf die Auswirkungen von Künstlerstreit vor, die in Novellen wie denen Boccaccios oder Sacchettis zur Unterhaltung dienten. Von Giorgio Vasari über Karel van Mander bis hin zu Filippo Baldinucci und ihren Nachfolgern bieten alle Autoren ihren Lesern entsprechende Exempla zur Lektüre an. Kris und Kurz subsummierten sie unter der Überlegenheit und dem Witz, der *Burla* der Künstler. Die Kritiker des Künstlers definierten sie als dessen persönliche Gegner. Zum topischen Motiv entwickelten sich die Erzählungen von geizigen Auftraggebern, gegen die sich die Maler zur Wehr setzten, indem sie die undankbaren Mäzene durch abwaschbare Spottmotive auf ihren Bildnissen oder anderen Auftragsarbeiten ärgerten.⁹⁷⁰

970 Eine Übersicht mit Quellenhinweisen bietet Kris/Kurz 1995, S. 105–112. Als Beispiel sei verwiesen auf eine Anekdote aus dem Leben des Jacques de

Diese zum Teil zu berühmten Anekdoten avancierten Fälle von Künstlerstreit lassen sich jedoch nicht mehr rekonstruieren. Mit der Entlarvung des Witzes wurde in den Fällen, in denen tatsächlich auf diese Weise Gegner an der Nase herumgeführt wurden, die Übermalung entfernt. In den Fällen, in denen möglicherweise tatsächlich unter einer abwaschbaren Malerei eine beleidigende oder verspottende Darstellung freigelegt wurde, was ein anderer Erzählstrang dieser legendär gewordenen Überlieferungen berichtet, sind diese ebenfalls nicht erhalten. In anderen Fällen handelt es sich vermutlich schlichtweg um Anekdoten, welche den Witz und die Kunstfertigkeit eines Künstlers versinnbildlichen sollten. Wichtiger für den hier untersuchten Kontext sind die Berichte, gemäß denen Künstler ihre Gegner »an ungünstiger Stelle im Bilde« darstellten.⁹⁷¹ Konkret soll laut Vasari bereits Andrea Orcagna im Zentrum der Florentiner Kirche S. Croce in einem riesigen Wandbild naturgetreue Porträts seiner lieben Freunde im Paradies und die seiner weniger guten

Poindre, in: van Mander 1604, fol. 228v. Siehe unten Q18.

971 Kris/Kurz 1995, S. 136.

Freunde in der Hölle platziert haben. Zu Letzteren zählten der Überlieferung nach ein Richter, ein Notar und Guardi, der Gerichtsdienner der Kommune Florenz. Gemäß Vasari war der Anlass für ihre Verdammung im Bild der Umstand, dass sich der Richter und der Notar in einem Prozess gegen Orcagna stellten und Guardi ihn anschließend gepfändet hatte. In diesem Falle ist zwar eine 1367/68 vorgenommene Pfändung nachweisbar, während der Künstler für die Bruderschaft von Orsanmichele tätig war, ein Guardi war jedoch Gerichtsdienner der Kaufmannszunft. Auch hier gibt es also Unstimmigkeiten.⁹⁷² Zu Recht verwiesen bereits Kris und Kurz in ihrem bis heute nicht überholten Standardwerk zur *Legende vom Künstler* auf die Vorbildhaftigkeit von Dantes *Göttlicher Komödie*, die auch Vasari zur Legitimierung dieses Vorgangs nennt.⁹⁷³ Ein von Carlo Cesare Malvasia kolportiertes Gerücht besagte etwa, dass Guido Reni in seinem *Erzengel Michael* dem Teufel die Gesichtszüge des Kardinals Giovanni Battista Pamphili, dem späteren Papst Innozenz X., verliehen habe.⁹⁷⁴

Demnach bezeichnete der Künstler auf Rückfrage Malvasias diese mündliche Überlieferung als Erfindung. Selbst wenn es das nicht war, hätte er aus Selbstschutz gar nichts anderes antworten können.⁹⁷⁵ Die Antwort indes hielt den Kunstliteraten nicht davon ab, das Gerücht durch seine Publikation weiter zu verbreiten. Dies zeigt, dass Nachrichten von Künstlerstreit mit ihrem Unterhaltungswert ein großes Publikum fanden und sich die Topik bereits verselbständigt hatte. Dass diese auch von Seiten der Kirche toleriert wurde, wurde im Falle einer Publikation mit dem Imprimatur bestätigt.⁹⁷⁶ Im Folgenden soll anhand weiterer berühmter Beispiele, die legendarisch durch die Literatur zu den Künstlern überliefert sind, gezeigt werden, inwiefern sie Parallelen zu den oben rekonstruierten Streitstrategien bildender Künstler aufweisen und zudem soll überprüft werden, welche Wechselwirkungen nachvollziehbar sind. Auch dieser exemplarische Überblick setzt bei der Wirkung Mantegnas auf seine Zeitgenossen und seine Nachwelt an.

972 Vasari, Orcagna 2015, S. 107–108, 268 mit Anm. 30 zu Quellenlage und Forschungsstand. Zur Topik vgl. Barolsky 1990, S. 92.

973 Vgl. Kris/Kurz 1995, S. 137. Vasari, Orcagna 2015, S. 107. Der Vergleich mit Dante fällt bei der Besprechung des vorangegangenen Auftrags für den Camposanto in Pisa und damit unmittelbar vor den hier relevanten Ausführungen.

974 Malvasia 1678, S. 35. Kris/Kurz 1995, S. 137–138.

975 So wird auch ein anderes Werk Guido Renis mit einem Konflikt in Zusammenhang gebracht: Das Gemälde *Kämpfende Putten* (1627) deutete Ulrich Pfisterer überzeugend als frühe gemalte Reaktion auf den »Kampf der Malerschulen« in Rom. Pfisterer 2008, S. 16–26. Bildrhetorisch werden in diesem kunstkritischen Werk stilistische und ästhetische Aspekte verhandelt, ein persönlich adressierter Angriff auf Renis Verleumder, den ehemaligen Werkstattmitarbeiter Giovan Giacomo Sementi, ist indes nicht bekannt. Pfisterer 2008, S. 21. Vgl. Busch 2020, S. 25.

976 Als Beispiel sei auf Passeris *Vita Salvator Rosas* verwiesen, die 1772 in Rom gedruckt wurde.

5.1 Andrea Mantegna, *Acht Tugenden / Acht Todsünden* (Rom, 1488–1490)

Giorgio Vasari und nach ihm Carlo Ridolfi betonten, dass insbesondere geizigen Auftraggebern Konsequenzen drohten, wenn sie ihre Künstler nicht angemessen entlohnten: Um dies zu unterstreichen, wurde die Lebensbeschreibung des Mantegna um eine entsprechende Anekdote bereichert: Demnach soll der mit seiner Bezahlung unzufriedene Maler die von ihm 1488–90 freskierte (1780 zerstörte) Privatkapelle von Papst Innozenz VIII. im Belvedere des Vatikans um eine achte Figur ergänzt haben. Gemäß Vasari benannte Mantegna seine personifizierte Zahlungsaufforderung seinem Auftraggeber gegenüber als Bescheidenheit (*discrezione*), woraufhin ihm der zahlungsunwillige Papst riet, dieser als angemessene Begleitung die Geduld (*pacienza*) zur Seite zu stellen.⁹⁷⁷ Ridolfi hingegen gab später an, Mantegnas Figur der Bescheidenheit sei von anderen wie auch vom Künstler selbst als die Undankbarkeit (*ingratitudo*) bezeichnet worden. Der hierüber vom Maler selbst informierte Auftraggeber hätte Mantegna daraufhin gebeten, den sieben Todsünden

in Begleitung dieser Undankbarkeit als Pendant sieben Tugenddarstellungen gegenüberzustellen und diesen die Personifikation der Geduld beizugesellen.⁹⁷⁸

Möglicherweise nimmt die Anekdote auf die Besonderheit Bezug, dass Mantegna in seiner Grabkapelle, in der seine Büste ihn selbst mit dem Lorbeerkranz der Dichter zeigt, nicht nur Tugenden, sondern auch eine *geometria* bzw. *pittura* einfügte. Kristeller datierte anhand von Quellen Mantegnas Aufenthalt in Rom in den Zeitraum vom Juni 1488 bis September 1490. Die päpstliche Privatkapelle wurde unter Pius VI. zerstört, vermutlich wurden zuvor nicht einmal Durchzeichnungen der Gemälde abgenommen.⁹⁷⁹ Die Anekdote ist damit derzeit nicht historisch verifizierbar und womöglich legendären Ursprungs. Eine direkte Nachfolge ließ sich vorerst nicht nachweisen. Während Mantegna zu einem Exemplum eines Künstlers wurde, der sich zutraute, seinem Auftraggeber die Stirn zu bieten, wurde das sich anschließende Beispiel zu einem Topos für den Umgang mit unangemessener Kunstkritik.

977 Vasari 1568, S. 490. Vasari, Ed. Kupper 2007, S. 1919. Kristeller 1902, S. 311–315, bes. S. 315, 468. Chambers 1992, S. 21. Vgl. Helke 2009, S. 33–35.

978 Ridolfi 1648, Bd. 1, S. 70–71. Vasari, Ed. Kupper 2007, S. 1919, Anm. 36.

979 Kristeller 1902, S. 311–313. Paolo Cortesi, *De Cardinalatu* (Rom 1510), f. LXXXVIII verso. Vgl. Campbell 2006, S. 148, Anm. 9.

5.2 Leonardo da Vinci, *Abendmahl* (ca. 1495)

Bekannt ist Vasaris Überlieferung, wonach Leonardo da Vinci dem ihn zur Eile anhaltenden Prior des Klosters von Santa Maria delle Grazie angedroht haben soll, ihn als Modell für die Figur des Judas in seinem *Letzten Abendmahl* zu wählen. Gemäß der Darstellung in den *Vite* soll diese Überlegung den Kritiker zutiefst verstört haben.⁹⁸⁰ Einen Beleg dafür, dass diese Legende historischen Ursprungs ist, gibt es nicht, weswegen bereits 1796 Domenico Pino diese Behauptung als fiktiv und auf Dante basierend verwarf.⁹⁸¹ Zwar geben die erhaltenen Quellen darüber Auskunft, dass der Künstler Zeitgenossen porträtierte, um das Gemälde vorzubereiten, diese Studien betreffen jedoch nicht den Judas oder aber den Prior.⁹⁸² Andere Hinweise finden sich nicht. Auch konnte bislang kein frühneuzeitliches Beispiel dafür identifiziert werden, dass ein anderer Künstler nach Leonardo einer Judasdarstellung Porträtzüge verliehen hätte, um damit einen Zeitgenossen zu verunglimpfen: So weit bekannt war Émile Bernard der Erste, der mit der entsprechenden Darstellung seines Künstlerkollegen Paul Gauguin in *Christus am Ölberg* 1889 tatsächlich ein solches Exempel schuf.⁹⁸³

Gerade vor diesem Hintergrund ist Vasaris Überlieferung über den Maler Andrea Castagno auffällig, dem er in der zweiten

Fassung seiner *Vita* nachsagte, er habe in seinen Fresken von Sant'Egidio sein Selbstbildnis als Judas hinterlassen.⁹⁸⁴ Da die Darstellung als biblischer Verräter mehr als fragwürdig ist, weil sie einer öffentlichen Beleidigung gleichkam, kann dies als Erfindung Vasaris gelten. Dass diese Überlieferung ein Sinnbild der von Vasari konstruierten Persönlichkeit sein sollte, die eine Entsprechung von Werk und Schöpfer aufzeigen sollte, zeigt Jana Grauls Untersuchung. Diese weist auch darauf hin, dass sich diese Identifizierung ebensowenig überprüfen lässt wie die Frage, ob es dieselbe Darstellung war, die Vasari dem Holzschnitt-Porträt Castagnos in seiner *Viten*-Ausgabe von 1568 zu Grunde legte.⁹⁸⁵ Dass der Schriftsteller allerdings einen Künstlerkollegen diffamierte, indem er ihm literarisch einen Mord (an Domenico Veneziano) andichtete und ihm außerdem die Ausführung eines Judas-Selbstbildnisses unterstellte, also seinen Lesern eine vorsätzliche Identifizierung des Malers mit der gesellschaftlich höchst negativ konnotierten Figur nahelegte, darf als besonders perfide Strategie der allerdings literarisch praktizierten Erniedrigung Beachtung finden. Wie schon Kris und Kurz darlegten, hat das Motiv des neidischen Konkurrentenmordes sein topisches Vorbild in Daidalos und seinem Schüler, der sogar als Neffe des mythischen Bildhauers gilt.⁹⁸⁶ Elisabetta Sirani galt als

980 Vasari, Leonardo 2006, S. 29–30.

981 Pino 1796, S. 23–24.

982 Rossi/Robetta 1988, S. 6.

983 Greer 2001.

984 Vasari 2011, S. 65. Vgl. Graul 2012, S. 16.

985 Graul 2012, S. 24, Anm. 3.

986 Kris/Kurz 1995, S. 120, 154–156.

erstes weibliches Opfer von Konkurrentenmord.⁹⁸⁷ Ebenso beliebt wurde das vielleicht noch prominentere Beispiel, in dem der

Künstler angeblich keine Drohung aussprach, sondern direkt zu seiner Waffe, also dem Pinsel, griff.

5.3 Michelangelo Buonarroti, Jüngstes Gericht (um 1540)

Berühmt wurde die von Giorgio Vasari in seiner Erstauflage der *Vite* (1550) und auch in deren überarbeiteten Zweitauflage (1568) überlieferte Anekdote, wonach sich Michelangelo Buonarroti an Biagio Baroni de' Martinelli, dem Zeremonienmeister von Papst Paul III., bekannt als Biagio da Cesena (1463–1544), dafür rächte, dass dieser die zahlreichen Aktfiguren in seinem Wandgemälde *Jüngstes Gericht* (um 1540) beanstandet hatte. Laut Vasari bestrafte der Künstler seinen Kritiker, indem er diesen als Minos in »seine« Hölle verbannte.⁹⁸⁸ Anders als Leonardo da Vinci soll Michelangelo nicht gedroht, sondern ein Schandbild seines Gegners in der Sixtinischen Kapelle realisiert haben (Abb. 104).⁹⁸⁹ Die Fi-

gur des Minos, die angeblich Biagios Bildnis zeigt, nimmt auf Dantes Schilderung der Unterwelt Bezug: Der mythische König richtet im *Inferno* am Eingang zum zweiten Höllenkreis über die Seelen der Verdammten.⁹⁹⁰

Vasaris Anekdote warf viele Fragen auf und wird inzwischen mit guten Gründen für eine Legende gehalten.⁹⁹¹ Steinberg argumentierte mit einer detaillierten Analyse der Tagwerke und der zugehörigen Abschnitte gegen Vasaris Angaben.⁹⁹² Eine kurz nach der Enthüllung des Freskos entstandene Schmähdichtung belegt, wie Aurenhammer 2018 zeigen konnte, dass die Erzählung zwar einen älteren Kern birgt, da in den Versen zu dem Wandgemälde auch auf eine darin enthaltene Darstellung Biagios verwiesen wird. Diese wurde aber explizit von der Figur des Minos unterschieden: »Il coglion di cesena come Pazzo / Sta con li muorti per suo mal governo / Tutt'ascosto in' un certo cantonazzo / Un altro sta legato nel inferno / Con'una serpe che li morde il cazzo«.⁹⁹³ Auch die An-

987 Graul, *Intrigen* 2022, S. 152–159.

988 Vasari, *Michelangelo* 2009, S. 121–124, mit Kommentar S. 354, Anm. 295 und 296. Vgl. Domenichi 1923, S. 169, Nr. 360. Domenichi 1556, S. 668–669. Einen konzisen Überblick zu der Anekdote bietet Land 2013, S. 15–19. Barolsky 1990, S. 84. Siehe auch Aurenhammer 2018.

989 Zu Vasaris Quellen und der Datierung der Niederschrift siehe ausführlich Land 2013. Vasari gibt zuerst an, Michelangelo habe seinen Kritiker nach der Natur und umgeben von Teufeln in der Hölle als Minos gemalt: »lo ritrasse di naturale nell'Inferno nella figura di Minos, fra un mote di diavoli«. Vasari 1550, S. 982. Später heißt es, er habe den Zeremonienmeister aus dem Gedächtnis heraus in der Figur des Minos porträtiert: »inmitten einer Schar von Teufeln und mit einer gro-

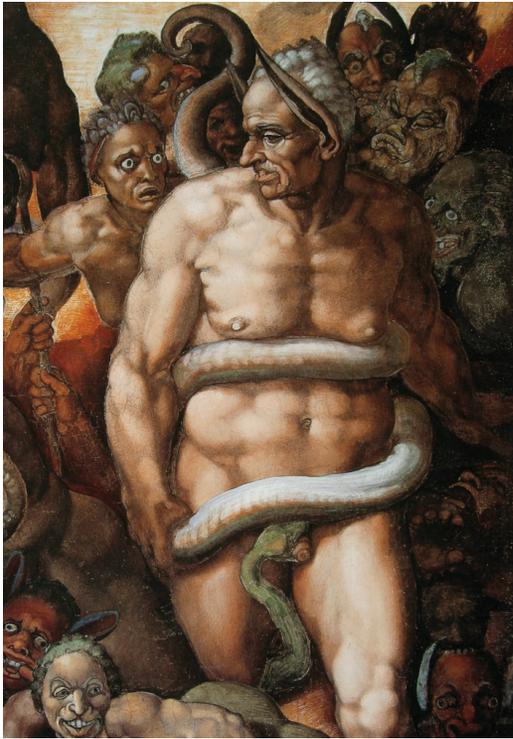
ßen Schlange, die seine Beine umschlingt«. Vasari, *Michelangelo* 2009, S. 123.

990 Dante Alighieri, *Göttliche Kommödie*, 5. Gesang, Verse 1–24.

991 Aurenhammer 2018, S. 42.

992 Steinberg 1980, S. 211–216, bes. S. 215.

993 Aurenhammer 2018, S. 42. Das Spottgedicht war zuvor publiziert worden in Marucci 1983, S. 498 (Nr. 462).



104. Michelangelo Buonarotti, sog. Minos aus dem Jüngsten Gericht, um 1540, Rom, Sixtinische Kapelle.

nahme, Michelangelos Minos sei mit Midasohren dargestellt, ist nicht zwingend.⁹⁹⁴ Grund für diese Deutung könnte ein vermutlich in Florenz entstandener und Baccio Baldini zugeschriebener Stich bieten, der eine Illustration des fünften Gesangs des *Inferno* zeigt, da er belegt, dass der von Dante dämonisierte Unterweltrichter schon etwa 50 Jahre zuvor mit langem Schwanz und

994 Paul Barolsky hatte Minos wegen seiner Ohren mit Midas assoziiert und dies als Ausdruck von Michelangelos Witz und »alta fantasia« ausgelegt. Einen Vergleich mit anderen Darstellungen des Richters stellte er nicht an. Barolsky 1990, S. 30.

langen spitz zulaufenden Ohren dargestellt worden war.⁹⁹⁵ Minos war jedoch kein traditionelles Sinnbild eines Zensors.⁹⁹⁶

Vasari machte glaubhaft, dass Drohungen von Künstlern die Angst davor schüren konnten, dass sie dazu fähig waren, ihre Gegner vor den Augen einer Öffentlichkeit für die Ewigkeit anzuklagen und bloßzustellen. Solchermaßen fand die Anekdote auch Aufnahme in die repräsentative Sammlung von Kris und Kurz, welche die Reaktion des Papstes betonten, der es abgelehnt haben soll, seinem Zeremonienmeister beizustehen, indem er erklärte, über die Hölle keine Macht zu besitzen.⁹⁹⁷ Bezeichnend ist, dass Vasari mit seinem Buch einen solchen Zustand beschrieb, den Federico Zuccari mit seinem Plan zur Verdammung des Cornelis Cort in seine Hölle der Florentiner Domkuppel in die Tat umsetzen wollte. Möglicherweise nahm auch Salvator Rosa mit seiner *Invidia* auf die Legenden solcher Schandbilder Bezug. Vasaris Mythos dieser imaginierten Stigmatisierung wurde weitgehend unkritisch rezipiert. Mythos und Wunschdenken verdrängten das Wissen um den historischen Kern. Die Auto-

995 Ob die Figur des zudem am ganzen Körper behaarten und mit Hörnern und Flügeln dämonisierten Richters auf einem Entwurf von Sandro Botticelli basiert, ist nicht gesichert. British Museum, Inv.Nr. 1845,0825.447. Die Darstellung wird zu den geplanten Illustrationen für die 1481 in Florenz erschienene Ausgabe der *Commedia dantesca* gezählt, die Niccolò di Lorenzo della Magna mit einem Kommentar von Cristoforo Landino publizierte. Gedruckt wurde das Blatt möglicherweise aber erst mit einer Verzögerung um 1484/87.

996 Michael Cole deutete den von der Schlange umwundenen als künstlerische Zensur des Zensors. Cole 2001, S. 306–307.

997 Zur Einordnung Kris/Kurz 1995, S. 136–137.

rität des Künstlers, die Vasari mit seiner Legendenbildung beschwor, hatte unmittelbare Folgen für das Selbstbild zahlreicher Künstler. Ablesen lässt sich dies signifikant daran,

dass Benvenuto Cellini mit seiner Autobiographie versuchte, die Deutungshoheit über sein Werk zu gewinnen. Wie er das tat, legt der nächste Abschnitt dar.

5.4 Benvenuto Cellini, *Perseus* (1545–1554)

Das erste nachweisbare Beispiel, bei dem der Künstlerstreit als Topos und in seiner Evidenz so weit etabliert war, dass er von einem Künstler selbst zu seiner kunstliterarischen Selbstdarstellung genutzt wurde, bieten die Ausführungen Benvenuto Cellinis zu seinem Bronzestandbild *Perseus* (1545–54; Abb. 105), die er in seiner 1558–66 entstandenen Autobiographie *Vita* für die Nachwelt festhielt.⁹⁹⁸ Der Wirkungsabsicht nach, die Cellini in seiner Selbstbiographie äußerte, sollte der *Perseus* – wohl mittels des vorgezeigten Medusenhauptes – alle seine Feinde töten. Der Kontext dieser Äußerung bedarf noch einer kurzen Erläuterung sowie des Hinweises auf die gebotene Vorsicht gegenüber Cellinis literarischer Selbstdarstellung: Baccio Bandinelli gilt als sein Erzrivale um Bildhaueraufträge und um die Gunst von Cosimo I. de' Medici. In seiner eigenen Lebensbeschreibung also führt Cellini aus, dass Bandinelli ihn im Kontext eines Streitgesprächs in Gegenwart des Herzogs der Homosexualität beschuldigt haben soll (*Vita* 2, 70). Besonders brisant war dieser Ausruf,

da gleichgeschlechtliche Liebe damals strafbar und Cosimo ein vehementer Gegner derselben war. Bandinelli soll die Arbeit am *Perseus* zusätzlich sabotiert haben, indem er verhinderte, dass Arbeiter in Cellinis Dienste traten (*Vita* 4,3). Der verzweifelte Cellini plante daraufhin, so die Darstellung in der *Vita*, Bandinelli bei seinem abendlichen Spaziergang auf dem Platz von San Domenico zu ermorden. »Entschlossen, die blutige Tat auszuführen, ging ich zu ihm hin, hob die Augen – und da sah ich, daß er keine Waffen trug, auf einem kleinen Maultier, das einem Esel glich, saß und einen zehnjährigen Knaben bei sich hatte. Sobald er mich erblickte, wurde er totenblaß und begann von Kopf bis Fuß zu zittern. Da musste ich erkennen, wie feige diese Tat wäre, und sagte: ›Du brauchst keine Angst zu haben, feiger Weichling, daß ich dich meiner Hiebe würdige!‹ Er sah mich unterwürfig an und erwiderte kein Wort.«⁹⁹⁹ Daraufhin will Cellini folgende Worte zu sich selbst gesprochen haben: »Wenn mir Gott so viel Gunst gewährt, mein Werk zu vollenden, dann hoffe ich, mit diesem [dem vollendeten *Perseus*] alle meine niederträchtigen Feinde zu Boden zu strecken [Goethe übersetzte: ermorden]; so kann ich eine weit

⁹⁹⁸ Das Manuskript war in Kopien verbreitet. Die erste Veröffentlichung nach einer solchen erfolgte 1728. Das Original wurde 1805 wiederentdeckt. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex 234. Cellini 2000, S. 685.

⁹⁹⁹ Cellini 2000, II, 66 (S. 570).



105. Cellini, *Perseus mit Medusenhaupt*.

größere und ruhmreichere Rache nehmen, als wenn ich meine Wut an einem einzigen ausgelassen hätte.«¹⁰⁰⁰ Horst Bredekamp sah in diesem Vorgang die gelungene »Verdrängung einer Mordtat in ein Kunstwerk«, ja er bezeichnete Cellinis Verwendung des *Perseus* sogar »als Realisierung eines Mordes«.¹⁰⁰¹ Grundlage dieser Übertragung

1000 Cellini 2000, II, 66 (S. 571).

1001 »Wie Lorenzino de' Medici das Attentat [auf Alessandro de' Medici] als Verwirklichung eines Münzreliefs vollzogen hatte, so verwendete Cellini das Bildwerk [den *Perseus*] als Realisierung eines Mordes. Dieses transitorische Prinzip bestimmt alle Aktionen Cellinis. [...] Cellini [...] ist ein pervertierter Pygmalion, und die Bildkraft der Medusa ist das ureigene Medium seiner

und ihrer Leistungsfähigkeit war demnach, dass die »Kraft der Medusa [...]» nachhaltig war als nur ein Dolchstoß.«¹⁰⁰² Dies substituierte aus Bredekamps Sicht »[d]ie Bildgewalt des Blutsturzes [...] die Vernichtung Bandinellis auf Dauer.«¹⁰⁰³ Die Wirkung auf den Betrachter und insbesondere die »Todfeinde« Cellinis behandelt er in diesem Kontext jedoch nicht. Dazu heißt es lediglich: »Wer die Medusa aber unverwandt zu betrachten sich traut und wer sich dem Moment aussetzt, in dem sie ihre Lider hebt, kommt in den Genuß, das Opfer eines perfekten Verbrechens zu werden.«¹⁰⁰⁴ Demnach wäre der Moment der Tötung vom Betrachter selbst imaginiert und durch seinen eigenen Blick, der den der Medusa herausfordert, aktiviert. Dass die zeitgenössischen Betrachter die erstarrende Wirkung des Bildwerkes wahrnahmen, bestätigt Varchis Text.¹⁰⁰⁵

Mit diesen Worten kann eine Scharnierstelle zwischen der Präsentation von Fiktion und Fakten identifiziert werden. Cellini erkannte die Möglichkeit zur Nutzung des Bildwerkes als Medium zur Austragung von Künstlerstreit und hätte mit der Publikation seiner *Vita* auch die eigene Deutung des Objekts vorgelegt. Diese sollte das Auftragswerk für eine öffentliche Platzgestaltung instrumentalisieren. Dass seine Wirkungsabsicht in der Platzgestaltung und ihrer Wahrnehmung anschaulich wurde und gerade

Mordkunst.« Bredekamp 2003, S. 344–345. Zur Topik vgl. Graul 2022, S. 387, 389.

1002 Bredekamp 2003, S. 344.

1003 Bredekamp 2003, S. 344.

1004 Bredekamp 2003, S. 348.

1005 Siehe Schröder 2004, bes. S. 177–178. Vgl. hierzu auch Bartoli 2014, S. 37–59.

deswegen so eine hohe Akzeptanz erfahren hat, soll hier kurz zusammengefasst werden.

Wie Varchis Lobgedicht verrät, wurden Cellinis *Perseus*, Bandinellis Statuengruppe sowie Michelangelos *David* und ihrer Ausrichtung zueinander auf der Piazza della Signoria schon früh eine Wirkungsgeschichte andgedichtet (Abb. 106).¹⁰⁰⁶ Bereits Jahre zuvor, 1515, war für dieselbe Platzanlage eine ähnliche, da sichtbare Konfrontation stilisiert worden, ein den Gegner mit Blicken abschätzender Schlagabtausch: dieser betraf Michelangelos monumentalen Marmordavid und den kolossalen, durch seine farbige Fassung eine Bronze imitierenden Stuck-*Herkules* Bandinellis, der als Teil einer ephemeren Festdekoration entstanden war.¹⁰⁰⁷ Die Statuen wirkten demnach wie aufeinander bezogen und markierten damit eine eigene Sphäre.¹⁰⁰⁸ Diesen Eindruck gibt nicht allein das Gemälde wieder, das Vasari und Stradanus 1561 hierzu anfertigten (Abb. 25) sondern bereits 1515 inspirierte die Wahrnehmung dieser Aufstellung einen Händler aus Lyon, Guglielmo de' Nobili, zu satirischen Reimen, mit denen er auch fiktive Gespräche dieser solchermaßen »sprechenden Statuen«



106. Piazza mit Cellinis *Perseus* und Blickachsen.

wiedergab.¹⁰⁰⁹ Dies ist für den hier erörterten Kontext aus zweierlei Gründen von Bedeutung. Zum einen wurde hiermit erneut exemplarisch die »aktive« Rolle bekräftigt, die Bildwerken in Florenz von ihren Rezipienten zugesprochen wurde. Die eigenständige

1006 Varchi, in: Cellini 1983. Die Ausgabe weist keine Seitenzählung auf, Abdruck im Anhang.

1007 Im Wandbild wird Donatellos *Judith* teilweise durch einen Baldachin verdeckt. Der über 5m große Stuck-*Herkules* war Bandinellis »erste öffentliche, im Auftrag der Medici geschaffene Monumentalstatue«. Hegener 2008, S. 123, 125, 504.

1008 Eintrag 257 vom 30. November 1515, in: Corazzini 1906, S. 167. Vasari, Bandinelli 2009, S. 24, 99, Anm. 56 mit weiterführenden Literaturangaben. Vgl. Paolozzi Strozzi 2014, S. 21 mit Abb. Zur Choreographie des Festzugs für Leo X., der den Herkules als Wendemarke der Prozession nutzte, siehe Hegener 2008, S. 125.

1009 Fiktive Gegenreden beider Standbilder enthält Guglielmo de' Nobili, *Scritti e canzoni in lode di Papa Leone X* (1515, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Landau Finaly 183), Abschrift als Dokument XLV, fol. 45r, 58r–58v, in: Ciseri 1990, S. 305, 312–313. Die relevanten Abschnitte der Verse, die Waldmann 2004 nicht wiedergibt, zitiert auch Hegener 2008, S. 681, P[asquinaden, Invektiven und Gedichte] 1–2. Vgl. zum Herkules Ciseri 1990, S. 86–91, zudem Dok. VII, S. 190.

Streitfähigkeit eines an sich stummen Kunstwerks, das in der Imagination des Betrachters zu sprechen beginnt, wurde in diesem Fall also durch einen Zeitgenossen wiedergegeben. Plausibel ist Shearmans Ansatz, dass die römische Tradition der *Statue parlanti* mit der dauerhaften Aufstellung von Bandinellis *Hercules-und-Cacus-Gruppe* nach Florenz transferiert worden war und hier auf der Piazza einen Ort finden sollte, der als Pendant zur Aufstellung des antiken *Pasquino* und der anderen *Statue parlanti* gelten konnte.¹⁰¹⁰

Der Bezug zwischen Cellinis *Perseus*, den anderen Standbildern auf der Piazza und dem Betrachter wurde von Shearman bereits einer grundlegenden Analyse unterzogen.¹⁰¹¹ Wie Gerald Schröder betont hat, bannte die wirkungsästhetische Kraft des Bronzebildwerks Betrachter und Statuen gleichermaßen: »Die narrative Verbindung und zugleich in polemischer Absicht behauptete Abgrenzung der Skulpturen auf der Piazza, die Varchi in seinem Gedicht herstellt, ist deswegen so überzeugend, weil die beiden Figuren des David und des Herkules ihren Blick nach rechts zum Perseus wenden und durch das Material des Marmors buchstäblich versteinert sind, während sich die dunkel glänzende Bronze des Perseus vom Weiß des Marmors radikal absetzt.« Im Vergleich der Statuen charakterisierte Schröder die Marmorfiguren als »wirkungslos und damit als tot«.¹⁰¹² Gerhard Wolf beschrieb die Konkurrenzwerke als »blutleer« und widmete der Bedeutung des blickenden Standbildes eine kunsttheoretische Einordnung, die im

Schluss die von Cellini etablierte Deutung seiner *Vita* aufgreift: »Wäre hier die anthropologische Macht des blickenden Bildes absichtsvoll durch seine mimetisch-rhetorische Macht substituiert? Zugleich wird durch die Bronze-Gruppe der skulpturale Topos der Inversion von Leben und Starre zwischen Betrachtern und *statua* auf der Piazza sinnträchtig investiert und sie in ihrer Lebendigkeit obendrein den blutleeren Marmorstatuen gegenübergestellt, auf daß das Werk solcherart die Feinde zu ermorden vermöge (als Benvenuto's künstlerische Vendetta).«¹⁰¹³

Die Gegner Cellinis würden demnach sinnbildlich getötet, jedenfalls wenn man diese Absichtserklärung in die Deutung des Bildwerks und seine Rezeption einbezieht und in ihrem Drohcharakter ernst nimmt. Dieser Aspekt gewann dadurch an Bedeutung, dass sich der zeitgenössische Betrachter vergegenwärtigen musste, dass 1537 zahlreiche republikanische Exilanten, die in der Schlacht von Montemurlo besiegt worden waren, auf der Piazza Ducale enthauptet worden waren.¹⁰¹⁴ Der Mythos von Perseus enthält zudem einige wesentliche Bestandteile, die für diesen Kontext noch nicht berücksichtigt wurden, die aber für den Aspekt des Künstlerstreits im Bild eine relevante Referenz boten. Demnach hatte Perseus sich in Argos gegenüber Dionysos und seinem aus Satyrn und Mänaden bestehenden Gefolge feindselig verhalten: Laut der Überlieferung durch Nonnos hatte der

1010 Shearman 1992, S. 51.

1011 Shearman 1992.

1012 Schröder 2004, S. 178.

1013 Wolf 2003, S. 325–327.

1014 Vgl. Kurth 2009, S. 75–76.

Heros sie bekämpft und verfolgt.¹⁰¹⁵ Der antike Autor ging so weit, vom Krieg des Perseus gegen die Satyrn zu sprechen. Des Weiteren verglich er die von dem Auge der Medusa in Stein Verwandelten mit Statuen, die entlang der Straße und auf dem Marktplatz Aufstellung finden könnten: Infolgedessen assoziierte der antike Autor den Heros, und das bot Cellini eine Identifikationsquelle, explizit mit einem Bildhauer.¹⁰¹⁶ Speziell das Sujet des seine Gegner versteinernenden Perseus konnte Cellini aus der Literatur (einschließlich Satyrspielen) des Altertums und über antike apulische Vasenbilder bekannt geworden sein. Unter diesen gibt es Beispiele, welche das Gorgonenhaupt als Antlitz einer schönen Frau mit geschlossenen Augen zeigen, was wiederum der Gestaltungsweise Cellinis entspricht. Im Akademischen Kunstmuseum Bonn werden zwei Beispiele entsprechender Sujets aufbewahrt: Eine aus einer Neapolitaner Privatsammlung stammende, dem Brooklyn-Budapest-Maler zugeschriebene lukanisch-rotfigurige Nestoris aus der Zeit um 380/370 v. Chr. zeigt auf einer Schauseite »Perseus schreckt die Satyrn«.¹⁰¹⁷ Ein aus der Sammlung Fontana stammender Glockenkrater des Eton-Nika-Malers (apulisch rotfigurig) zeigt den Heros demgegenüber mit allein einem

Gegner: »Perseus schreckt einen Satyrn«.¹⁰¹⁸ Unklar ist, ob solche Vasenbilder statt der von Nonnos geschilderten Kampfsituation nicht eher Satyrspiele aus dem Umkreis der Perseus-Sage darstellen. Schauenburg erwog sogar, dass eine Erfindung vorliegen könnte, »die rein bildlicher Tradition entspringt.«¹⁰¹⁹ Für Cellini ist festzuhalten, dass er für seine Darstellung des Perseus auf antike Vorbilder aus dem Denkmälerbestand der Vasenmalerei hätte zurückgreifen können, eine Überlegung, die im Kontext seiner Bildfindung noch zu erörtern wäre.¹⁰²⁰

Bedenkt man die oben dargelegte frühneuzeitliche Assoziation von Satyrn mit Kritikern einerseits und die mythosbasierte Verklärung des Perseus als Künstler andererseits, so steckt in der von Cellini präsentierten demonstrativen Bekämpfung und Versteinigung der Feinde des Heros mittels des Gorgonenhauptes ein sprechendes Element der Überlegenheit und Bedrohung. Die Assoziation, dass der Bildhauer gleichsam seine Gegner vernichtet, indem er sie zu Stein erstarren lässt, bot die perfekte Grundlage für die Inszenierung seiner Rachegeleüste. Dass Cellini den *Perseus* einerseits als Waffe gegen seine Feinde instrumentalisieren und zugleich seine Überlegenheit gegenüber den steinernen Abbildern auf der Piazza zum Ausdruck bringen wollte, diese übergreifende Wirkungsrezeption war intendiert. Des

1015 Vernant 1988, S. 67. Zum Krieg zwischen Perseus und Dionysos siehe auch Pausanias II, 20, 3; 22, 1; 23, 7. Vgl. Inghirami 1824, S. 431. Schauenburg 1960, S. 98–103 mit Anm. 689, Taf. 34, 1.

1016 Nonnos, *Dionysiaca*, XLVII, 551–655.

1017 Inv. 2667, H Mündung 49,3 cm, H Henkel 58 cm, Dm Mündung 26,3 cm, Dm Fuß 16,9 cm. CVA, Bonn 3, S. 88–90, Taf. 49–51. Art. »Perseus«, in: LIMC, Bd. 3, 1, 1986, S. 151, Nr. 32–35.

1018 Inv. 79, Maße: H 33,4 cm, Dm Mündung 35,7 cm, Dm Fuß 16 cm. CVA, Deutschland, Bd. 59, 1990, S. 14–15, Taf. 2. LIMC IV.1, 1988, S. 315, Nr. 342, 325, 328; IV.2, 188, Nr. 342.

1019 Schauenburg 1960, S. 103.

1020 Vgl. Ogden 2008, S. 28, 41. Inghirami 1824, Bd. 5, S. 431–434, Tafel XLIII. Zur Vase aus der Sammlung Onofrio Pacileo in Neapel.

Weiteren inszenierte sich Cellini als Nachfolger des Myron, der bereits in der Antike einen berühmten *Perseus* geschaffen hatte.¹⁰²¹ Auch in anderen Fällen dachte er sich in die Entwürfe antiker Meister ein.¹⁰²² In diesem Kontext näherte sich Cellini seinem Vorbild an, indem er zuerst einen *Hund* anfertigte, wie Myron auch, und dann seinen *Perseus*.¹⁰²³ Von dem Meisterwerk des Myron, der für seine Naturtreue bekannt war, hatte Celio Calcagnini mit den Worten geschwärmt:

»Ecce homines perdit conversâ Gorgone Perseus:
Ecce facit caelo vivere saxa Myron.«¹⁰²⁴
[Schaut Menschen, Perseus vernichtet mit der umgekehrten Gorgo,
Schaut, Myron hat mit Kunstfertigkeit Steine belebt.]

Das enge Vergleichsspektrum (*Perseus/Myron*) wurde also auch hier als Referenz gewählt und mit den Aspekten wiedergegeben, die auch Cellini am Herzen lagen.

Dass Cellini der Macht der Blicke auch in anderen Kontexten besondere Aufmerksamkeit schenkte, bestätigt ein anderes Textbeispiel aus seiner *Vita*: »Als ich schließlich vor dem Papst erschien, sah er mich mit zu-

gekniffenen Augen an, und allein mit seinen Augen erteilte er mir einen schrecklichen Tadel. Als er aber das Werk betrachtete, heiterte sich sein Gesicht auf. Er lobte mich über alle Maßen und sagte: ›Benvenuto, jetzt, wo du geheilt bist, kümmere dich um dein Leben!‹ Ich verstand ihn und versprach es.« In dieser Szene äußerte Papst Clemens VII. sein Missfallen über den von seinem Künstler auf offener Straße begangenen Mord nonverbal, indem er Cellini speziell anblickte. Im Originaltext lautet diese Stelle: »guardatomi così con l'occhio del porco«.¹⁰²⁵ Dieser frühneuzeitliche Ausdruck des Anblickens mit dem Auge des Schweins ist heute nicht mehr geläufig. Lorenzo Bellotto umschrieb darum diese Art zu schauen in seiner Übersetzung von Cellinis Text als einen feindlichen, hündischen oder schiefen Blick: »in cagnesco«, ›di sbieco«.¹⁰²⁶ Der Eindruck, den diese Art angeschaut zu werden, bei dem Goldschmied und Bildhauer hinterließ, war demnach ein gewaltiger, was auch erklärt, warum er einem Blick so ein mächtiges, ja tödliches Potenzial zumaß. Dass Cellini jedoch wirklich den Tod seines Bruders in der von ihm in seinen Lebenserinnerungen beschriebenen Weise rächte, ist ebenso wenig gesichert wie die Annahme, dass es sich ausschließlich um eine literarische Fiktion handelt. Rossi fand in den Archiven keinen Nachweis der Tat: »In discussing Cellini's criminal career we should not take this [Cellini's *Vita*] too seriously.«¹⁰²⁷ Wenn der Goldschmied und Bildhauer jedoch seinen Bruder nicht durch einen Mord gerächt hat-

1021 Plinius, Nat. Hist. XXXIV, 19.

1022 Capriotti 2017, S. 67.

1023 Plinius, Nat. hist. XXXIV, 57–58. Vgl. Shearman 1992, S. 48.

1024 Carmina 1719, S. 50. Schauenburg 1960, S. 104–107. Cellini 1829, 25. August 1545. Darin wird das Bronzerelief eines Hundes als eine Arbeitsprobe im Rahmen der Gußvorbereitungen für den *Perseus* erwähnt, mit der die Eigenschaften der Erden geprüft werden sollten. Hier eine freie Übersetzung der Verfasserin.

1025 Cellini, *Vita* I, 51. Cellini 2000, S. 159–160.

1026 Cellini 1996, S. 194, Anm. 24.

1027 Rossi 1994, S. 159.

te, dann bestand auch keine Notwendigkeit für den Papst, Cellini mit einem so mächtigen und strafenden Blick anzuschauen. Wenn wir diese Konstruktion, als welche die Geschichte im Gesamten vorerst gelten muss, für sich betrachten, so erkennen wir darin wiederkehrende Motive für Cellinis wenigstens literarisch mit dem *Perseus* verbundene Strategie des Streitens, welche aus seiner Sicht eine Gewaltausübung bis hin zum Mord legitimiert und machtvolle Blicke entfesseln kann. Gerhard Wolf hat diesbezüglich für seine Erläuterung des *Perseus* die Medusation und die bannende Schönheit argumentativ herangezogen. Auf dem öffentlichen Platz wird diese Macht aber eben nicht entfesselt, obwohl sich gegenüber dem Betrachter durch den Augenspalt die vorhandene Gefahr andeutet. Wolfs Deutung, dass *Perseus* sich durch die Petrifikation seiner Gegner als Marmorkünstler betätigt, ist in Bezug auf Cellinis Standbild des *Perseus* konsequent weiterzuentwickeln: Das Bildwerk wird zum Sinnbild seines Schöpfers, was Wolf bereits feststellte und mit seinem Hinweis auf Cellinis »alter ego« zum Ausdruck brachte; bedenkt man, wie hart Cellini darum kämpfte, nicht »nur« als Goldschmied Anerkennung zu finden und wie dringend er sich auf dem Gebiet der Bildhauerei beweisen wollte, entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass der *Perseus* ein Bronzestandbild ist.¹⁰²⁸ Folgt man Wolfs kunsttheoretischen Ausführungen, so löst Cellinis Werk die Absicht des Künstlers ein: »das Werk ›tötet‹ seine Betrachter«. Dies zeigt jedoch, dass in der



107. Piazza mit Blickachsen.

Diskussion um die Haltung und Mimik der Bronzefigur nicht übersehen werden darf, dass *Perseus* jenseits seines mythologischen Kampfes im Weiteren noch den dauerhaften Stellvertreterkampf für sein Alter Ego Cellini wird führen müssen.¹⁰²⁹ Für diesen sammelt er seine Kräfte, in diesem wird der Blick der Medusa zum mächtigen Medium der Überwältigung. Wenn Shearman darauf hinweist, dass allein Ammannatis *Neptun* sich der Medusa zuwende (Abb. 107), so zeigt dies auch, dass dessen Schöpfer bereit war, den Kampf

1028 Vgl. Cellini, Vita. Vgl. Wolf 2003, S. 328–329. Zu Cellinis Wunsch, sich als Bildhauer zu etablieren, siehe Capriotti 2017, S. 69–70.

1029 Vgl. Wolf 2003, S. 329, Anm. 40.

der Blicke mit Cellini aufzunehmen.¹⁰³⁰ Hielt es derselbe Autor doch auch für brillant, dass es aussehe, als ob der *David* wie auch der *Herkules* beim Anblick der *Medusa* zu Marmor geworden seien.¹⁰³¹ Dies führt uns zurück zu der Frage der Platzgestaltung und Cellinis dortigen Möglichkeiten zur Inszenierung seines Kunstwerkes. Hierfür ist ein Aspekt von hervorzuhebender Bedeutung, nämlich dass der Medicifürst Cosimo, der Auftraggeber des *Perseus*, sich in diesem wiedererkennen wollte. Angesicht des oben erwähnten Blutbads auf dem Platz anlässlich der Hinrichtung seiner Gegner, bot sich Cellini somit ein dankbares Vehikel zur Selbstinszenierung. Cosimos Blick galt seiner eigenen politischen Ikonographie fürstlicher Fürsorge und Propaganda, nicht der Botschaft Cellinis, die dieser auf der Ebene

des Künstlerstreits seinen missgünstigen Rezipienten übermitteln wollte. So erschöpft sich die Wirkmacht von Medusas Blick sicher nicht darin, dass er auf der politischen Leseebene »alle diejenigen auf dem Platz, die als Gegner Cosimos diesem und der Stadt übelwollen« bannt.¹⁰³² Das Selbstbewußtsein des Künstlers war so weit gediehen, dass er sich mit seinem literarischen Werk selbst ein Denkmal setzen und zugleich die Lesart seiner Werke festschreiben wollte. Diese schrieb er in ein Werk mit politischer Ikonographie ein, was auch dem entspricht, was Leonbruno mit seiner *Allegorie der Fortuna* tat. Das Thema der Verleumdung blieb universell im Fokus der Rezipienten, die im Kunstwerk ein Zeugnis von Künstlerstreit sehen wollten. Dies belegt das nächste Beispiel.

1030 Shearman 2003, S. 19–36.

1031 Shearman 1992, S. 55.

1032 Hirthe 1988, S. 211. Umgekehrt greift Grauls Deutung zu kurz, die auf die Topik der Sublimierung des künstlerischen Furors abzielt. Graul, *Intrigen*, 2022, S. 152–159, hier S. 159. Vgl. Plackinger 2016, S. 123. Vgl. Capriotti 2017.

5.5 Federico Zuccari, Die Verleumdung (1572)

Von einem im Kontext eines Streits zwischen Federico Zuccari und seinem Auftraggeber Kardinal Alessandro Farnese entstandenen »cartello che desse taccia d'ignoranti a quelli ch'avevan fatto simil giuditio dil suo quadro« berichtete der Urbiner Botschafter Baldo Falcucci seinem Herzog Francesco Maria II. della Rovere in einem Brief aus Rom am 14.06.1582. Und er fuhr fort: »[...] quando pinse Caprarola che non gli parve che l'opera fosse conosciuta et stimata com'egli pretendeva, et toccò anche il S.or Cardinale se ben se la prese in burla.«¹⁰³³ Zuccari wurde im Jahr darauf für den Herzog tätig und stattete die Santa Casa in Loreto mit einigen Gemälden aus, was dessen Interesse an dem Künstler erklärt. Das Zitat stammt demnach aus einem Kontext, in dem eine Auftragsvergabe an den verbannten Künstler Zuccari vorbereitet wurde, und der Auftraggeber vermutlich dahingehend beruhigt werden wollte, dass ihm vom skandalträchtigen Maler keine Gefahr drohte. Dies erklärt, warum der Berichterstatter einen damals bereits dreizehn Jahre zurückliegenden Streit zwischen Zuccari und einem vormaligen Auftraggeber thematisierte. Der Aspekt des großen zeitlichen Abstandes sollte bei der Beurteilung dieser 1923 bekannt gewordenen Quelle nicht vernachlässigt werden. Das Gerücht um Lohnstreitigkeiten zwischen Kardinal Farnese und Federico wurde topisch überformt und anekdotisch immer weiter

ausgeschmückt. Historisch belegt ist dies: Nachdem sein Bruder 1566 verstorben war, hatte er dessen noch unvollendete Ausstattungsaufträge im Farnese-Palast von Caprarola »geerbt«, das Arbeitsverhältnis endete aber 1569 mit der Übergabe der noch auszuführenden Ausmalung an Jacopo Bertoja.¹⁰³⁴ Kurz zuvor hatte sich der Kardinal gegenüber seinem Majordomus in Rom über den Maler beschwert.¹⁰³⁵ Überzogene Platz- und Geldansprüche Zuccaris wurden als Ursache des Konflikts ebenso behauptet wie Saumseligkeiten des Künstlers oder aber, dass der Kardinal ihn wie schon zuvor seinen Bruder nicht bezahlt habe.¹⁰³⁶ Bis zur Ausführung des Kupferstichs durch Cornelis Cort 1572 verging danach noch eine geraume Zeit. Die sich um den verlorenen Auftrag rankenden Streitigkeiten, als deren Satire Zuccaris Kupferstichallegorie *La Calunnia* (Abb. 108) gilt, soll der Kirchenfürst deeskalierend beendet haben, indem er das Verhalten des Künstlers als Scherz (»burla«) abtat.¹⁰³⁷

Die Allegorie zeigt in der Tradition Leonbrunos eine erweiterte Verleumdung des Apelles. Zuccari ergänzte die Szene um Minerva, die den in Richtung des verleumdeten

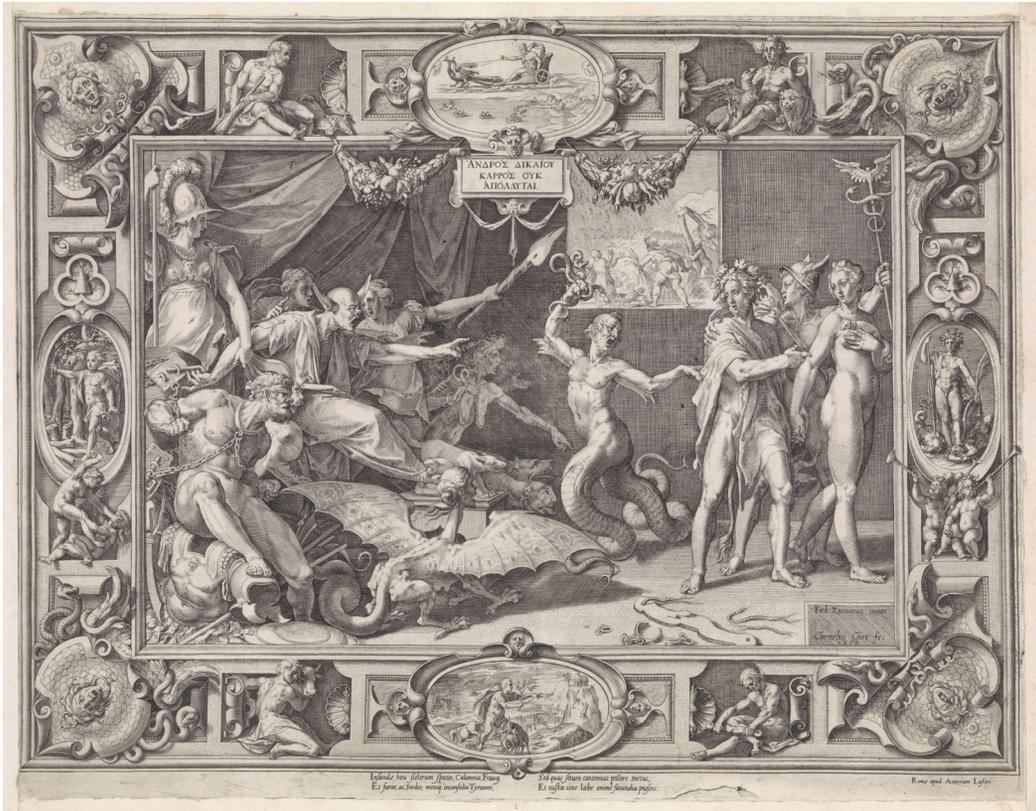
¹⁰³⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 100.

¹⁰³⁵ Brief von Kardinal Alessandro Farnese an Graf Ludovico Tedeschi, 13.7.1569, Teilabschrift in: Rustici 1923, S. 411. Van Mander kommentiert das Gerücht, van Mander 1969 (1604), fol. 186r.

¹⁰³⁶ Vgl. Körte 1935, S. 73. Weddigen 2000, S. 203.

¹⁰³⁷ Baldo Falcucci an Herzog Francesco Maria II. della Rovere, Brief vom 14.06.1582, zitiert in: Rustici 1923, S. 416, Anm. 2.

¹⁰³³ Zitiert nach: Rustici 1923, S. 416 mit Anm. 2.



108. Cornelis Cort für Federico Zuccari, *Calunnia*, 1572, Kupferstich, Amsterdam, Rijksmuseum.

Künstlers tobenden Richter mit den Midasohren am rechten Arm fasst, um sein Handeln einzuschränken. Zu Füßen des schlechten Richters zerrt der gefesselte Furor in blinder Wut an seinen Ketten, während den Thron umstehende wilde und damals als Sinnbilder negativer Eigenschaften verstandene Tiere, darunter ein Tiger, eine Harpyie (Gier), ein Fuchs (Grausamkeit), ein Wolf (Bosheit) und eine Kröte (Geiz), den Künstler bedrohen.¹⁰³⁸ Der personifizierte Betrug

¹⁰³⁸ Die Deutungen gemäß Ottaviano Zuccari, auf den auch die Deutung des Mischwesens aus Mensch und Schlange als Betrug zurückgeht.

Zuccaro 1957 [1628], S. 220. Vgl. Acidini Luchinat 1999, S. 35. Hiervon in der Deutung teilweise abweichend Klemm 2009, S. 373. Der Humanist Annibale Caro zählte 1562 Wölfe, Füchse, Affen und kleine Hunde zu den trügerischen Wesen, denen er symbolischen Wert zumaß. Der damals an Zuccaris Bruder Taddeo gerichtete Hinweis, er möge, »falls es noch mehr davon gibt«, entsprechende Ergänzungen in einer Dekoration eines Privatraums für Alessandro Farnese vornehmen, legt offen, dass der Gelehrte bezüglich dieser Bildsprache dem Künstler weitreichendere Kenntnisse zutraute als sich selbst. Vgl. Vasari, *Das Leben des Daniele da Volterra* 2009, S. 106. Dort in der gesamten Länge wiedergegeben ist der Brief des Humanisten Annibale Caro an Taddeo Zuccaro (11. November 1562). Siehe ebd., S. 180, Anm. 254.



109. Federico Zuccari, *Calunnia*, 1572, Öl auf Leinwand, 144,6 x 235 cm, Hampton Court, Royal Collection, RCIN 405695.

– halb Mensch, halb Schlangen – versucht den Künstler vor den Richter zu zerren. Der verleumdete Künstler aber wird von Merkur und der nackten Unschuld fortgeführt; gemeinsam werfen die drei einen Blick zurück. Am Boden liegt das abgeworfene Joch des vom Fürstendienst Befreiten. Im Hintergrund zeigt ein Bild im Bild als Ausblick Bauern, die machtlos mit ansehen müssen, wie ihre Ernte durch ein Unwetter vernichtet wird. Allegorisch überhöht wird die Hauptscene durch sie umgebende Darstellungen, darunter *Wahrheit überwindet die Falschheit* und *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*.

Neben einer Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle gibt es einige frühe Stadien des Sticks, die in Sammlungen in London

und Oxford, Christ Church erhalten sind. In diesem Falle liegt kein Ego-Dokument des Künstlers vor. Das 1582 berichtete Hörensagen sollte nicht ohne die damals währende Verbannung Zuccaris beurteilt werden. Der von Zuccaris Sohn posthum 1628 publizierte Hinweis auf Parallelen zwischen der Verleumdung des Apelles und der seines Vaters (*Parallelo tra la Calunnia d'Apelle e del Cavalier Federico Zuccaro*, publiziert in Ottaviano Zuccaris *Idea de' concetti politici, morali, e christiani*) ist als retrospektive Legitimations- und Glorifikationsstrategie nur bedingt belastbar.¹⁰³⁹ Schon die sich hierauf gründende Identifizierung der Physio-

¹⁰³⁹ Zuccaro 1957 [1628], S. 219–221 [293–297].

gnomie des jungen Malers erweist sich als schwierig. Gilt sie Shearman ebenso wie Capretti und Mariani 2009 als ein Selbstbildnis Federicos, so hielten Strunck und Weddigen dieselbe 2000 für das Porträt seines Bruders Taddeo.¹⁰⁴⁰ Letzterer zog zur Identifizierung die kapitolinische Büste Taddeos heran und kam auch unter Berücksichtigung von Zuccaris Anmerkungen in dessen Exemplar der *Viten Vasaris* zu einer anderen Deutung: »In seiner *Calunnia d'Apelle* muss es daher Federico vordergründig darum gegangen sein, den angeschlagenen Ruhm seines geliebten Bruders in Schutz zu nehmen. Wie Vasari in den *Viten* von 1568 referiert, wurde in der Tat die Qualität von Taddeos Caprarola-Fresken stark bemängelt, denn er sei so habgierig gewesen, dass er jedes Auftragsangebot annahm und von seinen *garzoni* ausführen liess. [...] Da sich die Kritik an Taddeo auf Federico übertrug, sollte die *Verleumdung des Apelles*, die er auf den verstorbenen Bruder münzte, ebenfalls ihn selbst vor übler Nachrede verteidigen.«¹⁰⁴¹ Bezüglich der Darstellung Vasaris wäre zu ergänzen, dass dieser verschwieg, dass der Kardinal Bertoja geringer entlohnte als die Zuccari-Brüder und zunächst die Absicht hegte, Entwürfe Federicos durch dessen Nachfolger ausführen zu lassen.¹⁰⁴² Dass Vasari von Zuccari in Bezug auf seine Qualitäten als Freund gering geschätzt wurde, wie das Exemplar der *Viten* aus dem Besitz des Künstlers belegt, passt

1040 Shearman 1983, S. 302. Capretti, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 97. Giorgio Marini, in: ebd. (Kat. 2.1), S. 102. Weddigen 2000, S. 203. Strunck 2007, S. 113.

1041 Weddigen 2000, S. 203.

1042 Robertson 1992, S. 111, 116.

in diesen Kontext. Zur Vita des Pontormo merkte er dort an: »lingua maledica senza cagione tasare de invidia un valentuomo della bonta e qualita singulare di Andrea«.¹⁰⁴³ Als ebenfalls problematisch gelten muss die inzwischen vorgenommene Identifizierung der Gesichtszüge des Betrugs in Zuccaris *Calunnia* als die von Jacopo Zanguidi, genannt *il Bertoja*.¹⁰⁴⁴ Um diese Hypothese zu bekräftigen, werden zwei Gemäldefassungen der Darstellungen, die ebenfalls Zuccari zugeschrieben werden, herangezogen (Abb. 109).¹⁰⁴⁵ Eine davon befand sich noch im Besitz des Künstlers, als dieser 1609 verstarb: »Un quadro grande detto la calunia in tela a guazzo del S.r Federico alta P. 15 et larga P. 22.«¹⁰⁴⁶ Die im Gemälde weniger idealisierten Gesichtszüge gelten als Beleg für ein Bildnis, das unter Bezugnahme auf den Caprarola-Kontext mit der Person des anderen dort tätigen Malers identifiziert wird,

1043 Bibliothèque Nationale de Paris (Res. K. 742). Siehe Hochmann 1988, bes. S. 71, Nr. 697 und 476. Vgl. Weddigen 2000, S. 203–204.

1044 Giorgio Mariani, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 102. Cristina Acidini, *Una vendetta d'artista*, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 26–45, hier S. 30, 32. Gaul 2022, S. 234.

1045 Die Fassung im Palazzo Caetani in Rom wurde von Cort gestochen. Die andere befindet sich in Hampton Court, London. Cast 1981, S. 128–133. Elena Capretti, *La Calunnia (1569–1572)*, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 94–99 mit Katalogteil bes. S. 100–105.

1046 Abschrift des Inventars des Nachlasses von Federico Zuccari (19. August 1609), in: Körte 1935, S. 82–84, Nr. 17, hier S. 83. Zur Provenienz siehe weiter Shearman 1983, S. 300. Zur verschollenen Gemäldefassung für Urbino und der Frage, ob diese identisch ist mit dem Werk in England siehe Acidini Luchinat 1999, S. 35, bes. S. 41, Anm. 65. Shearman 1983, S. 300–301.

obwohl bis heute kein Porträt desselben bekannt geworden ist und auch andere belastbare Quellen hierzu fehlen. Entsprechend spekulativ ist die Beweisführung, wenn zum Vergleich auf Partridge verwiesen wird, die glaubte, drei Kryptoporträts des Malers in seinem Werk identifiziert zu haben, hierfür aber keine Belege anführen und anderslautende Vorschläge auch nicht entkräften konnte.¹⁰⁴⁷ Keiner dieser Köpfe ist als Bildnis Bertojas verifizierbar. Insbesondere ein angebliches Selbstbildnis mit Eselsohren, möglicherweise Luzifer, am Rande des Deckenfreskos *Engelssturz* in der Sala degli Angeli des Farnese-Palastes in Caprarola (1572) wirft stattdessen Fragen auf (Abb. 110).¹⁰⁴⁸ Die meisten Studien, die darin ein Bildnis Bertojas sahen, schrieben die Ausführung des Deckenbildes anderen Künstlern zu.¹⁰⁴⁹ Es ist höchst unwahrscheinlich, dass das auffallende Haupt tatsächlich ein Selbstbildnis Bertojas zeigt: Ein vergleichbarer Fall, in dem sich ein Künstler selbst mit Esels-Midasohren oder als Luzifer repräsentiert hätte, ist bislang nicht bekannt. Auch fehlt ein Beispiel, das auch nur einigermaßen verlässlich die Gesichtszüge des Künstlers zeigt, sowie eine Erklärung, ob er damit einem sehr speziellen Humor oder Kontext Ausdruck ver-

leihen wollte, oder welche Absicht er hiermit verfolgt haben mag. Zu möglichen Gründen schweigen jedoch die Autoren, die in dem Kopf mit den außergewöhnlichen Ohren den Künstler erkennen wollen.

Für seine Innovation der *Calunnia* stützte sich Zuccari strategisch klug auf das Sujet der *Verleumdung des Apelles*, womit er eine allgemeine Lesbarkeit ermöglichte und auch den Subtext des Künstlerstreits indizierte. Durch Bereicherungen der Szene hinsichtlich der Figuren und die Ergänzung mit Bildfeldern, die weitere Aussagen transportieren, variierte er das Thema. Dass er mit Erfolg im Bild stritt, kann der Bericht des Botschafters als Hörensagen nicht belegen. Entsprechende Annahmen zeugen von einem quellenunkritischen Missverständnis. Der Brief von 1582 bestätigt lediglich, dass ein Werk Zuccaris, das 1572 gestochen wurde, von Außenstehenden retrospektiv entsprechend gedeutet und anekdotenhaft auf die Person des Kardinals bezogen wurde. Die Bilderfindung war als Satire angelegt worden. Als solche steht die Allegorie Rückschlüssen auf persönliche Hintergründe auch ohne eingefügte Bildnisse offen. Eine Pasquinade zeigt die Komposition nicht, die Marker fehlen. Zu hoch greift demnach die von Capretti vorgenommene Bezeichnung des Blattes als »vendetta ›visiva«.¹⁰⁵⁰ Zu prüfen ist stattdessen, ob nicht eine Loslösung des Stiches von dem Caprarola-Streit und dem »Zwang« einer Datierung der Bilderfindung bereits 1569 die Rekonstruktion der Werkgenese erleichtert. Bereitetete Zuccari tatsächlich, wie dies

¹⁰⁴⁷ »the head is reasonably consistent with his self-portraits assembled by Partridge [...]«. Shearman 1983, S. 302–303. Klemm beließ es allgemein beim Verweis auf diese Personen. Klemm 2009, S. 374. Partridge 1971, S. 474.

¹⁰⁴⁸ Partridge 1971, S. 474. De Grazia 1991, S. 95 mit S. 96, Anm. 20. Ebd., S. 132, D75. Vgl. Wollesen-Wisch 1986. Faldi 1981, S. 196–207. Zur Quellenlage siehe Quintavalle 1963, S. 52.

¹⁰⁴⁹ Oberhuber 1965, S. 22–33, bes. S. 22–23 mit Abb. 1–3. De Grazia 1991, S. 84–85, bes. 85.

¹⁰⁵⁰ Capretti, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 82 und 94. Vgl. Graul 2022, S. 232–237.



110. *Il Bertoja, Engelssturz, Farnese-Palast in Caprarola.*

diskutiert wird, seine Kollegen- und Kritikerschelte als Gemälde bzw. in dem für die Verbreitung geeigneten Medium des Kupferstichs auf?¹⁰⁵¹ Oder überblendet nicht statt-

1051 Cavazzini 1986, S. 167–177. Zapperi, Federico Zuccari censurato 1991, S. 177–190. Winner 1999, S. 125–145. Weddigen 2000. Winner/Heikamp 1999. Cleri 1997. Zu Albertis Behandlung der Calumnia s. De Pictura und Pictura, vgl. Cast 1981, S. 36.

dessen die Wirkung der *Porta Virtutis* die Analyse und Interpretation seiner anderen Werke? Plausibel ist die Annahme, Zuccari habe mit dem Blatt den Ruhm des verstorbenen Bruders vor den Anschuldigungen wie denen Vasaris verteidigen wollen. Dass er die Virtus Taddeo damit zugleich bestätigte, da massiver Neid der Gegenseite großem Ruhm entsprach, wurde bislang übersehen,

wird aber vor dem Hintergrund der Forschungsergebnisse Grauls evident. Dass die Auseinandersetzung beispielhaft wurde und das auch für Künstler nördlich der Alpen, dafür spricht ihre topisch überformte und als Wiedergabe eines Gerüchts gekennzeichnete Erwähnung durch Karel van Mander in dessen 1604 publiziertem *Schilderboek*.¹⁰⁵² Dieser erwähnte jedoch ebenso wenig wie Zuccaris Sohn Porträts im Bild.

Wenn Weddigen 2000 annahm, dass Zuccari seine Streitigkeiten benutzte, um sich als verkannt darzustellen, so birgt dies die Gefahr, eine Stilisierung des 19. Jahrhunderts zurückzublenzen: Zuccari ging es nicht darum, sein »Scheitern als die Verknennung seiner wahren Qualitäten und die laute Kritik als ein schlecht gemeintes Lob hinzustellen«¹⁰⁵³, sondern im Gegenteil: die Vollkommenheit seiner Künstlervirtus musste topisch maximalen Neid auf sich ziehen und wurde damit legitimiert. Darin

besteht die wichtigste Parallele zwischen Zuccari und Apelles. Die von dem antiken Meister geleistete *Inventio* strebte der Maler darum auch in seinem eigenen Werk nachhaltig an und unterstrich diese durch die Rückbindung an das von Alberti als Vorbild gepriesene Exemplum der *Verleumdung des Apelles*. Das Beispiel von Zuccaris *Calunnia* bestätigt, dass die Überblendung der Werke durch die von Vasari propagierte Legendenbildung vom Publikum in den 1580 Jahren praktiziert wurde und der Transfer in die Niederlande spätestens 1604 mit der dortigen Publikation von Carel van Manders *Schilderboek* geleistet wurde. Die Macht der Überblendung eines Kunstwerks durch die Erwartungshaltung lässt sich auch am folgenden Beispiel aufzeigen, das traditionell als ein wichtiges Exempel für Künstlerstreit gilt. Der Blick auf die Quellenlage und den Forschungsstand ist aber auch hier ernüchternd.

1052 Van Mander 1969 [1604], fol. 162v, 163r, 186r. Zur ungewissen Chronologie vgl. Gaul 2022, S. 232–233, bes. Anm. 43. Ebd. werden die im Rahmen konzentrierten Selbstreferenzen betont, S. 234–237.

1053 Weddigen 2000, S. 201–202. Entsprechend betonte Roland Kanz, Zuccari habe sich als neuer Apelles gesehen und damit »zugleich als Streiter für die Kunst durch das Medium der Kunst«. Kanz 2011, S. 934–936.

5.6 Gianlorenzo Bernini, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* (1647–52)

Ebenfalls oberflächlich wurde posthum Gianlorenzo Berninis unvollendete Skulpturengruppe *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* (Abb. 111) in den Kontext eines Künstlerstreits gerückt. Die *Verità* hatte der Bildhauer 1647–52 gemäß seiner Aussage 1655 gegenüber Paul Fréart, Sieur de Chantelou, als Teil der Komposition für sein eigenes Haus geschaffen.¹⁰⁵⁴ Bis 1825 wurde die Statue im Palast an der Via della Mercede aufbewahrt. Erst danach fand sie Aufstellung an der Fassade des Palazzo Bernini in der Via del Corso, bis sie 1924 in die Galleria Borghese gebracht wurde.¹⁰⁵⁵ Der Überlieferung seines Sohnes Domenico nach in der 1713 publizierten *Vita del cav. Lorenzo Bernino* war die Schöpfung der *Verità* in Reaktion auf den Beschluss vom 23. Februar 1646 entstanden, den Campanile Berninis für Sankt Peter abzureißen.¹⁰⁵⁶ Ursache hierfür war, dass Borromini Bernini statische Mängel vorgeworfen hatte.¹⁰⁵⁷ Die Erläuterung der Skulptur durch Chantelou in dessen Tagebuch thematisiert indes keine Verknüpfung zwischen Statuenentwurf und Berninis persönlichem Misserfolg oder Konkurrentenneid, es sei denn, man möchte den Hinweis auf die angeblich bereits in Rom etablierte Entsprechung zu der Redewendung »La Vérité n'est que chez le Cavalier Bernin.« in die-

sem Sinne lesen.¹⁰⁵⁸ Diese von der Bernini-Forschung ausgeblendete »Fehlstelle« ist gerade deswegen auffällig, weil sich Bernini gemäß der von Chantelou geschilderten Szene die perfekte Plattform geboten hätte, diesen Kontext für seine Selbstinszenierung zu nutzen. Demnach erläuterte er nämlich das Sujet unter Bezugnahme auf eine seiner Komödien, womit die Stichwörter Unglück, ungerechte Verfolgung und Verleumdung allesamt angesprochen werden. Hätte Bernini selbst in diesem Zusammenhang seine persönliche Betroffenheit erwähnen wollen und damit die *Wahrheit* als Reaktion hierauf ausgewiesen, so hätte Chantelou dies sicher nicht vergessen aufzuschreiben. Diese Lesart entsprach demnach zumindest im Kontext der Audienz, in deren Verlauf sich das Gespräch entspannt, nicht Berninis Intention. Wahrscheinlich ist, dass er die *Verità* nicht als Reaktion auf einen persönlichen Misserfolg gefertigt hatte. Wenig wahrscheinlich ist, dass er mit einer Äußerung, er hätte es getan, seinen Konkurrenten am französischen Hof eine Angriffsfläche geboten hätte, die er vermeiden wollte. Strategisch wichtig war dort die Inszenierung von Berninis Erfolgen, nicht der Hinweis auf Misserfolge.

Nur vage eröffnet Berninis Testament einen personenbezogenen Interpretationsspielraum. Er hinterließ das Werk jeweils dem Erstgeborenen jeder folgenden Ge-

1054 Eintrag vom 23. August 1665, in: de Chantelou 1885, S. 116. Vgl. Pope-Hennessy 1996, S. 526–527.

1055 Schwarz 1990, S. 227.

1056 Bernini 1713, S. 80–81. Vgl. Bernini 2011.

1057 Siehe Winner 1968, S. 394.

1058 Eintrag vom 23. August 1665, in: de Chantelou 1885, S. 116.

neration als Gedenken daran, dass »die schönste Tugend der Welt die Wahrheit sei, weil sie am Ende immer von der Zeit enthüllt werde«. ¹⁰⁵⁹ Tatsächlich ist es aber erst Domenico Berninis Biographie, welche ausdrücklich einen Zusammenhang zwischen der *Verità* und dem Misserfolg seines Vaters herstellt. Dass diese Lebensbeschreibung allerdings einer Rechtfertigungsstrategie folgt, wie die Forschung längst entdeckt hat, bot bislang keinen Anlass zur kritischen Reflexion der fehlenden früheren Aussagen zu Berninis Motivation. ¹⁰⁶⁰ Betrachtet man nun ohne Rückblendung der angeblichen Verleumdungsgeschichte Chantelous Bericht zur *Verità*, welcher angeblich mehrere Selbstaussagen des Bildhauers wiedergibt, so rückt hier ein anderer, bereits von Winner angesprochener Kontext in den Vordergrund: der des Paragone. ¹⁰⁶¹ Vorausgesetzt, dass Chantelou Berninis Kommentare im Kern korrekt überliefert, lässt sich hieraus ableiten, dass Bernini eine außergewöhnlich große skulpturale Gruppe plante, deren Besonderheit es sein sollte, dass der marmorne Chronos in der Luft schwebt. Damit wird hier das eigentliche Ziel ersichtlich: Der Bildhauer plante eine scheinbare Überwindung skulptural statischer Erfordernisse, weswegen er auch darauf verwies, dass die Stützen der Personifikation der Zeit nicht in ihrer statischen Funktion kenntlich werden sollten, weswegen sie als Architekturfragmente geformt werden sollten. Für den erörterten



111. Gianlorenzo Bernini, *Wahrheit* (1647–52), Rom, Galleria Borghese.

Kontext des angeblichen Künstlerstreits ist es erhellend, dass Bernini es an dieser Stelle versäumt, unter den erwähnten zerstörten Architekturteilen einen Glockenturm einzufügen. Hinsichtlich der ursprünglichen Planung ist anzunehmen, dass Bernini entweder die Unmöglichkeit seines vermutlich zur Eigenwerbung geplanten Projektes erkannte, und deswegen den Marmorblock für die Figur des Chronos nicht bearbeitete, oder aber, dass der hierfür kalkulierte Aufwand und die damit zusammenhängenden Kosten das zu erwartende Prestige übertroffen hätten. Ohne Auftrag war dieses Projekt zum einen

1059 Siehe die Abschrift des Testaments, in: Borsi 1981. Zitat nach der Übersetzung, in: Avery 2007, S. 234.

1060 Bernini 2011 [1713].

1061 Winner 1968, S. 394.

überdimensional teuer und aufwendig, auch weil es Bernini an der Ausführung anderer Aufträge hinderte. Zudem hätte die riesige Gruppe ohne Käufer anschließend im Haus oder der Werkstatt des Künstlers verbleiben müssen, wo sie keine angemessene Rezeption erfahren hätte. Zum anderen hätten die vollendeten Gruppenbestandteile einschließlich der massiven Stützen viel Raum eingenommen und eine sorgsamere Aufbewahrung erfordert als die Lagerung des unbearbeiteten Marmorblockes. Ein weiterer Aspekt sei für die bisherige Deutung der *Verità*-Gruppe erwähnt: die Bedeutung von Ottaviano Zuccaris Publikation. Diese zog Winner maßgeblich heran, um die Ikonographie und das dahinterstehende Konzept der *Verità* zu erläutern.

Die Quellenlage rechtfertigt demnach keine Deutung der *Verità* als Streitbild im hier definierten Sinne. Diese Interpretation erweist sich vielmehr als unkritisch rezipierte retrospektive Auslegung auf Basis der Legitimationsstrategien von Domenico Bernini. Es ist anzunehmen, dass im 18. Jahrhundert eine durch die Kunstliteratur bestärkte

Erwartungshaltung existierte, aus der heraus das Publikum von Künstlern verlangte, ihr Scheitern kreativ zu verarbeiten. Um diesem Anspruch gerecht zu werden und zugleich eine Krise innerhalb des Lebenslaufes seines Vaters zu legitimieren, konnte Domenico Bernini die allgemein gehaltene und wenig verbindliche Darstellung der *Nackten Wahrheit* für eine solche Deutung vereinnahmen. Bildpolemisches Potenzial gegen Borromini oder namentlich unbekannte Rivalen offenbart das Werk jedoch nicht. Auch erlaubt die früheste Formulierung »un lavoriere suo proprio che dice che vuol che resti per memoria nella sua casa« im Brief des Gemignano Poggi an Francesco I. von Modena vom 30. November 1652 ebensowenig wie die vorbereitenden Zeichnungen einen Rückschluss darauf, dass die vollständige Gruppe eine situationsspezifische Allegorie dargestellt hätte.¹⁰⁶² Damit zeigt auch dieses Beispiel aus der Reihe kunstliterarisch bedeutender Legenden für Künstlerstreit im Bild eine fehlende Rückbindung an eine einschlägige Intention des Künstlers. Dies lässt sich weiter einordnen.

¹⁰⁶² Zur Rekonstruktion siehe Winner 1968, S. 394–396. Abschrift der Quelle aus dem Archivio di Stato in Modena zitiert nach: Frascetti 1900, S. 172. Ebenfalls ohne streitspezifische persönliche Deutung die Erwähnung in Baldinucci 1682, S. 35–36.

5.7 Gianlorenzo Bernini vs. Francesco Borromini

Auffallend legendenumrankt ist die persönliche Feindschaft zwischen Gianlorenzo Bernini und Francesco Borromini. Bis heute ist die Annahme weit verbreitet, zwei Figuren von Berninis *Vierströmebrunnen* (1647–1657) reagierten auf Borrominis Fassade von Sant' Agnese in Agone. Der *Nil* hat jedoch ikonographisch bedingt sein Haupt verhüllt, da seine Quellen noch nicht entdeckt waren, nicht weil er Borrominis Fassade nicht sehen wollte. Der *Rio de la Plata* erschrickt nicht mit abwehrend erhobenem Arm vor Borrominis Fassade, da diese noch nicht errichtet war. Dass diese Deutungen eine rückblickend konstruierte Perspektive auf den Brunnen und seinen Anteil an der Platzgestaltung aufzeigen, hat die kunsthistorische Forschung längst entlarvt: Diese Interpretation konnte auf Grundlage der Werkdaten als ahistorisch verworfen werden.¹⁰⁶³ Dieses Beispiel ist allein deswegen erwähnenswert, weil es belegt, dass man den Künstlern weiterhin zutraute, dass sie ihre Auftragswerke auf öffentlichen Plätzen zur Arena ihres persönlich motivierten Streits machten und damit ihre Bildmacht beweisen konnten. Hierin wirkten vermutlich Künstlerlegenden wie die von Cellini und Michelangelo nach. Aber auch die Fassaden der Künstlerhäuser waren als typische Standorte zur Streittragung etabliert, was ebenfalls seinen Niederschlag in den Anekdoten um Bernini und Borromini fand. Den Akteuren wird in die-

sem Fall ein öffentlicher Schlagabtausch in plastischen Arbeiten nachgesagt. Beide Bildwerke gelten als nicht erhalten, letztlich ist mangels Forschung die Existenz derselben nicht belegt: Die früheste erhaltene schriftliche Nachricht hierzu stammt von 1786.¹⁰⁶⁴ Stanislao Frascetti berichtete 1900, dass er Berninis Skulptur noch im Besitz von dessen Erben gesehen habe.¹⁰⁶⁵

Grundlage der demnach in den 1650er Jahren mit Bildwerken geführten Fehde soll Borrominis Auftrag zur Gestaltung des *Palazzo di Propaganda Fide* gewesen sein, im Zuge dessen der Architekt die von seinem Rivalen Bernini errichtete Kapelle abriß. Es heißt, dass Borromini an der Fassade zum Platz hin – vis-à-vis zu Berninis Wohnhaus und Atelier – ein Wappen seines Auftraggebers Papst Alexanders VII. Chigi anbringen ließ, das den Betrachtern durch zwei Eselohren (»due orecchie d'asino«) aufgefallen sein soll. Filippo Juvarras 1711 publizierter Wappen-Stich fol. 29 (Abb. 112) in seiner *Raccolta di varie targhe di Roma* zeigt die druckgraphische Überlieferung des an eben dieser Ecke des *Palazzo di Propaganda Fide* angebrachten heraldischen Zeichens.¹⁰⁶⁶ Dieses weist eine auffällige plastische Rahmung auf, die dieses Werk von anderen Wappen

¹⁰⁶³ Pope-Hennessy 1996, S. 527–529.

¹⁰⁶⁴ Guattani 1786, S. 45. Für den Hinweis auf diese Nachricht und die Diskussion der Quellenlage danke ich Torsten Tjarks.

¹⁰⁶⁵ Frascetti gab an, dass er den Phallus noch gesehen hatte. Frascetti 1900, S. 45.

¹⁰⁶⁶ Juvarra 1711, fol. 29. Frascetti 1900, S. 45.



112. Filippo Juvarra, Wappen-Stich, in: *Raccolta di varie targhe di Roma*, 1711, fol. 29.

deutlich unterscheidet. Die Grundform jedoch ähnelt, wenn man die beiden steilen Wölbungen an der Oberseite beachtet und ins Verhältnis zu den Ohrenformen setzt, deren Lage für Eselsohren ungewöhnlich tief ist, eher an einen Satyrkopf. Der untere Abschluss erinnert hierzu passend an einen Kinnbart. Möglicherweise entstand hier ein kreatives Missverständnis, denn der Legende nach spielten die Eselsohren des Wappens auf die von Bernini errichteten Glockentürme des Pantheons an, welche im Volksmund als »orecchie d'asino« bekannt waren.¹⁰⁶⁷ Im

1067 Burbaum 1999, S. 24. Hinweise auf dieses Beispiel verdanke ich Grischka Petri und Torsten Tjarks. Vgl. Shawe-Taylor 1993.

größeren Kontext der äußerlichen Ähnlichkeiten von Satyrohren, Midasohren und Eselsohren könnte der Volksmund hier eine irritierte Beobachtung in ein allgemein verständliches Sprachbild übersetzt haben. Wichtiger aber noch dürfte für die Lesart als Streitaustragung der lokal näherliegende Bezug gewesen sei, dass nämlich Berninis Wohn- und Atelierhaus unmittelbar gegenüber dem Palazzo lag.¹⁰⁶⁸ Angeblich parierte Bernini dort den Angriff seines Gegners, indem er die dem Satyrn und dem Esel gleichermaßen zugeschriebene Eigenschaft der Lüsternheit gegen seinen Rivalen wandte.¹⁰⁶⁹ Er antwortete demnach Borromini mit einem Priapos aus Marmor (»un priapo di marmo«), der vermutlich als Konsole seines Balkons mit Ausrichtung zum *Palazzo di Propaganda Fide* seinerseits eine Beleidigung visualisierte.¹⁰⁷⁰ Als »ithyphallischer Gott der animalischen und vegetabilischen Fruchtbarkeit und überhaupt Segenbringer und Übelwehler« wurde Priapos seit der Antike mit einem meist großen Phallus dargestellt. Er galt als Sohn des Dionysos und der Aphrodite oder einer Nymphe, und im Kult wurden ihm auch Esel geopfert.¹⁰⁷¹ Aufgrund ungenauer und fehlender Informationen kann die Frage nach der historischen Substanz dieser Überlieferung keinen gesicherten Befund hervorbringen. Bildsprachlich sind beide Beispiele fragwürdig, die Funktion der Auftragsarbeit ist kritisch einzuordnen. Die Künstlerhausfassade als potenzieller Ort der Streitaustragung war längst

1068 Vgl. Troedsson 1964, S. 177.

1069 Siehe Plagemann/Denzler 1967, IX, C »Priapus«.

1070 Burbaum 1999, S. 24.

1071 Herter 1979, Sp. 1130–1131.

etabliert, die Ikonographie des Satyrn ebenso. Ein doppeldeutiger Fassadenschmuck, der mit einer Pseudoantike Fruchtbarkeit und Übelabwehr demonstrierte, stand der Deutung als Relikt eines Künstlerstreits offen und war mit Sicherheit ein bei Touris-

tenführern beliebter Anlass zum Erzählen von Anekdoten. Ebenso unterhaltsam ist die Überlieferung um Salvator Rosas gemalte Satire, der im 18. Jahrhundert kunstliterarisch ebenfalls persönliche Bezüge zugeschrieben wurden.

5.8 *Salvator Rosa, Fortuna (Zweitfassung, 1658)*

Angeblich 1659 fertigte der auch als Kyniker und Satiriker berühmt gewordene Maler Salvator Rosa die zweite Fassung seiner *Allegorie der Fortuna* an, die auch als *Zweitfassung* oder kurz *Fortuna* bezeichnet wird (Abb. 113).¹⁰⁷² Bis heute sehen wir dieses Gemälde gemäß des Diktums *man sieht nur, was man weiß* mit der Filippo Baldinucci († 1696) zugeschriebenen Sichtweise aus Rosas Vita in den *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, die 1728 posthum vom Sohn Francesco Saverio Baldinucci und Francesco Maria Niccolò Gabburri herausgegeben gedruckt wurde. Isabell Franconis Dissertation verdeutlichte 2020 die fehlende Transparenz, welche Textteile von Baldinucci selbst stammen, somit bleibt die Entstehung unklar. Seit Lione Pascoli stützt sich jeder Autor auf Baldinucci, der ab 1664 für Leopoldo de' Medici tätig war, und die Darstellung der Fortuna wie folgt beschrieb:

»Doch das ausgefallenste von allen [Werken Salvator Rosas, d. V.] war zweifellos die FORTUNA. Im oberen Teil ist darauf die Göttin Fortuna dargestellt mit ihrem Füllhorn in den Händen, aus dem die größten Schätze quellen, die auf der Welt gelten. Unterhalb davon sieht man verschiedenste Tiere, Esel, Schwein, Ochse, Wolf, Fuchs, Büffel, Hammel, einen Raubvogel und einen Waldkauz. FORTUNA gießt ihre Schätze und schönsten Schmuckstücke aus, und sie fallen unterschiedslos auf irgendeines dieser Tiere, andere fallen auf den Boden. Der Esel tritt auf Lorbeerkränze, Bücher, Pinsel und Malerpaletten; das Schwein hält Rosen zwischen den schmutzigen Klauen und schnüffelt an Perlen herum, die vor seiner Schnauze verstreut liegen, und dergleichen Zeugnisse mehr für eine Wahrheit, die der Maler vor Augen führen will, nämlich dass FORTUNA ihre Güter wahllos an die verteilt, die sie am wenigsten verdienen.«¹⁰⁷³

1072 Helen Langdon / Xavier F. Salomon, Fortuna, in: Langdon 2010, S. 224, Nr. 37. Scott 1995 datierte sie 1658. Vgl. Franconi 2020, S. 83, 262.

1073 Köhler 2007, DVD, PDF Baldinucci, S. 9. Baldinucci 1728, S. 558–559. Siehe Dokumentenan-



113. Salvator Rosa, *Allegorie der Fortuna II*, 1658, Los Angeles, Getty Museum.

Groß sind die Übereinstimmungen der Fortuna-Ikonographie mit Leonbrunos *Allegorie*, was wir im Hinterkopf behalten müssen, wenn wir der Frage nachgehen, ob Salvator Rosas Bildsprache darauf abzielte, eine Zensur zu umgehen, wofür die Darstellung tierischer Stellvertreter ein probates Mittel von Künstlern war.¹⁰⁷⁴ Neu oder vielmehr anders ist, wie exponiert durch das fokussierte Sujet Fortuna nicht allein Dukaten vor die Esel

hang Q20. Vgl. Franconi 2020, S. 61, 75, 323. Roworth 1978, S. 193–241.

1074 Röttgen 1993, S. 331. Olson 2013, S. 10.

schüttet, sondern eben auch und wie schon in der Bibel sprichwörtlich »Perlen vor die Säue« wirft: »Ihr sollt das Heiligtum nicht den Hunden geben, und eure Perlen nicht vor die Säue werfen, auf daß sie dieselben nicht zertreten mit ihren Füßen und sich wenden und euch zerreißen.«¹⁰⁷⁵ Dass ein Fuchs in Federico Zuccaris *Porta Virtutis* zu Füßen der Personifikation der *Ignoranza crassa* neben der Malerpalette kauert und auch in Leonbrunos Gemälde ein Fuchs mit der Verleumdungsgruppe läuft, zeigt eine reichhaltige Bildtradition auf, aus der Rosa schöpfen konnte.¹⁰⁷⁶ Möglicherweise im Rückschluss von Rosas *Fortuna* auf Zuccaris *Porta Virtutis* identifizierte Acidini Luchinat den darin zwischen den Beinen der *Ignoranza* hervorschauenden Wolf als Wildschwein – trotz fehlender Hauer und fehlenden Schweinerüssels; Roworth identifizierte die aufgeführten negativen Eigenschaften als Ignoranz, Gier, Brutalität, Dummheit, Habgier und Trägheit.¹⁰⁷⁷ Insbesondere zur Ikonographie des Esels gibt es reichhaltiges Bild- und Textmaterial.¹⁰⁷⁸ Hierzu zählt auch die Kombination von Ignoranz versinnbildlichendem Esel mit Schwein und Schaf, die eine Kartusche in Federico Zuccaris Stich der *Verleumdung des Apelles* zeigt.

1075 Mt 7,6.

1076 Acidini Luchinat 1999, S. 129 und 149, Anm. 56.

1077 Ebd. Roworth 1978, S. 194–195.

1078 Gessner 1980 [1669], S. 102: »Wann die Aegyptier einen groben und unerfahrenen Menschen anzeigen wolten / mahleten sie einen Eselskopf / oder einen Menschen mit einem Eselskopfe. Daher noch bey uns das Spruochwort verblieben / daß wann wir einen groben Doelpel schelten wollen / wir zu ihm sagen / du Eselskopf / etc.« Siehe auch Bässler 2003, S. 210. Vgl. Winner 1957, S. 82.

Baldinuccis Hinweis, dass das Gemälde eine »Wahrheit« zeige (S. 558), die der Maler veranschaulichen wollte und die darauf abzielte, jene, welche die auf der Welt geltenden größten Schätze innehaben als diejenigen zu zeigen, welche diese Güter am wenigsten verdienen, wurde stark auf Kirchenleute bezogen, obwohl – anders als bei Leonbruno – hier gar keine kirchliche Insignie gezeigt ist und auch der rot und gold gewirkte Stoff auf dem Rücken des Esels offen lässt, ob und wenn ja was für ein Mantel hiermit gemeint sein soll. Für eine Deutung auf Rosas Malerivalen hin kann immerhin die Palette am Boden mit den danebenliegenden Lorbeerblättern eine Referenz bieten. Die in der Forschung propagierte Deutung einer Attacke auf die päpstliche Kulturpolitik, angeprangert werden demnach die verantwortlichen Auftraggeber ebenso wie deren Nutznießer, vernachlässigt, dass mit Krone und Szepter auf weltliche Herrscher verwiesen wird. Ebenso stellt sich die Frage, warum Rosa, wenn er mit dem Schwein tatsächlich die Kunstpolitik des Papstes diffamieren wollte, dann ausgerechnet Unterstützung aus dem engsten Familienkreis des Kirchenoberhauptes bekam: die Fürsprache von Don Mario Chigi, keinem Geringeren als dem Bruder von Alexander VII. selbst, besaß in einem solchen Fall zweifelsfrei besonderes Gewicht.¹⁰⁷⁹ Dies war umso wichtiger, als Rosa sich mit seinen Satiren wie bereits erwähnt Plagiatsgerüchte und die Feindschaft des Chigi-Hofliteraten Agostini Favoriti eingehandelt hatte.¹⁰⁸⁰ Diese Ungereimtheiten

deuten darauf hin, dass die Beachtung des Bildes selbst bei seiner Interpretation aus dem Blick geraten ist.

Baldinucci lieferte neben der Gemäldebeschreibung auch anekdotenhaft verpackte Hinweise auf die Kontextualisierung des Werkes und seine Rezeption und gab hierfür an, sich auf umfangreiches Quellenmaterial stützen zu können. Gemäß Baldinucci hatte Rosa das Gemälde zunächst in seinem Atelier vorgezeigt. Er berichtet in seiner *Vita Rosas* von einem Gespräch zwischen den Prälaten Monsignor Bandinelli und Monsignor Rasponi, die Don Mario Ghigi (Chigi), dem Bruder von dem damals regierenden Papst Alexander VII., von ihrem Besuch bei dem Maler erzählen:

»Ew. Exzellenz mögen wissen, dass wir vom Hause Salvator Rosas kommen, wo wir gewisse Satiren gesehen und auch gehört haben« (*»noi abbiamo vedute, e abbiamo sentite certe Satire«*). »Dass Ew. Hochwohlgeboren die Satiren gehört haben«, sagte Don Mario darauf, »verstehe ich wohl. Allein es will mir nicht gelingen, mir klarzumachen, wie Ihr sie auch gesehen haben könnt.« (*»Infino a che, disse D. Mario, abbiano le Signorie loro sentite le Satire, io ben l'intendo; ma non so già adattarmi a capire, come l'abbiano anche vedute.«*) – »Und doch war es, wie wir sagten«, antworteten die Prälaten. »Denn nachdem man uns eine hübsche Satire (*»una bella Satira«*) vorgelesen hatte, haben wir eine andere

¹⁰⁷⁹ Siehe Hoare 2010, S. 355, 388.

¹⁰⁸⁰ Brief von Salvator Rosa an Giovanni Battista Ricciardi, 28.01.1654, Abschrift in: Rosa 2003, S. 192–

193, Nr. 174. Beide lieferten »sich ein erbittertes Duell von Schmähdgedichten.« Erben 2004, S. 251. Wortgleich in Erben, Requiem 2004, S. 130.

sehen können, in Gestalt eines schönen Bildes der Fortuna, die über diverse Tiere ihre Gaben austreut. Und sie beschrieben ihm in allen Einzelheiten den Inhalt des Bildes.«¹⁰⁸¹

Baldinucci gemäß wurde das Werk später in *San Giovanni Decollato* ausgestellt. Eine Nennung des Datums fehlt, die am weitesten verbreitete Annahme dazu ist, dass die öffentliche Ausstellung am 29. August 1659 [Scott datiert 1658] stattfand. Diese war laut Baldinucci der Auslöser dafür, dass zahlreiche Maler, die auf Rosa wütend und ihm als Rivalen feindlich gesinnt waren, geäußert haben sollen, dass er »unter dem Deckmantel dieses Bildes in unverschämter Weise eine regelrechte Pasquinade (Pasquinata) losgelassen habe.«¹⁰⁸² Demnach hätten sie unmittelbar verstanden, dass sie wie auch die herrschende Kunstpolitik und damit also auch die Auftraggeber mit Hilfe des Gemäldes angeprangert wurden.

Damit unterschied Baldinucci terminologisch – was bislang für die Einordnung der *Fortuna* nicht angemessen berücksichtigt wurde – die gemalte Satire, welche Allgemeinzustände kritisiert, von der gemalten Pasquinade, welche einzelne Personen attackiert. Bis heute gilt das Gemälde in der Forschung unter Rückbezug auf Baldinucci

als gemalte Satire.¹⁰⁸³ Dass der Begriff der Satire Mitte des 17. Jahrhunderts noch nicht für Bildwerke etabliert gewesen sein soll und dass dies eine Innovation Rosas gewesen sei, wird durch den Dialog, welcher Baldinuccis Erzählung bereichert, zwar nachdrücklich behauptet, wie wir jedoch gesehen haben, stimmt dies nicht: Die gemalte Satire war keineswegs eine Neuerung Salvator Rosas. Dies belegt zweifelsfrei und nicht allein der in Rom abgehaltene Prozess Federico Zuccaris, in dem dieser meinte, straffrei bleiben zu können, weil er eben angab eine (vermutlich gesellschaftlich legitimierte) Satire angefertigt zu haben. Baldinucci führte also das ausführlich wiedergegebene Gespräch in seiner Biographie an, um den Anschein zu erwecken, dass hier eine Innovation Rosas vorlag. Angeblich legte der Maler auf die gegen ihn erhobene Anschuldigung hin eine ihn entlastende Verteidigungsschrift (»*diffesa*«) vor, die von den Prälaten Monsignor [Volumnio/Volunnio] Bandinelli und Monsignor [Cesare] Rasponi wie auch von Don Mario Chigi [Ghigi], dem Bruder von Papst Alexander VII., bestätigt worden sein soll: Glaubt man Baldinucci (oder seinen Herausgebern?), so entging Rosa allein aufgrund dieser Fürsprache dem Gefängnis.¹⁰⁸⁴

Bemerkenswert sind die Details der *Defensio*, die Baldinucci erwähnt: Demnach war die Absicht (*intenzione*) des Künstlers so wichtig, dass er für deren Nachweis die hier genannten Zeugen benötigte. Damit weist die Klärung der Frage, ob es sich um eine Satire oder eine Pasquinade handelte,

1081 Filippo Baldinucci, Salvator Rosa, Übers., in: Regel/Köhler 2007, PDF auf DVD, S. 10. Baldinucci 1728, S. 558–559. Vgl. Q20.

1082 Zitiert nach Filippo Baldinucci, Salvator Rosa, Übers., in: Regel/Köhler 2007, S. 10–11. Baldinucci 1728, S. 559; siehe Q20. Zu Baldinuccis Quellenkritik, *verità* und Fachvokabular: Franconi 2020, S. 82–83, 226–236.

1083 Baldinucci 1728, S. 559.

1084 Ebd.

ein wichtiges Merkmal auf, das auch zur Charakterisierung einer Fälschung herangezogen wird: die hinter dem Schöpfungsakt stehende Intention. Der Autor behauptete zudem, dass diese Verteidigungsrede (*Apolo- logia*), die den aufmerksamen Leser an die von Zuccari im Rahmen seines Prozesses verfasste Niederschrift zur Darlegung seiner Bilderfindung erinnern mag, oder eine Kopie derselben, »eine ausführliche, gelehrte Verteidigungsschrift aus dieser Zeit«, zusammen »mit zahlreichen weiteren originalen und anderen Schriften« nach dem Tod des Künstlers († 1673) in seinen Besitz gelangt seien, um ihn bei der Fertigstellung der Lebensbeschreibung zu unterstützen.¹⁰⁸⁵ Die Existenz dieser Dokumente bleibt offen.

Dass es sich bei der Datierung lediglich um einen Rekonstruktionsversuch handelt, und dieser Angabe letztlich die ohne Jahr genannten Angaben der kunsthistorischen Künstlervita Filippo Baldinuccis zugrunde liegen, wird in den Forschungsbeiträgen nicht transparent dargelegt. Der in diesem Kontext wiederholte Verweis auf Haskell's grundlegende Studie *Patrons and Painters* von 1963 trägt zu dieser Verschleierung des ungesicherten Forschungsstandes bei, ergibt sich doch aus dessen Rückverweis auf Baldinucci innerhalb seiner Rezeption ein zirkelschlussartiges Verweissystem, das bis heute unbemerkt fortbesteht.¹⁰⁸⁶ Haskell stützt sich für seine Kommentare zu Salvator Rosas *Fortuna* allein und unkritisch auf Baldinuc-

ci, dessen Strategien er nicht hinterfragt.¹⁰⁸⁷ Damit fehlt eine angemessene Trennung von Fiktion und Fakten, was bei der Rezeption Haskell's zumindest berücksichtigt, oder besser noch künftig quellenfundiert gegen- geprüft werden sollte. Bislang scheitert die Rosa-Forschung an einer kritischen Auseinandersetzung mit der Frage, warum die Quellenlage im Gegensatz zu Baldinucci's Fiktion ein Geschichtsbild zeigt, das keine Verwerfung zwischen dem Künstler und den kirchlichen Mäzenen belegt: So zeigte sich Wendy W. Roworth in ihrer vielzitierten Monographie darüber erstaunt, dass Rosa das angeblich papstfeindliche Gemälde zu einem Zeitpunkt angefertigt haben soll, in dem er noch gar keinen persönlichen Anlass dazu hatte, sich von den Chigi als Auftraggebern übergangen zu fühlen.¹⁰⁸⁸ Dennoch bezeichnete Köhler 2007, wobei er die beiden *Fortuna*-Darstellungen in eins setzte, das Werk als »Ausfluss gekränkter Eitelkeit« und bezog es konkret auf die Auftragsvergabe der Fresken für den Quirinalspalast an Pietro da Cortona.¹⁰⁸⁹ Und 2010 deutete Hoare die *Fortuna* als »a thinly-veiled criticism of the Roman papal (Chigi) court, its authority, and its ignorance – the irony of which is apparent when one considers that it marks an important turning point in Rosa's career, during which he acquired the support and subsequent patronage of the very same family and art-economy he was critiquing.«¹⁰⁹⁰

1085 Filippo Baldinucci, *Salvator Rosa*, Übers., in: Regel/Köhler 2007, S. 10–11. Baldinucci 1728, S. 559. Q20. Vgl. Franconi 2020, S. 61.

1086 Als Beispiel sei der Beitrag Roworth 1975, S. 663 genannt. Vgl. zur Kritik Franconi 2020, S. 61.

1087 Haskell 1996, S. 221.

1088 Roworth 1978, S. 193–241.

1089 Regel/Köhler 2007, S. 15–16. Siehe hierzu auch Scott 1995, S. 120.

1090 Hoare 2010, S. 355.

Zwar deutet ein Brief Rosas vom 1. September 1659 an seinen in Florenz lebenden Freund Ricciardi auf eine mit der Ausstellung in S. Giovanni Decollato zusammenhängende Unordnung oder Schwierigkeit hin, dass diese Äußerung allerdings einen Skandal von der durch Baldinucci behaupteten Tragweite heruntergespielt haben soll, ist wenig wahrscheinlich.¹⁰⁹¹ Diese Phase setzte laut Roworth erst später ein, weswegen die Autorin auch die Chigi-kritischen Textteile von Rosas Satire *Babilonia* erst nach 1660 datieren möchte.¹⁰⁹² Und ebenso irritiert zeigte sich Langdon: »Rosa's relations with the Chigi remain puzzling.«¹⁰⁹³ Anlass für ihre Verwirrung bieten ebenfalls die Quellen aus diesem Jahr: So gibt ein Tagebucheintrag von Alexander VII. an, dass der Papst wenige Tage nach der angeblich skandalösen Ausstellung, die am Namenstag des Heiligen am 29. August abgehalten worden war, Rosas Gemälde angeschaut hatte.¹⁰⁹⁴ Im selben Jahr war ein Silberschmied für Geschenke an den Maler bezahlt worden.¹⁰⁹⁵ Noch im Juli 1662 findet sich mit einem Brief Rosas ein Beleg für das von ihm positiv bewertete Verhältnis zu den Chigi.¹⁰⁹⁶

1091 »Già son fuori dagl'impicci della festa di San Giovanni Decollato e posso dire restituito al comercio e praticar degl' amici. Conosco il danno di queste così violente operationi, ma non le posso schivare, mercé alla mia natura qual soggiace agl'entusiasmi, e si riscalda alla strettezza degl'impegni.« Brief von Salvator Rosa [an Giovan Battista Ricciardi], Abschrift in: Rosa 2003, S. 247–248, Nr. 225.

1092 Roworth 1978, S. 193–241, bes. S. 202–203.

1093 Langdon 2010, S. 37.

1094 Krautheimer/Jones 1975, S. 211, Nr. 344.

1095 Langdon 2010, S. 37. Golzio 1939, S. 279.

1096 Langdon 2010, S. 37. Rosa 2003, S. 293.

Baldinucci, der als Erster über den angeblichen Skandal um die *Fortuna* berichtete und bis heute die Grundlage für jede bislang aufgefundene Nacherzählung und deren legendäre Ausschmückung bietet, verdrängte erfolgreich die Wahrnehmung von Giovanni Battista Passeri Konkurrenzprodukt, einer zuvor fertiggestellten Rosa-Vita (Manuskript 1679, publiziert 1722). Dass Baldinucci mit dem Maler weniger vertraut war als Passeri und ihn zudem insbesondere aus seiner Florentiner Zeit kannte, ist bei der quellenkritischen Auseinandersetzung mit seinen Angaben zu beachten.¹⁰⁹⁷ Demnach ist unwahrscheinlich, dass Passeri, der dem römischen Umkreis des Künstlers angehört hatte, die Wirkung der skandalösen *Fortuna* entgangen wäre. Seiner Überlieferung ist lediglich allgemein zu entnehmen, dass Rosa durch Neider verleumdet wurde.¹⁰⁹⁸ Dieser Topos war notwendig, um den Ruhm des Malers zu bestätigen, wie Grauls Forschungsergebnisse zeigen. Konkrete Hinweise auf den angeblich skandalträchtigen Verleumdungsfall fehlen jedoch bis heute. Diese Unstimmigkeit wurde bislang Passeri Unzuverlässigkeit zugerechnet, die Lady Morgan bezüglich seiner Datierungen für so groß hielt, dass sie witzelte, vermutlich seien allein Rosas Geburts- und Sterbedaten von ihm korrekt wiedergegeben.¹⁰⁹⁹ Bezüglich ihres Urteils sollte man jedoch nicht übersehen, dass es dieselbe Autorin gewesen war, die diese Geschichte 1824 mit dem brisanten, aber historisch nicht belegten und auch

1097 Siehe Regel/Köhler 2007, S. 9.

1098 Passeri, in: Baglione, *Vite* 1733, S. 296–297. Vgl. Hoare 2010, S. 388.

1099 Morgan 1824, Bd. 2, S. 23.

nicht bei Baldinucci enthaltenen Detail ausgestattet hatte, dass konkrete Personen mit den Tierdarstellungen in Zusammenhang gebracht worden wären.¹¹⁰⁰ Dies war vielleicht der Grund dafür, warum ihre Korrektur von Pascolis Datierung des Verkaufs der *Fortuna* aus der Zeit von Alexander VII. in die von Innozenz X. nachfolgend keine kritische Erörterung fand.¹¹⁰¹ Auf dieser Grundlage ist nun zu überlegen, ob es sich bei dem angeblichen Skandal um Rosas zweite *Fortuna* nicht stattdessen um eine legendäre Zutat von Baldinuccis Erben handelt.

Zu der angeblichen Ausstellung der *Fortuna, II.*, die eine Verleumdung Rosas nach sich gezogen haben soll und diesen laut Baldinucci kurzzeitig in große Schwierigkeiten bringen sollte, existieren wenig stichhaltige Angaben. Zum einen erwähnt Baldinucci als damaliges Pontifikat das von Papst Alexander VII. [Fabio Chigi], was die Entstehungszeit des Gemäldes auf den Zeitraum zwischen dem 7. April 1655 und dem 22. Mai 1667 eingrenzen würde. Die Lebensläufe der genannten Monsignori [Volumnio/Volunnio] Bandinelli (1597–5. Juni 1667) und [Cesare] Rasponi (1615–21. November 1675), welche damals noch Prälaten gewesen sein sollen und – laut Baldinucci – zum Zeitpunkt des Skandals noch nicht die Kardinalswürde erlangt hatten, schränken diesen Zeitraum weiter ein. Bandinelli wurde 1658 Kardinal, Rasponi erlangte diesen Status 1664. Vorausgesetzt Baldinuccis Zeitangabe stimmt, wäre damit der fragliche Zeitraum vom 7. April 1655 an bis spätestens

1658 eingegrenzt.¹¹⁰² Eine Datierung der Affäre auf 1659 schied damit aus.

Dass im Falle Baldinuccis Fiktion und Fakten untrennbar miteinander verwoben sind, wurde schon längst konstatiert. Überraschend ist jedoch, dass für die Beurteilung seiner Überlieferung zur *Fortuna* diese Feststellung bislang keine grundsätzlichen quellenkritischen Überlegungen ausgelöst hat. Auch wenn Scott die Affäre 1658 statt 1659 datieren will, so stellt er damit nicht in Frage, dass es diesen Skandal gab, der angeblich eine so große Tragweite besaß, dass Rosa dafür fast ins Gefängnis sollte. Er betont die Alleinstellungsmerkmale von Rosas Werk in der damaligen römischen Kunst: »Rosa is alone in displaying his personal sorrows and his feelings of indignation in grand allegorical paintings. A number of drawings indicate that he considered other pictures with an allegorical or satirical purpose but they were not executed or have not survived.«¹¹⁰³ Ob vor diesem Hintergrund nicht auch Überinterpretationen von Rosas *Fortuna* zu verzeichnen sind, wäre zu überprüfen. Die Nachricht wird merkwürdigerweise von keiner zeitgleichen Quelle attestiert, kein Rombesucher erwähnt die skandalöse Ausstellung und die dadurch hervorgerufenen

¹¹⁰⁰ Morgan 1824, Bd. 2, S. 15–22, bes. 19–22.

¹¹⁰¹ Morgan 1824, Bd. 2, S. 16.

¹¹⁰² Angaben zu Bandinelli im Mitgliederkatalog der Accademia della Crusca: <https://web.archive.org/web/20230913121543/https://www.accademici-dellacrusca.org/scheda?IDN=818>. Eine kurze Lebensbeschreibung Rasponis bietet Ruggero 2003, Bd. 2, S. 459–460.

¹¹⁰³ Scott 1995, S. 124. Zur von Volpi, ebd., S. 39 angesprochenen Polemik in Rosas *Il Terreno*, die ebenfalls unangemessene Patronage thematisiert, siehe auch Hoare 2010, S. 355. Roworth 1978, S. 370–373.

Unruhen unter den Künstlern. Dies ist ein Umstand, der wenigstens als Problem angesprochen und erläutert werden müsste.

Quellenkritisch gilt es festzustellen, dass die früheste Überlieferung zur angeblichen Skandalausstellung ebenfalls der kunsthistorischen Biographie Salvator Rosas von Baldinucci entstammt. Passeris Lebensbeschreibung des Künstlers, welche vor 1679 entstanden war, enthält hierauf keinen Hinweis. Es ist wenig plausibel, dass die Rosa-Forschung über diese beiden Aspekte unkritisch hinwegging und eine wenig spezifische Textstelle aus einem Brief Salvator Rosas dahingehend ausdeutete, er habe die für ihn angeblich so brisante Situation heruntergespielt. Überzeugender ist die Hypothese, dass der Skandal um die *Fortuna* eine Erfindung war, deren Hintergründe noch im Dunkeln liegen. Bei kritischer Betrachtung erweist sich, dass die angeblich verschollenen Dokumente, die aus Rosas Nachlass in Baldinuccis Besitz gekommen sein sollen – die Apologie und die »zahlreichen weiteren originalen und anderen Schriften«¹¹⁰⁴ – trotz der angeblichen Tragweite des Skandals bis heute unbekannt geblieben sind. Entweder war Baldinuccis Angabe fiktiv, oder aber die zur Rekonstruktion des Falles zusammengetragenen Dokumente sind allesamt verschollen. Beide Möglichkeiten würden erklären, warum innerhalb der ansonsten mit Ego-Dokumenten des Künstlers reich ausgestatteten Salvator Rosa-Forschung gerade bezüglich des berühmtesten Streitfalls eine so eklatante Quellenlücke klafft, die zu einer anfangs mit

Phantasie und später mit unkritischen Übernahmen angereicherten Forschungslage geführt hat. In jedem Fall stellt sich die Frage, warum Baldinucci die Schriftstücke, wenn sie tatsächlich existierten, nicht umfangreich in seine Publikation einarbeitete. Hegte er die Absicht, dies gesondert zu tun, so erfüllte er diese nicht. Es ist immerhin merkwürdig, dass er dieses Alleinstellungsmerkmal einer angeblich einmaligen Quellenlage, die für seine Leserschaft sicher von besonderem Interesse gewesen wäre, nicht weiter fruchtbar machte, als sie im Rahmen einer Anekdote zu erwähnen. Wahrscheinlicher erscheint es darum, so lange keine Quellenfunde dies widerlegen, dass Baldinucci kein entsprechendes Konvolut besaß oder möglicherweise selbst einer Täuschung zum Opfer gefallen war.¹¹⁰⁵ Bezogen auf die Streitstrategien bildender Künstler in der Frühen Neuzeit gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass die Idee einer Apologie oder *Giustificazione*, wie Piranesi sie 1757 für seinen Verleumdungsfall publizierte, und ebenfalls die Veröffentlichung verwahrter, den Skandal betreffender Briefe 1728 einem breiten, kunsthistorisch interessierten Publikum bekannt wurden. Es ist gut möglich, dass Piranesi und Bottari aus Baldinuccis *Notizie*, wenn nicht sogar aus Ottaviano Zuccaris Kommentierung des Prozesses seines Vaters (publiziert 1628) ihre Inspiration für ihren Rachefeldzug gegen Lord Charlemont und dessen Mitarbeiter zogen und daraus schlussfolgerten, dass dem Verlust der »Beweise« durch eine Archivierung vorgebeugt werden musste und dieser

1104 Zur Bernini-Apologie 1681–1728 vgl. Franconi 2020, S. 182–184. Regel/Köhler 2007, S. 10–11.

1105 Zu Winckelmann, der sich widersprach, weil er Kunstwerke nicht im Original gesehen hatte, siehe Lehmann 2008, S. 342.

Vorgang vom Künstler selbst gesteuert werden konnte, wenn er dies publik machte.

Im unkritischen Rückgriff auf Baldinucis Überlieferung ging die *Salvator Rosa*-Spezialistin Roworth davon aus, dass die *Fortuna* ursprünglich nicht für eine öffentliche Ausstellung vorgesehen war.¹¹⁰⁶ Hiermit kommt die Evidenz der künstlerstreitstrategisch relevanten Verortung im Haus oder Atelier als der »Privatsphäre« des Künstlers und der Selektion des Publikums erneut ins Spiel. Bei Versuchen, das bildpolemische Potenzial dieses Gemäldes zu erschließen, blieb jedoch die für diese Studie relevante Bedeutung der Allegorie für das Verhältnis unter den Künstlern unbeachtet, stattdessen wurde bei genauerer Betrachtung Rosas Kritik an kirchenpolitischen Entscheidungen thematisiert, die nur insofern hier relevant sind, als sie indirekt über die Vergabe der Auftragsarbeiten Auswirkungen auf die Künstlerschaft hatten. Dieser Zusammenhang wirkt indes konstruiert, fehlen doch Bilddetails, die eine solche Deutung tragen könnten.¹¹⁰⁷ Für eine direkte Attacke wäre dieser größere Kontext ebenfalls nicht zielführend. Es drängt sich darum die Frage auf, ob nicht eine andere Zielrichtung als die eines Künstlerstreits der Bilderfindung zu Grunde liegt.¹¹⁰⁸ Dass die in der *Fortuna* enthaltene Tiersymbolik exponiert Verweise auf dumme und bösertige Menschen enthält, welche Bücher, Lorbeer und andere kostbare Güter mit Füßen treten,

ist per se nicht ungewöhnlich.¹¹⁰⁹ Dass sich der versteckt wirkenden Eule links unten im Bild die Attribute Buch (auf dem Buchrücken versehen mit den Initialen SR für *Salvator Rosa*), Lorbeer und Malerpalette zuordnen lassen, bestätigt sich als eine versteckte Signatur, die gestützt wird durch die Rosen daneben. Diese sind typische Bestandteile einer Darstellung *Die Verschwendung an Unwürdige*, und wurden durch Sprichwortbilder etabliert, wie dies eine Bilderfindung Breughels zeigt, in der ein Mann Schweine mit Rosen füttert. Bemerkenswert ist jedoch das Detail, dass auf das Buch mit dem Monogramm des Künstlers kein Tier tritt. Es wirkt geschützt und durch die rote Draperie mit einer Würdeformel ausgestattet.

Das umstrittene Gemälde (Abb. 113) zeigt also eine schwebende Fortuna, die ihr Füllhorn über Vieh entleert.¹¹¹⁰ Zu den im Gemälde versteckten Hinweisen auf Rosa selbst – seine Initialen, die Farben Weiß und Rot sowie die Rosen – hat Patz eine detaillierte Deutung vorgelegt.¹¹¹¹ Rosa integrierte in seine Bilderfindung die Darstellung eines Schweins, das Rosen zertritt, und bezog sich damit einerseits auf emblematische Vorbilder sowie Erasmus von Rotterdam, andererseits bot er dem Betrachter mit dem darin enthaltenen Wortspiel mit seinem Namen zudem eine satirisch doppeldeutige Lesart an.¹¹¹² Dass jedoch der Hund als das wohl

¹¹⁰⁶ Roworth 1978, S. 193.

¹¹⁰⁷ Vgl. Karsten 2003, S. 198. Zu Rosas Kommentar siehe Rosa 1860, S. 260.

¹¹⁰⁸ Zur Ikonographie der *Fortuna* siehe zuletzt eingehend González García 2006.

¹¹⁰⁹ Roworth 1978, S. 194–195. Siehe auch Ebert-Schifferer 2008, S. 73.

¹¹¹⁰ Zur Ikonographie und Rosas Vorbildern siehe Volpi 2008, bes. S. 39–40. Vgl. Roworth 1975, S. 663–664. Roworth 1978, S. 193–241.

¹¹¹¹ Patz 1998, S. 65.

¹¹¹² Siehe Roworth 1978, S. 228, Anm. 9. Patz 1998, S. 65. Hoare 2010, S. 202, Anm. 114.

prominenteste mit Künstlerstreit in Verbindung gebrachte Symboltier in der Darstellung fehlt, ist bislang keinem der Autoren aufgefallen; das Tier fehlt auch in der Ideenskizze.¹¹¹³ Der Hinweis von Scott, wonach Rosa mit einem Freund ein satirisches Tierkreiszeichen plante, worin der Wassermann durch ein Weinfass ersetzt werden sollte, der Widder durch den Hund, mit dem Hinweis versehen, dies sei passend für Schmeichler, der Löwe durch einen Esel und der Schütze durch das Sternbild Haar der Berenice, ließ sich aufgrund der fehlenden Quellenangabe nicht weiter verfolgen.¹¹¹⁴ Hätte Rosa jedoch eine komplette Neucodierung vorgenommen, so wäre sie für Dritte nicht lesbar gewesen. Auch die bereits zitierten Bibelverse, die der gelehrte Betrachter ausgehend von dem Schwein über den Perlen im Vordergrund aufruft, enthält ohne den Hund eine Fehlstelle: »Ihr sollt das Heiligtum nicht den Hunden geben, und eure Perlen nicht vor die Säue werfen, auf daß sie dieselben nicht zertreten mit ihren Füßen und sich wenden und euch zerreißen.« Anders als im Falle von Zuccaris *Lamento* wollte sich der Künstler hier eben nicht als Verfolgter von neidischen Konkurrenten in Gestalt streitsüchtiger Hunde zeigen. Hätte er ein solches Anliegen gehabt, hätte er unter den Tieren auch einen Hund zeigen können, welcher die Eule anbellt. Seine Darstellung ist eine allgemein gehaltene Satire mit Signatur. Dass das Bild die Verteilung von Geld thematisiert, was

man als eine Auftragsvergabe durch gleichgültige Auftraggeber lesen kann, ist Bestandteil der Ikonographie. Erst Patz deutete die *Fortuna* als Stellvertreterin des Papstes Alexander VII., und wenn sie Pietro da Cortona und Carlo Maratta ohne konkrete Belege zu dem verdienstlos ausgezeichneten Vieh zählte, ist ihre Deutung nicht am Gemälde mit persönlichen Bezugnahmen nachvollziehbar.¹¹¹⁵ Auch übersah sie, dass der Ochse, wenn er als Repräsentant ungebildeter Künstler gelten soll, leer ausgeht. Fortuna ist ihm abgewandt, ihm fällt nichts zu, während der Eule auf dem Buch mit Rosas Monogramm und der vor ihr liegenden Palette der Lorbeer zufällt. Wenn man Leonbrunos Allegorie der Fortuna mit Rosas vergleicht, wird deutlich: Hier ist keine Künstlerklage inszeniert.

In seinen Satiren *La Pittura* und *La Babilonia* beklagte Salvator Rosa sich über unehrenhafte Praktiken von Malern und ihre ignoranten Förderer. Auf der Theaterbühne beschimpfte er Gianlorenzo Bernini als Esel. Seine Malerkollegen setzte Rosa in seiner Satire *La Pittura* mit Ochsen gleich, die mit den Hörnern malen.¹¹¹⁶ Und über seine ungebildeten Konkurrenten ereiferte er sich zudem: »Keine andere Kunst [als die Malerei, d. V.] verlangt gebieterischer nach Bildung, kann doch ein Blinder nicht von Farben handeln.«¹¹¹⁷ Zu den in dieser Schrift insbesondere attackierten Malern zählt die

1113 Zur Relevanz der Tierschimpfwörter, bei denen der Hund an der ersten Stelle steht, siehe Cohen 2008, S. 8. Zu Rosas Seitenhieben in seinen verschriftlichten Satiren siehe Köhler 2007, S. 161.

1114 Scott 1995, S. 123.

1115 Patz 1998, S. 65. Vgl. Hoare 2010, S. 68, Anm. 130, S. 356.

1116 Regel/Köhler 2007, S. 154.

1117 Zitiert nach Regel/Köhler 2007, S. 155. Vgl. Hoare 2010, S. 255.

Malergruppe der Bamboccianti.¹¹¹⁸ All dies wollte man in dem Gemälde wiederfinden. Was also die Satiren an Hieben austeilten, las man auch in die *Fortuna* Salvator Rosas hinein. Stellt man Baldinucci in Frage, so fehlt dieser Deutung beim aktuellen Stand der Forschung eine überzeugende Basis. Inhaltlich entspricht die *Fortuna* Rosas verschollener gemalter Satire, die Francesco Berni 1658 lobte als Attacke auf die Ignoranz zeitgenössischer fürstlicher Mäzene.¹¹¹⁹ Dass Salvator Rosa unter Bezugnahme auf Michelangelos *Weltgericht* das künstlerische Vermögen der Maler betonte, sich gegen Attacken zur Wehr setzen zu können, ist kein Beleg dafür, dass er dies in der *Fortuna* tat.¹¹²⁰ Den Umstand, dass auch dieses Vorbild weniger drastisch ausfiel als seine kunsthistorische Würdigung, hatten wir zuvor geklärt. Vergleichsweise gut dokumentiert ist demgegenüber Salvator Rosas *Invidia*. Die Überlieferung um die Zweitfassung der *Fortuna* nach Baldinucci muss bis auf Weiteres als Legende gelten. Wenn man dem Gemälde gerecht werden möchte, so wäre es Aufgabe der Salvator Rosa-Forschung, es unabhängig von Baldinuccis Perspektive zu analysieren und zu datieren. Möglicherweise erschließen sich so andere Kontexte. Einen Ansatzpunkt könnten die ungewöhnlich viel Raum einnehmenden Tierdarstellungen bieten, die mit dem im 17. Jahrhundert vorherrschenden Interesse hierfür und der Debatte um

den Blick der Tiere eingeordnet werden sollten. Dieses Spezialgebiet hätte Rosa einen Sammlerkreis erschließen können, zu dem u. a. der Kardinalnepote von Alexander VII., Flavio Chigi, zählte.¹¹²¹

Das Gemälde deutet als Satire auf Missstände weltlicher Patronage hin. Dass die Kriterien für eine Bildpolemik oder eine Pasquinade erfüllt sind, lässt sich ohne neue Quellenfunde vorerst nicht bestätigen. Auch wenn dies grundsätzlich nicht ausgeschlossen werden kann, so ist es doch wenig wahrscheinlich, so lange nicht in der Ikonographie zum Beispiel über Wortspiele bislang übersehene situations- und personenspezifische Identifikationen vorgenommen werden können. Dass Salvator Rosas Zweitfassung der *Fortuna* von Baldinucci im Kontext eines eskalierenden Künstlerstreits ausgedeutet, zu einer Pasquinade verschärft und mit einer höchst erfolgreichen Rezeptionsgeschichte im kulturellen Gedächtnis verankert werden konnte, macht sie zu einem Beispiel, in dem sich eine Grenzverschiebung manifestiert. Durch die Ikonographie offen für die Lesart als ein Medium von Künstlerstreit ist es nicht länger die Intention des Künstlers, welche für das Publikum relevant ist, sondern die kunsthistorische Überblendung. Dem Künstler und seinem Werk wurde eine Vorbildfunktion zugesprochen, die sich aktuell nicht nachweisen lässt. Weniger relevant als das Werk selbst wurde sein fortlebender Mythos. Ähnliches gilt für das Beispiel von Gianlorenzo Berninis *Wahrheit*, die als

1118 Regel/Köhler 2007, S. 156. Vgl. Hoare 2010, S. 356. Roworth 1978, S. 115–116. Rosa, *La Pittura*, 247–248, 253–355, 259, 427–429.

1119 Berni 1658, *Discorso V*, S. 79, Wiederabdruck in: Volpi 2008, S. 85–116, hier S. 94–95, Nr. 3.

1120 Vgl. Scholl 2004, S. 354.

1121 Frascarelli 2014, bes. S. 154. Laut Baldinucci erwarb Carlo de' Rossi das Gemälde für seine Privatsammlung. Baldinucci 1773, Bd. 19, S. 14. Vgl. Hoare 2010, S. 389, 391. Volpi 1999, S. 356–357.

Fragment einer Gruppe erhalten ist und in einen ganzen Fundus einschlägiger Anekdoten eingebettet die Rivalitäten des Künstlers und seine Reaktion hierauf anzeigen soll. Unterhaltsam, aber wenig fundiert bezeugen diese Beispiele den Wunsch danach, dass Künstler aus Sicht des Publikums in ihren Werken miteinander streiten sollten. Einer so großen und wichtigen Konkurrenz wie

der von Bernini und Borromini war es nur angemessen, dass sie für sich als Streitarena die berühmtesten Plätze Roms vereinnahmen sollten. »Man sieht nur, was man weiß,« so heißt es in Anlehnung an Goethe, und das Wissen, dass zwei Künstler miteinander stritten, generierte eine entsprechende Sicht auf ihre Werke. Diese Perspektive formte die Fiktion von Künstlerstreit.

5.9 Das fiktive Bild vom streitenden Künstler – Ein Resümee

Das literarisch geformte Bild vom streitenden Künstler lässt sich bei genauerer Betrachtung als ein Konstrukt definieren, das Kunstwerke wie Schandstrafen inszenierte. Von den Beispielen, die als die prominentesten der Kunstgeschichte gelten, ist keines quellenbasiert so weit abgesichert, dass es verifiziert werden kann. Vermutlich liegt darin sogar eine besondere Attraktivität, da die überlieferten Anekdoten zu Michelangelo und Leonardo im Kontext ihrer jeweiligen Künstlermythen genügend Spielraum für Spekulationen und gedankliche Ausschmückungen bieten. 1548 wurde erstmalig die Anekdote um den in die Hölle der Sixtinischen Kapelle verdamnten Zeremonienmeister publiziert. Vermutlich im selben Jahr fertigte Daniele da Volterra sein Satyrrelief mit den schlechten Kunstrichtern an und stellte Michelangelo als Pendant hierzu als guten Kunstrichter dar. In der Folge tat Michelangelo nichts, um den durch Vasari ab 1550 verbreiteten Mythos um den Minos aufzuklären. Indem Benvenuto Cellini, der seine Autobiographie 1558–66 verfasste, also

im Zeitraum zwischen Vasaris erster *Viten*-edition und der zweiten, sich für sein Buch selbst als rächender Künstler in Szene setzte und seinen *Perseus* inszenierte, als könne er alle seine Feinde töten, wurden die Wechselwirkungen zwischen historisch belegtem Künstlerstreit und fiktivem Künstlerstreit in der Literatur miteinander verschmolzen. Was er tatsächlich dachte, während er das Werk schuf, werden wir nicht mehr erfahren. Der Kampf der Giganten auf der Piazza und das Spiel der Blicke jedoch faszinierten die Betrachter nachhaltig. Ebenfalls nicht historisch belegbar ist, dass sich Federico Zuccari in seiner Verleumdungsallegorie selbst in Szene setzte, seinen Malerkollegen als Betrüger diffamierte und seinen Auftraggeber Kardinal Alessandro Farnese in der Rolle des Midas zeigte. Noch in seinem Nachlass hieß das zugehörige Gemälde schlicht *Die Verleumdung*. Dass Gerüchte aufkamen, die Bilderfindung sei eine Reaktion auf Zuccaris Auftrag in Caprarola, bestätigt der Brief des Botschafters von Urbino. Zuccaris Sohn konnte also bei seiner Publi-

kation des Vergleichs zwischen Apelles und Federico sicher sein, dass seine retrospektive Interpretation auf fruchtbaren Boden fallen würde. Im Nachhinein wurde geradezu jedes passende Sujet, insbesondere die *Zeit enthüllt die Wahrheit*, als Hinweis auf eine Intrige gedeutet. Hatten die Künstler schon lange um ihren sozialen Aufstieg gekämpft, sahen sie sich nun wie jeder andere Höfling mit Intrigen konfrontiert, saumseligen Auftraggebern, sie im Preis unterbietenden Konkurrenten und anderen Widrigkeiten des Lebens. Die Glaubwürdigkeit von Ottaviano Zuccaris Text, der 19 Jahre nach dem Tod des Vaters 1609 gedruckt wurde, dürfte entsprechend hoch eingeschätzt worden sein, zumal er als Sohn zwar kein Augenzeuge war, aber die Überlieferung aus erster Hand zu haben schien. Welche eigenen Interessen er 1628 mit dem Nachruhm seines Vaters verknüpfte, spielte bei der Rezeption seines Textes vermutlich keine nennenswerte Rolle. Zwischenzeitlich war 1604 Carel van Manders *Schilderboek* erschienen und spätestens damit fand das fiktive Bild vom streitenden Künstler auch nördlich der Alpen seine Verbreitung, Inszenierung und Rezeption.

Die Gerüchte um Berninis und Borrominis Streit im oder mit dem Bild schließlich sind ebensowenig bestätigtes Hörensagen. Berninis *Wahrheit*, die seine Nachfahren ausdrücklich nicht veräußern durften, und die in der Familie bleiben sollte, wurde erst 1713 durch die von seinem Sohn herausgegebene Vita zum Zeugnis von Gianlorenzos Frustration über den Abriss des Campanile. Das war 33 Jahre nach seinem Tod.

Noch größer ist die Lücke zwischen Rosas angeblichem Skandalbild (1658) und sei-

ner Publikation 1728. Dass auch für Salvator Rosas Zweitfassung der *Fortuna* – sehen wir von einer bislang einem anderen, bisher als verschollen geltenden Werk zugeordneten Quelle ab – keine sicher zugehörige Quelle aufgeboten werden kann, die den angeblich so großen Skandal bestätigt, die Zeugenaussagen zu seinen Gunsten verschollen sind ebenso wie seine Rechtfertigungsschrift und alle Briefe, welche die Angelegenheit betreffen, ist angesichts der ansonsten an Quellen reichen Forschungslage erstaunlich und Baldinuccis Publikation als Gewähr nicht verlässlich genug für eine Verifizierung. Diesbezüglich wäre es sinnvoll, künftig transparenter darzulegen, wie unsicher die Herkunft der »Informationen« ist. Als Urheber der Vita wäre der Notname Pseudo-Baldinucci vorzuziehen.

Was aber lehren uns diese Beispiele aus der Kunstliteratur? Die Themen und Motive, mit denen in der Frühen Neuzeit Schandstrafen anschaulich wurden, wendeten die bildenden Künstler nicht gegen lebende Zeitgenossen. Gegen Verstorbene durften sie nicht polemisieren. Aber die Angst vor der Möglichkeit, dass ein Künstler dieses Tabu hätte brechen und von seinen Fähigkeiten im Bild Gebrauch machen können, blieb im Bewusstsein der Rezipienten verankert und beförderte eine außergewöhnliche Faszination und Würdigung künstlerischer Leistungen. Zuccaris historischer Prozess verstörte noch die Nachwelt und so erklärt es sich, dass zur Stilisierung als sozialer Außenseiter für den Satiriker Salvator Rosa auch dieses literarische Motiv bemüht werden musste. Dem gestiegenen wissenschaftlichen Anspruch gemäß erfolgte diese Legitimation mit dem

expliziten Hinweis auf die unpublizierten (möglicherweise gefälschten, erfundenen oder verschollenen) Quellen im Privatarchiv. Der Versuch, in Salvator Rosas *Fortuna* die Tiere als verschlüsselte Stellvertreter benennbarer Personen zu sehen, passt in die Suche nach Analogien zwischen Mensch und Tier. Die Absicht, die in den Satiren beschimpften Ochsen als Sinnbild namentlich nicht genannter Maler auch im Gemälde sehen zu wollen, führt uns vor, wie stark das Wunschdenken das Gesehene überlagert. Man sieht nicht, was das Bild zeigt, sondern was man erwartet und sehen möchte. Dies gilt gleichsam für die nackte Wahrheit, die per se der Deutung als eigene Wahrheit ikonographisch offensteht. Kein Attribut jedoch und keine Inschrift wies sie zu Berninis Lebzeiten als situationsspezifischen Kommentar aus und so manifestiert sich in ihr nicht der Streit um den Abriss des Campanile, sondern das gescheiterte Großprojekt der Statuengruppe, mit der Bernini die statischen Erfordernisse des Marmors übertrumpfen wollte.

In der Nachfolge dieser prominenten Werke und ihrer durch die Nachfahren legitimierten Lesarten, die wie dargelegt Umdeutungen beinhalten konnten, sowie kunstliterarischer Tradierungen etablierte sich ein fiktives Bild vom streitenden Künstler der Frühen Neuzeit, den man daran zu erkennen meinte, dass er Gegnern Eselohren malt, die nackte Wahrheit abbildet oder die Verleumdung des Apelles. Nichts davon lässt sich so belegen, dass dies einen direk-

ten Rückschluss erlauben würde. Die genannten Motive sind ikonographische Zutaten, die tatsächlich von im Bild streitenden Künstlern eingesetzt werden konnten, sie sind jedoch nicht gleichzusetzen mit den Parametern, die für eine künstlerstreitspezifische Identifizierung genutzt werden sollten. Das wiederum lehrt uns der Abgleich mit den historisch belegbaren Fällen. Nachdem bereits Gerüchte um angeblich schändliche Darstellungen in repräsentativen Kunstwerken kursiert waren, bereitete der schriftlich fixierte Fingerzeig auf Michelangelos Weltgericht 1548 den Weg für die breitere Streuung durch Vasaris *Viten*. Cellinis Autobiographie machte das damit verbundene Potenzial zur Selbstdarstellung fruchtbar. Der Prozess um Zuccaris *Porta Virtutis* jedoch markierte die Grenzen dieser Bildmacht durch die Zensur, die Wirkung dieser Zäsur war nachhaltig. Erst die Nachkommen von Federico Zuccari und Gianlorenzo Bernini wagten es, Werke im Rahmen posthumer Legitimationsstrategien umzudeuten und als kreative Ergebnisse von Künstlerstreit auszugeben. Auf der Basis veränderter wissenschaftlicher Ansprüche an Publikationen einerseits und einer gesteigerten Sensationslust andererseits wurde das Image vom im Bildwerk streitenden Künstler im 18. Jahrhundert modifiziert. Die Ergebnisse, die aus beiden Untersuchungssträngen resultieren, also aus der Analyse der nachweisbaren Fülle und den fiktiven Legenden, werden nun abschließend ausgewertet.