

Doris H. Lehmann

Bildpolemischer Künstlerstreit

Von Leonbruno bis Hogarth

ad picturam

Doris H. Lehmann

Bildpolemischer Künstlerstreit

Von Leonbruno bis Hogarth

Doris H. Lehmann

Bildpolemischer Künstlerstreit

Von Leonbruno bis Hogarth

ad picturam
Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Merzhausen 2024

Titelbild: Lelio Orsi, *Armbrustschütze*, Windsor Castle, Royal library.

Deutsche Forschungsgemeinschaft

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft
Projektnummer 205944602

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

Doris H. Lehmann: Bildpolemischer Künstlerstreit. Von Leonbruno bis Hogarth, Merzhausen, ad picturam 2024

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access):

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1441-2
DOI: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1441
e-ISBN: 978-3-98501-273-2

ISBN: 978-3-942919-05-0 (Hardcover)

ad picturam – Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.
Im Ried 4b · 79249 Merzhausen · https://ad-picturam.de
Printed in Germany

Inhalt

Dank 7

1. Einleitung 9

2. Strategien und Waffen im Kampf für die eigene Wahrheit (1525–1600) 17

2.1 Lorenzo Leonbruno, *Allegorie der Fortuna* (Mantua, um 1525) 17
2.2 Lelio Orsi, *Armbrustschütze mit Gigantensturz* (Novellara, 1546) 59
2.3 Daniele da Volterra, Stuckreliefs *Allegorie des verständigen Kunsturteils* und *Allegorie des unverständigen Kunsturteils* (Rom, um 1548) 81
2.4 Stradanus, *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* (Florenz, ca. 1562) 92
2.5 Leone Leoni, Casa degli Omenoni mit dem Relief *Cave leonem* (Mailand, 1565) 102
2.6 Federico Zuccari, Idee für die Ausmalung der Domkuppel (Florenz, 1577) 110
2.7 Federico Zuccari, *Erörterung der Fresken am Modell der Florentiner Domkuppel* (Florenz, um 1579) 123
2.8 Federico Zuccari, *Lamento della Pittura* (Florenz, 1579) 134
2.9 Federico Zuccari, *Porta Virtutis* (Rom, 1581) 141
2.10 Alessandro Allori, *Titus Quinctius Flamininus redet vor den Achäern* (Poggio a Caiano, 1578–82) 162

3. Bilderstreit zwischen exklusivem Anspruch und Metaebene (1600–1700) 177

3.1 Giovanni Bagliones *Himmlischer Amor, Zweitfassung* (Rom, um 1602/03) 177
3.2 Rembrandt, *Barmherziger Samariter* (1633) 188
3.3 Rembrandt (zugeschrieben), *Satire auf die Kunstkritik* (1644) 197
3.4 Pietro Testa, *Das Bankett des Midas* (1642) 201
3.5 Salvator Rosa, *Invidia* (Rom, 1654) 205
3.6 Willem van Nijmegen, *Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte* (1688) 207

4. Persönliche Angriffe (1700–1763) **215**

4.1 Giovanni Battista Piranesi, Frontispize für *Le antichità Romane* (Rom, 1756) und Illustrationen für *Lettere di giustificazione* (Rom, 1757) 215
4.2 William Hogarth, *John Wilkes, Esqr.* und *The Bruiser* (London, 1763) 250
4.3 Das rekonstruierbare Bild vom streitenden Künstler – Ein Resümee 275

5. Das kunstliterarisch geformte Bild vom streitenden Künstler **279**

5.1 Andrea Mantegna, *Acht Tugenden / Acht Todsünden* (Rom, 1488–90) 281
5.2 Leonardo da Vinci, *Abendmahl* (ca. 1495) 282
5.3 Michelangelo Buonarotti, *Jüngstes Gericht* (um 1540) 283
5.4 Benvenuto Cellini, *Perseus* (1545–54) 285
5.5 Federico Zuccari, *Die Verleumdung* (1572) 293
5.6 Gianlorenzo Bernini, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* (1647–52) 300
5.7 Gianlorenzo Bernini vs. Francesco Borromini 303
5.8 Salvator Rosa, *Fortuna* (Zweitfassung, 1658) 305
5.9 Das fiktive Bild vom streitenden Künstler – Ein Resümee 316

6. Fazit **319**

Tafeln **327**

Quellenanhang **339**

Bibliographie **349**

Bildnachweis **397**

Dank

Der DFG gilt mein Dank für die Finanzierung der vorliegenden Publikation und die Förderung der hiermit verbundenen Forschungen im Rahmen meines Projekts *Streitstrategien bildender Künstler in der Neuzeit*. Der Universität Bonn danke ich dafür, dass sie die Rolle der gastgebenden Institution übernommen hat. Das Kunsthistorische Institut stellte dankenswerterweise die Projekt-Arbeitsplätze zur Verfügung. Jan Seul und Sibylla Kahle halfen mir mit Rat und Tat bei der Verwaltung der Drittmittel. Kristin Bartsch und auch Waleria Dorogova gilt mein Dank für ihre Unterstützung bei den Recherchen und der Bewältigung zu kontrollierender Forschungsstände. Julia F. Krings, Michael Stockhausen sowie Alessandro Brodini und den weiteren Kolleg*innen, die im Laufe der Zeit mit uns den Projektraum geteilt haben, danke ich für den gemeinsamen Austausch und das Miteinander. Den Teams der Bibliothekarinnen um Luise Leinweber und Dagmar Engel im KHI sowie um Angelika Raths in der ULB sei ebenso für ihr Hilfe gedankt wie Jean-Luc Ikelle-Matiba für seine Unterstützung im Fotolabor. Für Ermutigung zur Eingrenzung danke ich Ulrich Pfisterer, Andreas Tacke und Hans Ost. Für Hilfe bei Bildbestellungen danke ich Helen Boeßenecker, für die Klärung von Personendaten Andreea Badea und für Rat zu Bildrechten und Diskussionen über Vasari Grischka Petri.

Dem Team der ehemaligen zentralen Gleichstellungsbeauftragten, Ulla Mättig und ihrer Nachfolgerin Sandra Hanke mit ihrer Mitarbeiterin Martina Pottek verdanke ich Reisemittel und die Aufnahme in das Maria von Linden-Förderprogramm. Die mit diesen Maßnahmen verbundene Unterstützung und Wertschätzung bedeuten mir viel. Auch dem Familienbüro der Uni Bonn unter der damaligen Leitung von Xenia Lehr und insbesondere dem Team der KiTa Newmanhaus um Frances Peters und Ira Alex gilt mein Dank für ihre Unterstützung.

Man möge mir verzeihen, dass ich meinen Gesprächspartner*innen gesammelt danke. Dies gilt auch für Impulse durch Tagungen, Workshops, Salons, Vorträge, Begegnungen in Bibliotheken oder bei einem Kaffee. Nicht umhin komme ich denjenigen erneut meinen Dank auszusprechen, die an meiner Projekt-Tagung teilnahmen, sowie den Mitgliedern, Assoziierten und Gästen der DFG-Netzwerktreffen *Gelehrte Polemik*. Ihnen allen verdanke ich neue Perspektiven und Horizonte.

Das Manuskript, das diesem Buch zu Grunde liegt, präsentiert ausgewählte Ergebnisse meines DFG-Projekts *Streitstrategien bildender Künstler in der Neuzeit*, dessen Titel es zwischenzeitlich ebenso trug wie den Arbeitstitel *Cave Canem. Künstlerstreit und seine Bildpolemik in der Neuzeit*. Nach der Annahme der Monographie als Habilitationsschrift durch die Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn wurde der Text unter Berücksichtigung zwischenzeitlich erschienener Publikationen und neuer Erkenntnisse ergänzt und für den Druck erneut redigiert. Wer ein Register vermisst möge die Vorzüge der Open Access angebotenen Volltextsuche nutzen und schätzen lernen. Druckfertig gestellt wurde das Buch an meinem neuen Dienstort an der Bergischen Universität Wuppertal.

Carmen Flum danke ich für ihre Geduld und die gute Laune, mit der sie diesem Buch seine Gestalt gegeben hat.

Meinen Eltern, meiner Familie und meinem Freundeskreis danke ich für den Rückhalt auch in schwierigen Zeiten.

Zwischen Bonn und Wuppertal an den Hundstagen im Sommer 2024

Doris H. Lehmann

Hinweis zur Lektüre

Wer dieses Buch liest, sei im Sinne einer Triggerwarnung darauf hingewiesen, dass es implizit und explizit ehrabschneidende sowie persönlich beleidigende und Gewaltphantasien verherrlichende Darstellungen behandelt und abbildet. Gewarnt wird vor bildkünstlerischen Formen von Selbstjustiz und skatologischem Humor. Auch wenn die ursprünglich Adressierten allesamt längst verstorben sind, kann die Verfasserin nicht ausschließen, dass auch heutige Rezipienten angesichts der bildlichen Angriffe, Beleidigungen und Tabubrüche emotional reagieren.

1. Einleitung

Ce seroit une chose bien estrange,
que les Tableaux ne fussent faits que pour les Peintres,
& les Concerts pour les Musiciens.
— Roger de Piles[1]

Durch die Zeiten nutzten Künstler gezielt Bildwerke, um sich, ihre jeweilige Sichtweise und damit ihre eigene Wahrheit in Kontexten personenbezogener Streitigkeiten zu positionieren. Ihre Adressaten waren ihr Publikum, das sie auf ihre Seite ziehen wollten, und zudem der Gegner, dessen Person und Ehre mit den Streitbildern attackiert wurden. Ausgehend von dieser These behandelt die vorliegende Studie erstmalig die in der Frühen Neuzeit bildenden Künstlern vorbehaltene Kommunikationsebene der Konfliktaustragung in einem Bild oder mit Hilfe eines Kunstwerks. Das Spezifische dieser Bildsprache, die Kunstwerke als Medien der Streitführung etablierte, wird hierfür ebenso untersucht wie das derselben zu Grunde liegende kreative Potenzial. Dieses schließt das von der Forschung zwar als Waffe der Künstler erkannte, bislang aber dennoch vernachlässigte Mittel der Bildpolemik ein.[2] Als Grundlagenarbeit bietet dieses Buch den ersten vergleichenden Überblick zum Thema, indem inhaltlich, ikonographisch und zeitlich der Bogen gespannt wird von Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* (um 1525) bis hin zu William Hogarths in sieben Fassungen bildpolemisch ausgefeiltem Meisterwerk *The Bruiser* (1763). Die Auswahl der im Folgenden chronologisch abgehandelten Werke wurde auf Basis quellenkritischer Kontrollen getroffen: Zum Vergleich herangezogen werden zunächst Streitfälle, die eine Rekonstruktion des Streitkontextes auf Basis von Dokumenten zulassen, die mit expliziten Hinweisen in Kunstwerken in einen plausiblen Zusammenhang gebracht werden können. Dieser historisch nachweisbare Streit im Bild und mit dem Bild wird dabei klar unterschieden von dem kunstliterarisch geprägten Image von Künstlerstreit mit Bildwerken, dessen Glaubwürdigkeit im Rahmen einer nachfolgenden Gegenüberstellung eigens auf den Prüfstand gestellt wird. Die kritische Auseinandersetzung mit der Kunstliteratur im Abgleich mit den Zeugnissen von Künstlerstreit ermöglicht eine Revi-

1 De Piles 1677, S. 21.
2 Siehe Spoerhase/Bremer 2011, S. 116.

sion der bis heute wirkmächtigen Legendenbildung. Im Rahmen der diachronen Gegenüberstellung werden Wechselwirkungen zwischen Fiktion und nachweisbarer Austragung von Streit evident. Spezifika künstlerischer Innovationen sowie Ausbildungen von Traditionen mit Variablen und Kontinuitäten werden damit ebenso erklärbar wie das Umgehen von Zensurmaßnahmen trotz sichtbarer Konventionsbrüche.

Wie funktionierte Streit im Bild? Streit im Bild musste anschaulich präsentiert werden und das Anliegen des Künstlers Dritten verständlich machen, um eine Wirkung zu entfalten.[3] Bislang sind zwar vereinzelte Beispiele von Streit im Bild bekannt und teilweise entschlüsselt worden, eine vergleichende Kontextualisierung jedoch fehlt, so dass trotz erster fruchtbarer Ansätze noch kein anschaulicher Überblick zum Thema Künstlerstreit entstanden ist. Dass dieser Aspekt trotz zahlloser Publikationen zu hier nicht verfolgten verwandten Themen wie dem als edel stilisierten Künstlerwettstreit geradezu ausgeblendet wurde, mag daran liegen, dass das Ideal von Auseinandersetzungen auf Basis allseitiger guter Gesinnung als ein würdigeres Forschungsfeld erschien als das Schlachtfeld unfairer Ausgrenzungen oder konfliktreicher Rivalitäten um Aufträge.[4] An der Definition von Streit als heftiger und emotional geführter Auseinandersetzung mit einem persönlichen Gegner orientiert sich der im Folgenden verwendete Arbeitsbegriff des Künstlerstreits. Formal wird dieser durch die Beteiligten am Streit konkretisiert: unter diesen muss mindestens ein bildender Künstler sein, da sonst kein Streit im Bild und damit definitorisch kein spezifisch bildkünstlerischer Streit möglich ist.[5] Die Gegner im Künstlerstreit waren entweder andere Künstler oder aber potenzielle Kunstrichter wie Auftraggeber oder Kunstkritiker. Diese Konstellationen lassen die Rollen der Akteure systematisch erkennbar werden. Zu klären ist jeweils, warum, worum und mit welchen Mitteln gestritten wurde. Der Aspekt des »Womit« wird im Folgenden hinsichtlich der bildkünstlerspezifischen Medien von Streit auf die Bereiche Malerei, Zeichnung, Graphik und Plastik eingegrenzt. Mit der Frage nach dem »Wo« rücken schließlich auch die zu unterscheidenden Orte des Künstlerstreits in den Fokus und damit die verschiedenen Öffentlichkeiten. Die einkalkulierten Rezipienten gilt es neu zu erörtern und angemessen zu berücksichtigen, um

3 Siehe Lehmann 2017, bes. S. 9–18. Vgl. Lyotard 1983. Deutsche Übersetzung: Ders. 1987. Vgl. Patz 2007, S. 9.

4 Prochno 2006. Pigler 1954.

5 Hiervon zu unterscheiden sind Bildwerke, die als Auftragsarbeiten entstanden, da in diesen Fällen die ausführenden Künstler nicht zu den emotional an der persönlichen Auseinandersetzung Beteiligten zählten. Zu den 1577 vom Reichstag des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation verbotenen Schandbildern gegen Schuldner und Bürgen vgl. Lentz 2004, bes. S. 11–27. Zu den in Italien nachgewiesenen *pitture infamanti*, die dort vom 14. bis zum 16. Jahrhundert Bestandteil offizieller Bestrafungen waren, siehe Lentz 2004, S. 161. Grundlegend Edgerton 1985. Zu seit dem 16. Jahrhundert nachweisbaren Spottmedaillen vgl. Ausst.-Kat. London 2009. Zu Bildtaktiken als Handlungen mit oder durch nicht selbst gemachten Bildern veranstaltete Hole Rössler vom 22.–24. September 2021 eine Tagung an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Rückschlüsse auf Freiräume für Meinungsäußerungen und Kommentare ziehen zu können und Toleranzgrenzen zu erschließen. Neben Konstanten innerhalb der Austragung von Künstlerstreit können damit auch deren Variablen als potenzielle oder reale Handlungsspielräume ermittelt werden.

Den Schwerpunkt der Fallbeispiele bilden italienische Exempel, deren mikrohistorische Betrachtung weitreichende Erkenntnisse zur Streitführung bildender Künstler bietet. Darüber hinaus werden Fallbeispiele aus den Niederlanden und England berücksichtigt. Dieser komparatistische Ansatz eröffnet eine Neuperspektivierung auf die Spezifika von Künstlerstreit, die grenzüberschreitend und damit innerhalb verschiedener kultureller Rahmenbedingungen als Motor kreativer Prozesse international wirksam wurden. Diese formten bereits in der Frühen Neuzeit »moderne« Aspekte der Selbstbestimmung und Neuprofilierung des Künstlers, indem nicht allein über und mit, sondern auch *im* Kunstwerk gestritten wurde. Kunstwerke als Medien des Streits eröffneten der Streitaustragung dabei neue Dimensionen.

Zur Bildpolemik

Die grundlegende neuere und spezifizierte Wahrnehmung von Polemik und die sich daraus auch für die Bildpolemik ergebende epistemische Relevanz derselben basiert auf den Forschungsergebnissen des DFG-Netzwerks *Gelehrte Polemik*. Insbesondere der Einsatz von Polemiken zur Wahrheitsfindung und zur Überprüfung angeblicher Evidenz ist auch bildsprachlich relevant.[6] Ziele von Bildpolemiken konnten gegnerische Argumente sein, die dahinterstehende Person oder aber deren Wahrheitsfähigkeit: Darin wirkt ihre antike Zuordnung zum Tadel nach, die zur Akzeptanz abgemildert wird durch den enthaltenen Witz. Anders als die Satire, die das Laster als einen allgemein zu kritisierenden Mißstand angreifen sollte, attackierte die Polemik eine Person.[7] Im Gegensatz zur Irenik zielt Polemik nicht auf einen Konsens ab.

Das Besondere an Polemik ist, dass sich ihre Gestalt situationsspezifisch einerseits individualisiert manifestiert, dabei aber Traditionen berücksichtigt, um als innovative Mitteilung lesbar zu sein.[8] Werkzitate beispielsweise können als explizite Hinweise nutzbar gemacht werden, was als Bild im Bild pointiert eingesetzt werden kann. Bildpolemik war also ein Mittel zur Konfliktverschärfung, das je nach Stil eher verspottend oder diffamierend ausfallen konnte.[9]

Zum Forschungsstand

In der Forschung waren Künstlerstreit und die diesbezüglichen im Bildwerk manifestierten produktiven Kräfte noch kein eigenständiges Thema. Dennoch haben wenige grundlegende Studien bereits Konfliktpotenzial an-

6 Albrecht 2013, S. 307. Vgl. Stauffer 2003, Sp. 1404. Zu den Desideraten 2003 siehe ebd. Sp. 1403. Zur Fixierung auf literarische Polemik s. ebd., Sp. 1404.
7 Rabener 1763, S. 161. Vgl. Haugen 2016.
8 Vgl. Albrecht 2013.
9 Albrecht 2013, S. 306. Vgl. Laureys/Simons 2010, S. 10–11.

deutende Bildmotive und -topoi aufgezeigt: So thematisierte Andor Piglers ikonographische Studie zu den im 17. und 18. Jahrhundert geführten Auseinandersetzungen um die Künstlerausbildung und deren Institutionalisierung Allegorien, die zeigen, wie Neid und Unwissenheit als Gegner der Kunst und auch der Künstler agieren.[10] Pigler konzentrierte sich jedoch auf das unpersönlich ausgetragene Konfliktpotenzial zwischen Vertretern der Zünfte und denen der Akademien; so verkannte er Künstlerstreitigkeiten als relevanten Motor für Bilderfindungen. Seinem Hinweis, dass es »keine seltene Erscheinung in der Geschichte der Kunst« sei, dass ein Künstler »in einem seiner Werke gegen die Angriffe, Hintansetzungen oder Erniedrigungen, die ihn von Seiten der Berufsgenossen oder Unbefugten trafen« eine Stellungnahme hierzu hinterließ, folgten nicht die notwendigen Konsequenzen. Pigler kam lediglich zu dem zwar richtigen Schluss, dass die von ihm untersuchte Werkgruppe einen besonderen Platz unter den Darstellungen der profanen Ikonographie einnähmen.[11] Er blendete persönlichen Zwist dennoch aus, statt seiner eigenen Schlussfolgerung weiter nachzugehen, wonach die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts »neben der Waffe des Wortes und der Schrift, auch in eigener Sache, immer von der gewinnenden und zum Ziele führenden Kraft ihrer Kunstschöpfungen überzeugt« gewesen seien. Die zahlreichen Darstellungen von Ignorantia und Invidia als Feinden der Künstler rückte er gar in die Nähe einer »Zwangsvorstellung« und setzte dies mit einer »fixen Idee« gleich.[12] Damit verkannte er die Bedeutung gravierender persönlicher Probleme und Ehrkonflikte und idealisierte obendrein in nicht nachvollziehbarem Idealismus auch die Renaissancekunst, da seiner Meinung nach in dieser Zeit kein Exemplar der »eigenartigen Erscheinung« der sich selbst für schutzbedürftig erklärenden Kunst entstanden war.[13]

Eine andere wichtige Grundlagenstudie legte Zygmunt Waźbiński vor, der den viel zitierten Topos vom bellenden Hund in seiner Funktion als Sinnbild des Kritikers erörterte.[14] Sein ikonographisches Interesse vernachlässigte allerdings den kulturgeschichtlichen Hintergrund der Ehrangriffe durch kanine Motive. So nahm er nicht in den Blick, dass es bereits im Hochmittelalter mit der weltlichen Strafe des öffentlichen Hundetragens (*dedecus canum*) eine signifikante Tradition gab, die den Hund symbolträchtig mit einem performativen Akt von Schuld und Sühne in Verbindung brachte.[15]

10 Pigler 1954.
11 Pigler 1954, S. 234.
12 Pigler 1954, S. 219.
13 Pigler 1954, S. 221.
14 Waźbiński 1977.
15 Dieses war ein Zeugnis starker Entehrung eines adligen Verurteilten, der ein sehr schweres Verbrechen begangen hatte und als soziale Sanktion dafür öffentlich Schande und Spott erfahren sollte: Nach schwäbischem und fränkischem Recht war dies eine Vorstrafe für Hinrichtungen, welche »dedecus, ignominia, opprobrium« und damit »die Schändlichkeit seiner [des Verurteilten, d.V.] Tat sichtbar zu machen« hatte. Siehe Schwenk 1990, bes. S. 293 und 304. Merzbacher 1952, bes. S. 309. Hierfür musste ein Ritter folglich das besudelte Symbol seiner Ehre – einen Jagdhund – tragen, was vermutlich seine Ursache darin hatte, dass dieses Tier die Treue symbolisierte, die der Bestrafte nicht gehalten hatte oder die er künftig halten sollte. Merzbacher 1952, S. 313–314.

Das Hundetragen geschah im Rahmen einer Schandprozession, an der der zu Bestrafende mit geschorenen Haaren, barfüßig und im Büßergewand teilzunehmen hatte. Unterschieden wurde hierbei, ob es sich um eine Ehrenstrafe handelte, das heißt, ob es besondere Auflagen gab, mit denen der Übeltäter seine Ehre wiederherstellen konnte.[16] Solche gesellschaftlichen Zeichen angemessen zu berücksichtigen, hat die kunsthistorische Forschung bei ihrer Erforschung des »bellenden Hundes« aufgrund fehlender interdisziplinärer Ansätze versäumt. Dies nachzuholen ist unumgänglich, fanden entsprechende Motive doch auch ihre Übertragung in ein Wertesystem, das die facettenreiche Ikonographie des Hundes mitcodierte. Da dies gleichermaßen für Italien wie für die Niederlande gilt, ist die rechtshistorische Komponente für den hier untersuchten Kontext von hervorzuhebender Bedeutung.[17]

Das ebenfalls weit verbreitete und wiederholt mit der persönlichen Motivation des Künstlers in Zusammenhang gebrachte Sujet *Die Verleumdung des Apelles* und seine Darstellungsvarianten behandelten gleich mehrere Überblicksuntersuchungen: die von Richard Förster, David Cast und Jean-Michel Massing.[18] Jenseits der in diesen Schriften abgeleiteten Darstellungen von Selbststilisierungen als Verleumdeter in der Nachfolge des antiken Malers wurden jedoch – und das ist bemerkenswert – keine anderen streitspezifischen Rollenmodelle exemplifiziert: die Übertragbarkeit entsprach damit nicht dem weit verbreiteten Künstlerlob als »neuer Apelles«.[19] Stattdessen wurde der Tadel als Antrieb zur Vervollkommnung der Künste legitimiert und zu Antikritik gereizte bildende Künstler auf Sonderfälle reduziert.[20]

Neu ist demgegenüber der in der vorliegenden Studie gesetzte Fokus auf persönliche Bezugnahmen und damit auf das aggressive bis subversive Spektrum zwischen Herausforderung, Beleidigung, Verwünschung und Verspottung, das in anderen Untersuchungen meist ausgeblendet wird. Eine Ausnahme bildet Bertram Kascheks Studie zu Pieter Bruegels Zeichnung *Verleumdung des Apelles*, die in seiner neuen Deutung als Reaktion Bruegels auf ein von Lucas de Heere gegen ihn persönlich gerichtetes und 1565 publiziertes Schmähgedicht ausgelegt wird.[21] Damit entspräche dieses Beispiel der hier vorgenommenen Kategorisierung als Künstlerstreit. Bezogen auf Italien sind weitere Impulse von Jana Graul ausgegangen, deren Forschungen zum Künstlerneid ebenfalls das Themenfeld des Künstlerstreits kreuzen.[22] Weitere

16 Schwenk 1990, bes. S. 304–305, 308.

17 Cohen 1988, S. 195–196. Vgl. Marrow 1977. Vgl. Möller 1933, S. 28–44. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wieso das gemeinhin als Treuesymbol bekannte Tier auch als ein Begleiter des Judas in Erscheinung treten konnte.

18 Förster 1887. Cast 1981. Massing 1990.

19 Vgl. Pfisterer 2010. Grebe 2012.

20 Vgl. Blum 2011, S. 66–67. Eine Erweiterung des Spektrums verspricht Gerd Blums aktuelles Forschungsprojekt *Kunstkritische Kunst. Formzitat als Medium des Tadels seit 1500 und im Retromodernismus um 2000*.

21 Die »Inuectiue, an eenen Quidam schilder: de welcke beschimpte de Schilders van Handwerpen« (Schmähgedicht an einen gewissen Maler, der die Maler von Antwerpen beschimpft hat) erschien gedruckt in d'Heere 1565, LXVI [pag. 87–90]. Siehe Kaschek 2009, S. 167–179.

22 Graul 2009. Graul 2011. Graul 2012 und Graul 2015. Graul 2022. Graul, Leoni 2022.

Erkenntnisse versprechen die Auseinandersetzungen mit kunstkritischer Kunst, da die Äußerung von Kritik im Bild in einigen Fällen ebenfalls die Schwelle zum persönlichen Konflikt überschreitet.[23] Noch unzureichend untersucht ist damit die gegen eine Person gerichtete und ins Bild gesetzte Kritik sowie eine Analyse der zugehörigen Bildrhetorik einschließlich der darin enthaltenen Bildpolemik. Wichtige Beiträge hierzu lieferte 2009 die Grafikschau *Innocente e calunniato. Federico Zuccari e le vendette d'artista* (Florenz, Uffizien).[24] Die ebenfalls einschlägige Monographie *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII* von Cristina Fontcuberta i Famadas widmet dem Künstlerstreit sogar ein eigenes Kapitel, das 2011 auf Katalan erschienene Buch wird aufgrund der Sprachbarriere bislang noch nicht angemessen rezipiert.[25]

Wenn in der Vergangenheit Streitfälle erforscht wurden, in die bildende Künstler involviert waren, so konzentrierten sich die Auseinandersetzungen mit den niederen Beweggründen oder verbrecherischen Handlungen eher nachrangig auf deren künstlerische Wirkung.[26] Künstler als Streitende, speziell als Polemiker, wurden bisher nicht eigenständig untersucht. Sogar im Falle Giovanni Battista Piranesis überging die Forschung diese Besonderheit, obwohl der von John Wilton-Ely gewählte Buchtitel *The Polemical Works* für eine entsprechende Aufarbeitung eine passende Grundlage geboten hätte. Immerhin hat Piranesis Pamphlet *Lettere di giustificazione* (1757) inzwischen einige Aufmerksamkeit gefunden und gilt gar als ein Zeugnis des sich vom Auftraggeber emanzipierenden Künstlertums. Dennoch fällt auf, dass erst kürzlich die Bedeutung dieses Textes überhaupt thematisiert wurde. Um so bedauerlicher ist es, dass auch diese von Heather Hyde Minor vorgelegte Monographie, *Piranesi's Lost Words*, den Selbstaussagen des Künstlers unkritisch verhaftet bleibt. Gerade der Nachweis der Zusammenarbeit des Künstlers mit Gelehrten hätte hier kritischere Potenziale wecken und eine Einordnung der Schmähbriefe anregen sollen.[27] Entsprechende Ansätze bietet der von der Verfasserin 2017 herausgegebene Tagungsband *Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler*. Die darin versammelten Beiträge flankieren die vorliegende Studie und bilden zusätzliche Facetten des Themas ab.[28] Künftige Forschungen dürften zudem von der neuen Reihe *Artisti in Tribunale* profitieren, mit der Michele Di Sivo und Massimo Moretti planen, einschlägige Prozessakten und zugehörige Quellen

23 Die von Gerd Blum und Jürgen Müller veranstaltete Tagung *Bilder tadeln Bilder. Kunstkritische Kunst von Dürer bis zur Gegenwart*, fand an der Kunstakademie Münster statt (12.–14. Mai 2016). Vgl. Busch 1996, S. 97–98, Abb. 5–6.

24 Ausst.-Kat. Florenz 2009.

25 Fontcuberta i Famadas 2011, S. 230–265. Eine Ausnahme bildet Marotzki 2020.

26 Vgl. Sickel 2001, S. 159–189. Bredekamp 2003, S. 337–348. Bredekamp 2008. Zur Relevanz von Gerichtsakten vgl. Oberli 2004.

27 Minor 2015. Zur persönlichen Adressierung der *Lettere* siehe Minors Beitrag *Dedicated and Sent* zu den Widmungsblättern in: Yerkes/Minor 2020, S. 125–145. Zum Thema der damals üblichen Zusammenarbeit für Publikationen vgl. die gemeinsame Einleitung ebd., S. 5–6.

28 Lehmann 2017.

in thematischen Sammelpublikationen zu veröffentlichen. Der erste von Patrizia Cavazzini bearbeitete Band zu Federico Zuccaris *Porta Virtutis* ist 2020 erschienen.[29]

Zu hoffen ist zudem, dass die fortschreitende Künstlerinnenforschung auch eine geeignete Grundlage schafft, auf der weitere Streitbilder angemessen erschlossen und kontextualisiert werden können.

Thesen und Ziele

Innerhalb der profanen Ikonographie sind symbolische Hinweise auf Künstlerstreit noch nicht erfasst. Sie sind systematisch zu integrieren und mit der Kategorie von Bildpolemiken neu zu etablieren. Hierfür werden einschlägige Bildmotive gesammelt und zu einem profilierten Muster verdichtet. Zur Veranschaulichung dieser streitspezifischen Ikonographie enthält der Anhang einen Tafelteil, der das von Aby Warburg entwickelte System des Bildatlas aufgreift und in Anlehnung an das Instrument der Mnemosyne-Tafeln exemplarische und direkte Vergleiche von Motiven ermöglicht. Örtliche und zeitliche Distanzen werden in dieser Konzentration auf den Wissenstransfer nachrangig, in den Vordergrund treten die inhaltlich oder motivisch engen, bisher aber aufgrund von Trennungen nach Epochen- oder Ländergrenzen übersehenen Bezüge. In Würdigung der bildwissenschaftlichen Sonderstellung dieser Methode präsentieren die in den exemplarischen Bildtafeln zusammengestellten »Bildpolemikformeln« mit ihren Details die Evidenz der streitspezifischen Ikonographie als bildsprachliche Essenz der im Textteil herausgearbeiteten Einzel- und Detailergebnisse. Diese Tafeln mit der Zusammenstellung von Befunden bildrhetorischer Mittel aus heterogenen Kontexten sind als Bildpolemikformeln um weitere Beispiele erweiterbar und dank dieser offenen und variablen Struktur für die Repräsentation streitspezifischer Ikonographien auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten bestens geeignet. Im direkten Nebeneinander wird deutlich, wie die streitspezifische Bildsprache grenzüberschreitend tradiert und innovativ aktualisiert und modifiziert wurde. Mit der hier erstmals vorgelegten Zusammenstellung bietet diese Arbeit in ihren Ergebnissen gezielt auch eine visuelle Grundlage für hierauf aufbauende Forschungen.

29 Cavazzini 2020.

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

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

Als das früheste Beispiel für einen nachweisbaren Künstlerstreit gilt Lorenzo Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* (Abb. 1), die um 1525 in Mantua entstand. In zweifacher Weise ist das Leid des dortigen Hofmalers (alternative Schreibweise: Leombruno) überliefert: Erhalten ist zum einen ein Gemälde, welches den Betrachter – zu denken ist an ein kunstversiertes Publikum aus dem Umfeld des Mantuaner Hofes einschließlich des Fürsten Federico II. Gonzaga und seiner Mutter Isabella d'Este – in seiner Unterschrift hierauf hinweist: »HEC SI INADVERSA QVID INPROSPERA LIONBRVNVS PINSISET FORTVNA« (»*Wenn [er] diese im Unglück [malte], was für eine Fortuna hätte Leonbruno unter glücklichen Umständen malen können?*«). Da weitere Informationen über die widrigen Lebensumstände des Künstlers nicht Bestandteil des Gemäldes sind, setzte das Werk vermutlich Adressaten voraus, welchen die angedeuteten Hintergründe bereits bekannt waren, oder aber solche Betrachter, die leichten Zugang zu Vermittlern entsprechender Auskünfte hatten. Das Gemälde selbst zeigt eine architektonisch gerahmte Verleumdung des Apelles, durch zusätzliche Figuren erweitert zu einer *Allegorie der Fortuna*. Um die innovativen Ergänzungen Leonbrunos umfänglich würdigen zu können, sei zunächst ihre Grundlage ins Gedächtnis gerufen, die zwar aufgrund ihrer kunsttheoretischen Bedeutung weite Verbreitung erfuhr, im tiefergehenden Detail aber doch einiger Erläuterungen bedarf, die für die anschließenden Ausführungen relevant sind.

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

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



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

Alberti wählte das Sujet der *Verleumdung des Apelles*, um es in seinen theoretischen Schriften *De pictura* (1435) / *De Pittura* (1436) den Malern als Beispiel für die gelungene *inventio* (Erfindung) einer *storia* (eines Historienbildes) zu erläutern.[31] Gegenstand der Darstellung ist gemäß der Überlieferung des antiken Satirikers, der die Episode in seine kurze *Abhandlung gegen die Verleumdung* integrierte, ein historisches Ereignis aus dem Leben des Apelles, eines der bedeutendsten Maler des Altertums, insbesondere bekannt als Hofmaler Alexanders des Großen. Das Schicksal des Apelles wird von Lukian als Exemplum vorgestellt, um »die Verläumdung nach ihrem Wesen, nach ihrem Ursprung und ihren Wirkungen« darzustellen.[32] Demnach war Apelles von dem Maler Antiphilos, der ihn um seine Meisterschaft

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

31 Alberti 2000, S. 294–295 (53).

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

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

Gemäß der antiken Beschreibung sitzt rechts im Bild ein von zwei stehenden Frauen umgebener Mann mit so langen Ohren, dass sie nahezu für Midasohren[33] gehalten werden könnten. Der Hinweis, auf welcher Seite des Gemäldes der Herrscher thront, fehlt in der Wiedergabe der Ekphrasis durch Alberti, weswegen die zahlreichen darauf basierenden bildlichen Darstellungen dieses Sujets entsprechende Abweichungen aufweisen.[34] Der König streckt der sich ihm von Weitem her nähernden personifizierten Verleumdung eine Hand entgegen. Die beiden weiblichen Figuren neben dem schlechten Richter identifizierte Lukian als die Unwissenheit und das Misstrauen. Diesen dreien am nächsten sei ein hässlicher Mann mit scharfem Blick, der – wie für den Neid typisch – krank und mager aussehe. Auch diesbezüglich gab es in der Frühen Neuzeit abweichende Darstellungen: Der Neid wurde nun als hässliche alte Frau dargestellt.[35] Dies basiert nicht auf einer Textabweichung in Albertis Schrift: Dort ist der Neid ebenfalls männlich, auch wenn er nicht wie von langer Krankheit abgezehrt wirkt, sondern von einem Soldatenleben gezeichnet ist.[36] Die hinter dieser Gestalt heranschreitende Verleumdung hingegen beschrieb der antike Text als eine attraktive, aber emotional aufgewühlte Frauengestalt, deren Mimik und Gestik die Affekte Wut und Zorn ausdrückten. Als ihr Attribut wird eine brennende Fackel in ihrer Linken genannt; mit ihrer anderen Hand, so Lukian, zerrt sie einen

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

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

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

36 Alberti 2000, S. 294–295 (53).

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

Die frei adaptierte und zu einer *Allegorie der Fortuna* ergänzte Verleumdungsdarstellung Leonbrunos zeigt die Figuren spiegelbildlich zu Lukians Beschreibung, was darauf hindeutet, dass auch er – wie Mantegna – sich nicht auf den antiken Text, sondern dessen Adaption durch Alberti bezog: Darin war wie bereits erwähnt nicht festgelegt, auf welcher Seite des Bildes der Herrscher thront.[37] Die Personifikation des Neides zeigt Leonbruno in Gestalt einer hässlichen Alten mit Hängebrüsten, womit er ebenfalls der Bildtradition Mantegnas folgt. Links im Bild thront auf einem dreistufigen Podest der midasohrige König, inschriftlich identifiziert als TIRANO. Zu seinen Füßen, ihm aber zugewandt, sitzt die Personifikation der Ignoranz (IGNORAN.), eine fettleibige Figur mit blinden Augen, die Mantegnas *Virtus Combusta* zum Vorbild hat. Auch sie trägt eine Krone auf ihrem Haupt, mit der Linken hält sie ein Ruder, womit ihre Auswirkung auf die fehlende oder schlechte Führung des Regenten angezeigt wird (Taf. 1). Auf den Stufen zum Betrachter hin ruht aufgestützt auf sein Langschwert ein bewaffneter Soldat, der den Argwohn (SVSPECNI.) versinnbildlicht. Seine Waffe müsste er beidhändig führen, wobei ihn sein Schild behindern würde. Die bereits erwähnte Figur des Neids (INVID.) ist schwer behangen mit drei Säcken, die man zunächst für Geldbeutel halten könnte, deren Aufschriften »S[accus] MALA«, »S[accus] PEIORA«, »S[accus] PESSIMA« jedoch durch die drei Schweregrade von moralisch »schlecht«, »böse«, »niederträchtig« (und seine zugehörigen Formen des Komparativs und Superlativs) zugleich auf die unterschiedlichen Schweregrade der Vernichtung durch den Neid hinweisen (Abb. 1, Detail s. Taf. 3). Das Detail der drei Säcke findet eine Parallele in Andrea Mantegnas Gemälde *Pallas vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend*, worin ein affenartiger Hermaphrodit, der durch ein Inschriftenband als Personifikation von unsterblichem Hass, Betrug und Bosheit (IMMORTALE ODIVM / FRAUS ET MALITIAE) ausgewiesen ist, vier ebensolche Säcke mit der Saat des Bösen trägt, kenntlich an den Aufschriften SEMINA, MALA, PEIORA und PESSIMA.[38] Die Unglückliche führt die Gruppe um die Verleumdung (CALVMN.) an, die schöne Frau, welche den Unschuldigen (INOCEN.) in Gestalt eines unbekleideten Kindes an dessen Haaren hinter sich herzerrt. Ihre engsten Be-

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

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

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

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

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

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

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

ihm steht mit einer Maske in der Hand die Täuschung oder Heuchelei (SIMULATIONI), die ihre Maske zur Verleumdungsgruppe hin ausgerichtet hat, sich selbst aber der ihre Schulter berührenden Undankbarkeit zuwendet, die sich hinter ihr mit verbundenen Augen die Stufen emportastet. Nur wenige Stufen darüber lehnt die Hoffnung (SPEI) an der Treppenwange und betrachtet körperlich abgewandt, aber lächelnd, das Geschehen: antriebslos eilt sie weder dem Unschuldigen zu Hilfe noch greift sie in die Verteilung der Güter ein. Hinter ihr fällt der Blick des Betrachters auf ein wollüstiges Paar (LVX[AE]), bestehend aus einem Satyrn und einer Nymphe, die, mit sich selbst beschäftigt, keinen aktiven Anteil am Geschehen nehmen. Am oberen Treppenabsatz steht Chronos, die personifizierte Zeit, als unbekleideter alter Mann mit langem Bart und Flügeln vor einem nicht weiter definierten bogenförmigen Eingang. An seine rechte Schulter gelehnt hält er keine Sense, sondern einen blühenden Stab, an dem eine kleine Waage hängt. Mit diesem einzigartigen Detail, das in Annegret Hobergs Dissertation zur Ikonographie des Chronos keine Erwähnung findet, vermag Leonbruno innerhalb seiner Komposition einen bemerkenswerten Akzent zu setzen: Den wie einen Thyrsos bekränzten Stab erläuterte nämlich Julius Caesar Scaliger, der zwischen einer gemäßigten und der mit einem Schwert zu vergleichenden Satire unterschied, in seinen *Sieben Büchern über die Dichtkunst* (*Poeticæ libri VII*) als ein Sinnbild für eine gemäßigte Satire und das Taktieren der Satiriker. Wie mit einem mit Efeu umwundenen Stab wollten diese ihre Gegner demnach über die wahre Funktion ihrer Worte täuschen und ihre Feinde in Sicherheit wiegen, um sie anschließend umso härter zu treffen.[40] Auch wenn Scaligers Publikation erst posthum 1561 erschien, so ist doch anzunehmen, dass entsprechende theoretische Überlegungen zur Gestalt und Form insbesondere der literarischen Satire schon zuvor in Mantuaner Humanistenkreisen diskutiert worden waren.[41] In der Sprachforschung wurde das Verstecken verletzender Worte inzwischen als eine spezifisch ästhetische Dimension der Satire erkannt und mit der »Indirektheit« satirischer Aggression und Angriffe in Verbindung gebracht.[42] Damit offenbart Leonbrunos Gemälde eine ihm zu Grunde liegende Absicht seines Schöpfers, nämlich sich eine Taktik der Satiriker anzueignen: Der Maler hoffte demnach, den Bildbetrachter von der Schuldlosigkeit an seinem Unglück zu überzeugen und ihn durch seine Argumentation im Bild zu bessern. Das heißt, es war sein Anliegen, seinen abtrünnigen Mäzen und Auftraggeber zu der Einsicht zu bewegen, dass Leonbrunos künstlerische Virtus das Opfer einer Intrige geworden war. Damit bietet das Gemälde einen Hinweis auf ein satirisches Element, für das ein »Zeitabschnitt« – ein Wesensmerkmal des Chronos – relevant ist. Das ist insofern für den hier erörterten Kontext von Bedeutung, als Satiren Realitätsbezüge aufweisen und damit auch darauf abzielen, Konsequenzen – in diesem Fall in der Lebenswelt des Künstlers – zu bewirken. Die kulturelle Prägung

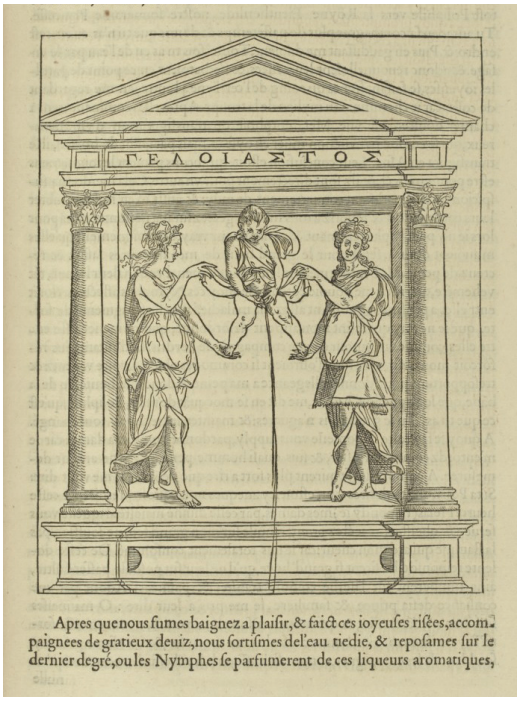
40 Scaliger, Poetik 1, 12. Siehe hierzu die Ausführungen in Könneker 1991, S. 18.

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

42 Vgl. Könneker 1991, S. 17–18.

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

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



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

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

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

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



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

Demütigung der Keuschheit interpretiert.[45] Dies hat möglicherweise seine Ursache darin, dass Campbell meinte, dass es sich bei der Daphne-ähnlichen Baumfigur in Mantegnas *Virtus Combusta* um ein Olivenmädchen (»olive maiden«) handelt;[46] eine Ansicht, welche die Verfasserin nach eingehender Betrachtung der Blattformen nicht teilt. Auch gilt es zu bedenken, dass die von ihm für seine Deutung herangezogene Textstelle des Epigramms zwar zu einer Darstellung der Minerva/Pallas passt,

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

46 Campbell 2004, S. 150. Vgl. Ausst.-Kat. London 1992, S. 455. Campbell schließt dies rück von seiner Deutung des Baums in *Pallas vertreibt die Laster*. Hierfür nimmt er Bezug auf ein Epigramm in der *Anthologia Graeca* (*Anthologia Planudea*), rezipiert von Ariost und um 1500 bekannt: »I am the Plant of Pallas. Why do you clasp me ye branches of Bacchus? Away with the clusters! I am a maiden and drink no wine.« Campbell 2004, S. 150. Die Übertragung auf die *Virtus Combusta* indes ist nicht zwingend, die ältere Identifizierung des Baums als Lorbeer zudem nicht widerlegt. Vgl. Ausst.-Kat. London 1992, S. 455.

nicht aber zu den Bilderfindungen *Virtus Combusta* und *Virtus Deserta*. Dafür, dass seine Zeitgenossen Mantegnas Innovation ebenfalls als Lorbeer identifizierten, spricht die Rezeption desselben in Leonbrunos und Cigolis Werk (vgl. Taf. 2). Diese Assoziation des Baums mit dem Aspekt der Tugend ist auch für Leonbruno nicht von der Hand zu weisen. Vorerst bleibt als Hypothese festzuhalten, dass die Übertragung des Pinkelmotivs auf die Figur des Satyrn in einer Art konnotiert wurde, die noch mehr leisten sollte, als das symbolisierte Lachen als spöttisch aufzufassen.[47] Explizit frech ist, wie die Reaktion der Daphne zeigt, die Darstellung einer nicht allein sinnbildlichen, sondern auch drastischen Verachtung der (vom Künstler außerhalb der Palastmauern angesiedelten) Tugend, vom Künstler bezeichnet als »DESPECTAE VIRTUTI«, worauf später noch vertiefend eingegangen wird. Hinter der Chronos rahmenden Architektur verläuft ein weiterer Treppenabsatz, den eine die Knechtschaft symbolisierende Gestalt (SERVIT), ein Joch tragend, emporsteigt. Den höchsten Absatz markieren Säulen und eine Balustrade, die im Halbrund Fortunas Hochsitz wie ein Standbild rahmt. Den symmetrisch gegenüberliegenden Treppenabgang schreiten vier symbolträchtige Tiere hinab: zwei Widder, dazwischen je ein Hirsch und ein Ziegenbock.[48] Der Hirsch als antikes Sinnbild des Einfältigen, der eine ihm drohende Gefahr nicht erkennt, weil er seine Aufmerksamkeit auf etwas Unwichtiges richtet, befindet sich in Gemeinschaft mit Unheil verkündenden Symboltieren: Widder und Ziegenbock. Letztere sollten vor dem Hintergrund des Künstlerstreits vermutlich nicht allein als Hinweise auf die Laster der *Luxuria* gedeutet werden, sondern innerhalb der spezifizierten Ikonographie Leonbrunos Hinweise auf die »Sündenbock«-Thematik repräsentieren. Dies wird deutlich, wenn man sich den hinter der Bezeichnung Sündenbock stehenden Vorgang in Erinnerung ruft, durch dessen Ausübung insbesondere in Krisenzeiten ein symbolträchtiger sozialer Mechanismus von Exklusion und Inklusion veranschaulicht wurde. Hierfür wurden einem einzelnen Tier symbolisch die Sünden einer Gemeinschaft aufgeladen, anschließend wurde es mit dieser Last weggeschickt, um eine Grenze in sein Exil zu überschreiten. Die zurückgelassene Gruppe wurde durch diese Handlung von einem komplexen sozialen Konflikt gereinigt. Diese rituelle Praxis soll der Bildbetrachter mit den die Treppenstufen hinabsteigenden Tieren assoziieren, was dadurch deutlich wird, dass das letzte Tier auf den obersten Treppenstufen, ein Schafbock, gut sichtbar auf seinem Nacken

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

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

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

Die Palastarchitektur führte Lisa Regan in ihrer 2013 erschienenen Untersuchung zu Leonbrunos literarischen Vorbildern für seine Fortuna-Allegorie plausibel auf die Auseinandersetzung des Malers mit Antonio Fregosos (genannt il Fileremo) *Dialogo di Fortuna* zurück. Unstrittig ist, dass der Text zuerst von Pietro Martire Mantegazzi in Mailand gedruckt wurde. Verwirrung stiftet eine Behauptung von 1795, das älteste Exemplar stamme von 1507. Die Dokumentation aller Belege zeigt auf, dass kein Druck vor 1519 nachweisbar ist.[50] Dieser Aspekt wird relevant, wenn die Frage der Bilderfindung diskutiert wird. In dieser am Mailänder Hof entstandenen Dichtung wird ein Rundgang durch den Palast der Fortuna imaginiert.[51] Zwar stellt Leonbrunos Gemälde bei genauer Betrachtung keine passgenaue Übersetzung der poetischen Beschreibung in die Malerei dar, auch wenn Regan hierzu einige Überlegungen anstellt. Die Interpretation der palastartigen Architektur als *Civitas* der Schicksalsgöttin bietet vor dem Hintergrund des auch am Mantuaner Hofe als mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt vorauszusetzenden Textes dennoch einen fruchtbaren Ansatzpunkt zur Deutung der Allegorie im Kontext damaliger gelehrter Auseinandersetzungen mit Fortuna, ihren Erscheinungsweisen und Auswirkungen.[52] Zugleich liefert diese Kontextualisierung ein wichtiges Indiz für die bis heute offene Frage der Zuschreibung der innovativen Ikonographie von Leonbrunos Gemälde. Diese wurde in der Vergangenheit – etwa von Michael Bury – Leonbruno ab- und Mantegna zugesprochen. Mit dem Bezug auf Fregosos *Dialogo di Fortuna* läge diesbezüglich ein Argument für eine eigenständige Bilderfindung Leonbrunos vor, die den Künstler als schöpferische Persönlichkeit in ein neues Licht rückt: Mantegna war nämlich am 13. September 1506 verstorben. Dass er noch vor seinem Tod von dem in Vorbereitung be-

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

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

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

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

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

Worin nun genau die widrigen Umstände bestanden, welche die oben zitierte Bildunterschrift nur andeutet, sieht die Forschung erhellt durch einen Brief Leonbrunos an Mario Equicola, den bedeutenden Humanisten und Sekretär von Federico II. Gonzaga, dem 5. Marchese und ab 1530 ersten Herzog von Mantua. Letzterer hatte 1519 im Alter von 19 Jahren die Regierungsgeschäfte seines Vaters Francesco II. Gonzaga übernommen und war als Mäzen von den Eindrücken geprägt, die er während seines Aufenthaltes in Rom 1510–13 am Hofe von Papst Julius II. empfangen hatte. Dem Schreiben Leonbrunos an Equicola, das auf den 20. Januar 1525 datiert ist, ist zu entnehmen, dass sich der Künstler zu diesem Zeitpunkt gegen Spott und Verleumdung zur Wehr setzte. Leonbruno thematisiert in dem Manuskript seine unglücklichen Lebensumstände und die Reflexion darüber, dass dem Maler Giulio Romano ihm gegenüber der Vorzug gegeben worden war.[53] 1520 hatte sich dieser den Ruf als wichtigster Nachfolger Raffaels erworben, als er die Werkstatt des Verstorbenen weiterführte und damit auch dessen Projekte übernahm. Dass Giulio Romano 1524 dem Ruf von Federico II. Gonzaga an dessen Hof in Mantua folgte, nachdem ihn dieser bereits seit 1522 umworben hatte, ist möglicherweise nicht allein der glücklichen Vermittlung durch Baldassare Castiglione und der wirtschaftlichen Attraktivität der Stadt zuzuschreiben. Ein weiterer Umstand dürfte für Romanos Übersiedlung von Rom nach Mantua ebenfalls relevant gewesen sein: 1524 musste der Künstler nämlich Sanktionen der Kurie befürchten, weil er die Vorzeichnungen für die von Marcantonio Raimondi gestochenen skandalösen *Sedici modi lussuriosi*, kurz *I modi* genannten Darstellungen angefertigt hatte, die ohne mythologische Legitimation unterschiedliche Positionen des Geschlechtsakts zeigen. Raimondi wurde 1524 auf Betreiben des Bischofs Giovanni Matteo Giberti inhaftiert. Pietro Aretino, der in der ca. 1525 erschienenen Ausgabe die Abbildungen durch beschreibende »sonetti lussuriosi« ergänzte, wurde 1525 Opfer eines von demselben Kleriker initiierten Anschlags und mit Haft bedroht. Er floh daraufhin nach Mantua unter den Schutz von Federico II. Gonzaga, wo er bis 1527 blieb.[54] Jahre später vereinnahmte er unter dem Motto »VERITAS ODIVM PARIT« (*Wahrheit gebiert Hass*) das Bild des Satyrn für sich (Abb. 4), um damit die personifizierte Satire im Dienste der Wahrheitsfindung und Entdeckung von Missständen zu propagieren. Die 1524 schwelende Affäre ist zwar nicht Gegenstand von Leonbrunos Brief, dieser Kontext ist dennoch nicht aus den Augen zu verlieren. Leonbrunos Schreiben enthält nämlich bislang nicht beachtete Hinweise, die mit zwei Akteuren des Skandals in einen Zusammenhang zu bringen sind. So handelte es sich bei Leonbrunos Schreiben um eine

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

54 Schneider 2012, S. 210.



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

Antwort des Malers auf vorangegangene schriftliche Äußerungen Equicolas, die der Maler gleich zu Beginn seiner Mitteilung als aggressiv charakterisiert: »Ich bedaure so sehr, dass ich die aretinische Sprache (»la lingua aretina«) nicht gut gelernt habe, oder wenigstens ein bißchen, damit ich im gleichen Ton auf ihren cholerischen (»colericha«) Brief antworten könnte.«[55] Da das fragliche Schreiben verschollen und vermutlich nicht erhalten ist, müssen uns an dieser Stelle die Rückschlüsse hierauf genügen, die wir aus Leonbrunos Antwort ziehen können. Bei genauerer Betrachtung ist die bislang nicht analysierte Wortwahl des Künstlers sehr aufschlussreich: Mario Equicola stammte nämlich nicht, wie man vielleicht bei der Lektüre des zitierten Satzes zunächst vermuten könnte, aus Arezzo, wo die aretinische Volkssprache beheimatet war, sondern er war geboren und aufgewachsen in der Region Latium, wo Equicola auch zunächst am Hof der Este in Ferrara Höfling wurde, bevor er nach Mantua übersiedelte.[56] Dort beriet der Gelehrte den Fürsten in ikonographischen Fragen, in seiner 1521 entstandenen Schrift *Chronica di Mantua* lobte er die Meisterwerke Mantegnas und Albertis enthusiastisch. Leonbruno korrespondierte also mit dem Kunstberater seines bisherigen Auftraggebers; das Verhältnis zwischen diesem und dem Hofmaler wirkt im Autographen jedoch angespannt. Dieser Umstand wurde in den Deutungen, die dem Gelehrten die Bilderfindung der *Allegorie der Fortuna* zuzuschreiben suchten, nicht berücksichtigt. Angesichts der Textlektüre stellt sich sogar die Frage, wie die von Andrei Bliznukov vorgetragene Deutung aufkommen konnte, wonach Leonbruno das Gemälde ausschließ-

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

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

lich für sich selbst geschaffen habe (»dipinto dall'artista per se stesso«), beraten von seinem »Freund« Equicola (»del dotto amico Equicola«).[57] Die in der Klageschrift Leonbrunos gewählte Bezeichnung der aretinischen Sprache spielt, das lässt sich mit Blick auf Equicolas Biographie folgern, also nicht auf die sprachliche Herkunft des Adressaten an, setzt aber – und das ist signifikant – dessen Ton mit diesem Dialekt gleich. Dies wirft die Frage auf, wofür die aretinische Sprache 1525 aus Sicht des Malers stand, dass er sie für den einzig angemessenen Ton hielt, um damit auf eine »cholerische« Schrift zu antworten. Für die Kommunikation mit Equicola dürfte dieser Aspekt von besonderer Relevanz gewesen sein, da dieser sich für Volkssprachen sehr interessierte und folglich die Anspielung des Malers und den – wie im Folgenden gezeigt werden wird – darin enthaltenen Seitenhieb sicher verstand. Wofür war also die aretinische Sprache 1525 ein Synonym? Als Referenz für harsche Worte scheidet aufgrund seiner durchweg positiven Beurteilung der als »l'Unico Aretino« berühmte Dichter Bernardo Accolti aus.[58] Ein prominentes Beispiel für einen aufgrund seiner scharfen Worte bekannt gewordenen Aretiner findet sich jedoch in dem »satirico« Pietro Aretino. Und es spricht bei genauerer Betrachtung einiges dafür, dass Leonbrunos Verweis auf die »lingua aretina« auf den ebenfalls aus Arezzo stammenden Schriftsteller abzielte. Dieser war 1525 bereits für bissige Kommentare einschlägig bekannt: Als Gast des Bankiers Agostino Chigi und danach am Hofe von Papst Leo X. hatte er in Rom wertvolle Kontakte geknüpft, seit 1521 war er mit seinen sogenannten Pasquinaden, den berühmten an den *Pasquino* genannten antiken Torso (Abb. 5) gehefteten Spottversen, in Erscheinung getreten.[59] Dieser Hinweis wird im Folgenden noch für die Ikonographie Leonbrunos relevant, denn als Kennzeichen einer Pasquinade, in der volkstümlicher Spott und humanistische Kritik miteinander verschmelzen, gelten drei Kriterien: die literarische Gelehrsamkeit, die Verwendung vulgärer Worte und der Einsatz derber Bilder.[60] Dabei gilt es zu betonen, dass die Dichtung geprägt war von einer Aggression, deren Ziel Missstände und ihre Repräsentanten waren, die über ihre persönlichen Schwachstellen attackiert wurden.[61] Die Berühmtheit der Schmäh- und Spottverse Aretinos darf für Leonbruno wie auch für Equicola als bekannt vorausgesetzt werden und das nicht allein, weil der Berichterstatter des Mantuaner Hofes in Rom, Baldassare Castiglione, seine Auftraggeber hierüber informiert haben dürfte oder weil Giulio Romano von diesen erzählt haben könnte. Wichtiger für den hier erörterten Kontext war der Umstand, dass Pietro Aretino ein Jugendfreund von Federico II. Gonzaga war.[62] In den Jah-

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

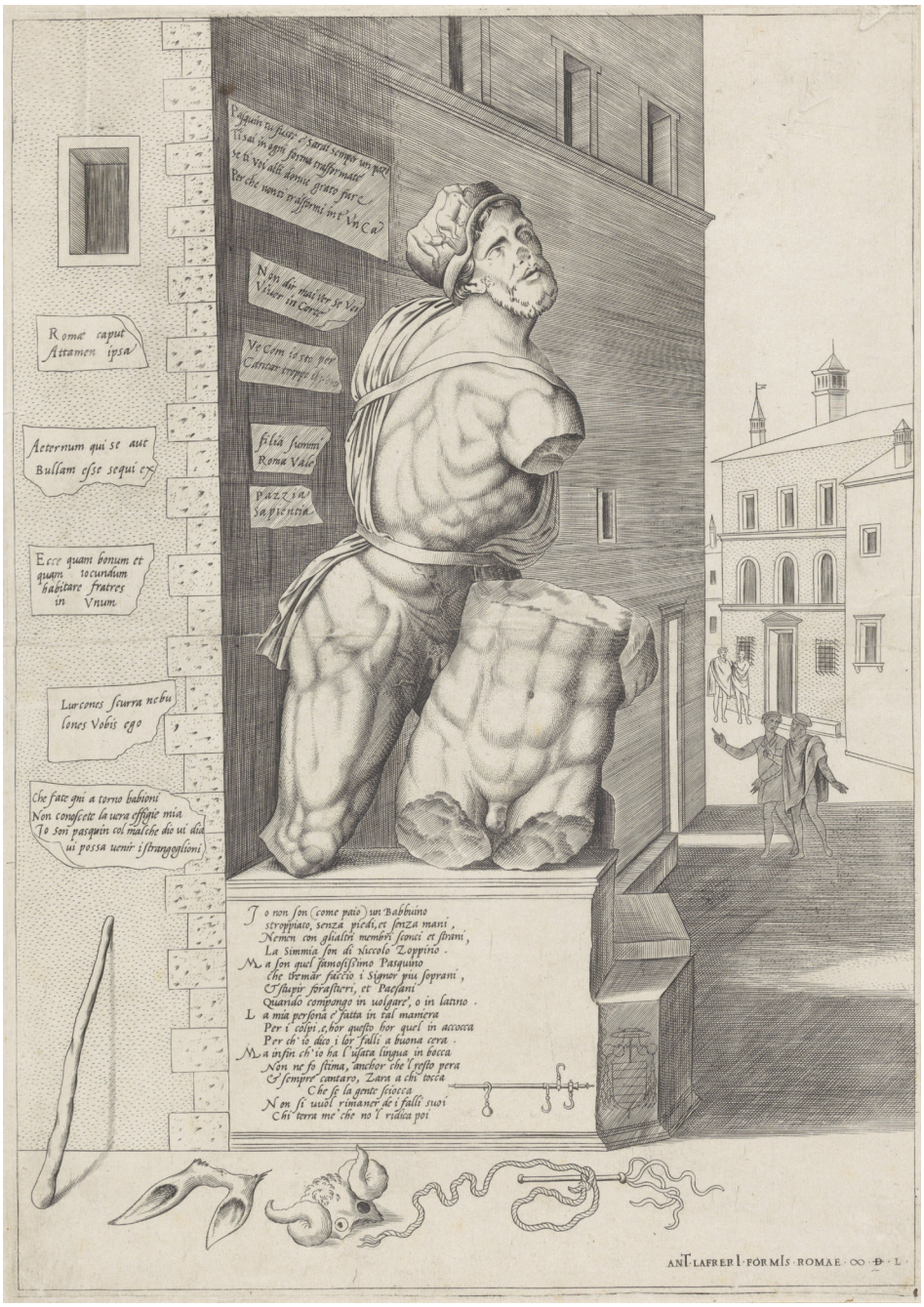
58 Brief von Baldassare Castiglione an Federico Gonzaga, 6. Februar 1521. Castiglione 1978, Bd. 1, S. 711.

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

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

61 Hegener 2008, S. 501.

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



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

ren 1522 und 1523 hatte er sich darum jeweils für eine Weile in Mantua aufgehalten. Hier war Aretino zuerst ein Gast der Gonzaga gewesen, danach hatte ihn der Condottiere Giovanni dalle Bande Nere, eigentlich Giovanni de' Medici, aufgenommen. Dieser Zusammenhang ist wichtig, auch wenn keine Begegnung Aretinos mit dem Maler dokumentiert ist. Deutlich wird die Relevanz dieser Besuche für die Mantuaner Kunstszene in Giorgio Vasaris Erstausgabe seiner *Viten*, in der er Aretinos Rolle bei der Berufung seines Malerfreundes Giulio Romano an den Mantuaner Hof betont. Anders als in der zweiten, diesbezüglich vollständig veränderten Lebensbeschreibung dieses Künstlers, in der Vasari die besondere Rolle des Fürsprechers und Vermittlers Baldassare Castigliones zuschreibt, galt zuvor eben Pietro Aretino als derjenige, welcher den Ruhm des in Rom tätigen Malers in Mantua verkündet und als Bindeglied zu dessen Berufung fungiert hatte.[63] Tatsächlich ist es durchaus vorstellbar, dass sich der Satiriker und Kunstkritiker 1522 und/oder 1523 gegenüber seinem Gastgeber, mit dem er seit langem befreundet war, über dessen Hofmaler oder zu einem Werk desselben äußerte. Und wenn dies der Fall war, so könnte ein bissiger Kommentar Aretinos Expertise begleitet haben. Auch wenn Vasari Leonbruno namentlich an keiner Stelle seiner *Viten* erwähnt und andere Quellen zu den Hintergründen der Berufung Giulio Romanos keine Auskunft geben, so fügen sich doch die Persönlichkeit Aretinos, seine Ambitionen und seine Kunstanschauung stimmig in die historische Entwicklung ein. Vasaris erster Hinweis auf Aretinos Fürsprache zu Gunsten der Berufung Giulio Romanos ist glaubwürdig, und somit ist rückzuschließen, dass Aretino in Gegenwart des Gonzagafürsten oder Equicolas die Leistungen desselben anpries. Dass er dies bewusst auch auf Kosten von dessen unmittelbarem Rivalen tat, entspräche logischer Konsequenz. Und für eine solche Äußerung bot sich gewiss eine passende Gelegenheit im Zusammenhang mit der Vollendung von Leonbrunos Grotesken und Stuckarbeiten für die Camera grande im Palazzo Vecchio 1522/23. Es ist anzunehmen, dass dem kunstliebenden Aretino diese neue Ausstattung gezeigt wurde und er gegenüber Federico, der vermutlich nicht allein sein literarisches Talent bewunderte, sondern auch darüber hinaus Wert auf seine Meinung gelegt haben dürfte, sein Urteil hierzu abgab. Für eine intensive und möglicherweise auch kritische Diskussion insbesondere dieser Malerei spricht auch der Entstehungshintergrund, dass der Marchese zuvor Leonbruno nach Rom geschickt hatte, um dort antike und moderne Meisterwerke zu studieren. Dass der Maler dies auch getan hatte, aber auf seine Weise und nicht in der gewünschten, zeigte Leonbruno mit seiner Rezeption der Loggien Raffaels im Vatikan; diese gilt in der Forschung als eher traditionell und die malerische Ausführung allgemein in vielen Details an den 1506 ver-

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

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

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

Eine derartige Kombination von Zufällen ist innerhalb dieses Gesamtbildes indes eher unwahrscheinlich. Vor diesem Hintergrund lässt Leonbrunos Wortwahl jenseits aller Spekulationen über ihre Vorgeschichte den Rückschluss zu, dass der Maler den Hinweis auf die Sprache des Satirikers Pietro Aretino als Referenz wählte, um die Härte des gegen ihn gerichteten Angriffs zu charakterisieren. Welche Rolle aber spielte Equicola, der damit als Gegner des Künstlers und nicht als dessen Freund ausgewiesen wird, am Mantuaner Hof, wenn man über seine Rolle als Sekretär und Kunstberater von Federico II. Gonzaga hinaus ein Bild von ihm gewinnen will? Eine, die für die Fortuna-Allegorie relevant war? Auch dies ist bei genauerer Betrachtung wahrscheinlich: Zunächst bot Equicolas *Chronica di Mantua* Leonbruno einen passgenauen Anknüpfungspunkt für seine Darstellung einer Verleumdung. Seine Interpretation der Figuren Mantegnas stellte den 1525 in Ungnade gefallenen Hofmaler in eine für Mantua bedeutende Tradition, mit dem Bezug auf Alberti wies ihn die angemessene Zusammenstellung aller Gemäldeteile als Kenner von dessen kunsttheoretischen Forderungen und zugleich als innovativ aus. Darüber hinaus ist es möglich, dass Leonbruno in einer nicht bekannt gewordenen Angelegenheit, wie einer Auftragsvergabe und deren Entlohnung hierzu, mit der Einstellung des Humanisten in einen Konflikt geraten war. Diese Annahme ist naheliegend, da Equicola bekanntermaßen die bildende Kunst als der Literatur untergeordnet bewertete – eine Meinung, die den Maler leicht zu einer kontroversen Äußerung gereizt haben könnte.[66] Jenseits dieser kunsttheoretischen Aspekte und unterschiedlichen Kunstanschauungen sind allerdings auch hofpolitische Aspekte und die damit zusammenhängenden, oft nur schwer nachweisbaren Intrigen und persönlichen Verbindungen zu berücksichtigen. Als ehemaligem Hofmaler und Günstling Isabella d'Estes dürfte Leonbruno kaum die Doppelrolle entgangen sein, die Equicola insbesondere 1522 gespielt hatte, als er zugleich für Isabella und ihren Sohn als Sekretär tätig

64 Vgl. De Marchi 1998, S. 161.

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

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

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

Um den Aspekt des Künstlerstreites mit den nun gewonnenen Erkenntnissen zu fokussieren, lässt sich Folgendes zusammenfassen: Als Verfertiger des Gemäldes und Autor des Briefes wird jeweils Lorenzo Leonbruno benannt. Dokument und Kunstwerk werden seit 1906 unumstritten miteinander in einen unmittelbaren Zusammenhang gebracht.[68] Zuerst hat Carlo Gamba das im Bild beklagte unglückliche Schicksal Leonbrunos mit seiner Zurücksetzung zu Gunsten des mit Unterstützung Baldassare Castigliones – und, wie zu ergänzen wäre, Pietro Aretinos – 1524 neu nach Mantua berufenen Rivalen, Giulio Romano, erklärt.[69] Hieraus abgeleitet werden die durch die Gemäldeunterschrift gestützte Zuschreibung des Bildes an Leonbruno wie auch die Datierung des Werkes in die Zeit nach Romanos Ankunft in Mantua 1524, möglicherweise nach dem Schreiben 1525. Die Gemäldezuschreibung und -datierung sowie der Zusammenhang mit dem im Brief erläuterten Kontext werden nicht angezweifelt, allein die originäre Bilderfindung wird diskutiert und von einigen Autoren Leonbruno abgesprochen: Zuletzt argumentierte Michael Bury in einer Studie zu Battista del Moros eigenem druckgraphischem Œuvre für die These, dass Leonbrunos Gemälde ebenso wie ein demselben eng verwandter und von del Moro mit vier Kupferstichplatten – und damit im etwa gleichgroßen Format wie das Gemälde – gedruckter Stich (allein erhalten in der Sammlung der Uffizien; Abb. 6) auf ein inzwischen verschollenes Werk Andrea Mantegnas zurückzuführen seien.[70] Mit einem solchen Archetypus begründet er die Unterschiede in den Bilddetails, mit welchen er zwei Traditionslinien in Verbindung bringen möchte. Erklärungsbedürftig bleibt allerdings, warum Mantegna, wenn er der Urheber der allegorischen Darstellung war, hierfür nicht auf die Figuren zurückgriff, die er in seiner Zeichnung einer *Verleumdung des Apelles* (British Museum; Abb. 7) ausgearbeitet hatte, sondern für seinen angeblich verschollenen Entwurf der Fortuna-Allegorie die auf der Ekphrasis basierende Gruppe vollständig neu gestaltete: Für die erweiterte Darstellung sind bei genauerer Betrachtung nicht einmal Teile der Zeichnung übernommen.

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

67 Vgl. Kolsky 1991, S. 171–226.

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

69 Gamba 1906, S. 65–70, 91–96.

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



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

vorgelegte Studie ein wichtiges Argument. Indem Regan literarische Bezugnahmen innerhalb der Komposition aufdeckte, die Antonio Fregosos *Dialogo di Fortuna* einschließen, kontextualisiert sie das Gemälde vor dem kulturellen Hintergrund nach Mantegnas Tod 1506.[71] Die Bilderfindung wäre demnach eng verbunden mit der von Mailand ausgehenden Rezeption von Fregosos Text, der zwischen 1519 und 1525 durch verschiedene Drucker Verbreitung fand. Zu den erhaltenen Exemplaren und der Einordnung der Ausgaben vom *Dialogo di Fortuna* legte Dilemmi bereits 1976 dezidiert Nachweise vor und revidierte dabei ältere Spekulationen. Für die Zuschreibung der Bilderfindung an Leonbruno relevant sind Dilemmis berechtigte Zweifel an einer Datierung, die allein in dem 1795 von F. Piatti angefertigten Katalogmanuskript zur Buch- und Handschriftensammlung des Conte Brembati nachweisbar ist. Darin wird eine von Dilemmi nicht aufgefundene und bis heute verschollen gebliebene Ausgabe von Fregosos

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



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

Dialogo di Fortuna aus dem Jahr 1507 aufgeführt: Diese Entstehungszeit wird durch keinen anderen Fund gestützt. Stattdessen widerlegte Dilemmi die Datierung des anderen bis dahin 1507 datierten Exemplars vom *Dialogo di Fortuna* aus der Sammlung des Conte A. Bocca in Turin und korrigierte die Druckausgabe auf das Jahr 1519. Diese grundlegenden und allgemein akzeptierten Ergebnisse räumen die Möglichkeit aus, dass Mantegna Fregosos *Dialogo di Fortuna* gekannt haben könnte.[72] Zu den literaturwissenschaftlichen und typographischen Argumenten für die Zuschreibung an Leonbruno, der auch Architekt und Ingenieur von Festungs- und Militärbauten war, passen zudem kompositionelle: die »bizarre« und für 1506 unwahrscheinlich manieristische Raumgestaltung führt L'Occaso an, auf die Abhängigkeit von der Sala della Scalcheria verweist Ventura.[73]

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

72 Vgl. Dilemmi 1976, XLIII–XLVII.

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

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

Vorerst lässt sich auf Basis dieser Informationen aus unterschiedlichen Untersuchungskontexten jenseits des Briefes Folgendes rekonstruieren: Lorenzo Leonbruno war von Isabella d'Este protegiert worden, bevor er der Hofkünstler ihres Sohnes Federico II. Gonzaga wurde.[74] 1522 und 1523 führte Leonbruno dekorative Ausstattungsmalereien im Stile Mantegnas aus, diese entstanden für die Scalcheria im fürstlichen Palast und wurden 1523 bezahlt. Die für Isabella geschaffenen Werke imitierten den Stil Mantegnas so meisterhaft, dass sie in der Forschung so lange diesem zugeschrieben wurden, bis die Auffindung der Rechnung diese Zuschreibung endgültig revidierte.[75] Als Federico II. Gonzaga Giulio Romano in seine Dienste nahm und ihn umgehend mit dem geplanten Umbau des Palazzo di Marmirolo (zerstört 1798) betraute, für den bereits Leonbruno Dekorationsmalereien entworfen hatte, wurden die beiden Künstler zu Konkurrenten. Wenn es stimmt, dass Leonbruno der ihm erst kurz zuvor erteilte Auftrag zur Ausmalung des Palazzo di Marmirolo zu Gunsten Romanos entzogen wurde, dann zeigt sich hieran, wie groß die Fallhöhe des Künstlers war. Im Februar 1523 hatte Isabella d'Este Leonbrunos Gehalt erhöht, im September desselben Jahres erhielt der Hofmaler von Federico II. Gonzaga ein Grundstück in Mantua geschenkt, das im gleichen Bezirk (Unicorno) lag wie das einst Mantegna zugeeignete.[76] Die Rivalität entschied, wie der Brief Leonbrunos vom Januar 1525 bestätigt, der Herzog binnen kurzer Zeit zu Gunsten des Neuankömmlings. Diesen stattete er mit umfangreichen Privilegien aus, darunter auch das bekannte Haus, das Giulio Romano später für seine repräsentative Selbstdarstellung nutzte.[77] Da Leonbruno 1521 zu Baldas-

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

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

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

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

sare Castiglione gesandt worden war, um in Rom die Werke Raffaels und Michelangelos zu studieren, zog der Fürst möglicherweise mit dieser künstlerischen Neuorientierung die Konsequenzen aus der nicht wunschgemäßen Entwicklung von Leonbrunos Malerei.[78] Vermutlich hatte Leonbruno verkannt, welche Erwartungen sein Auftraggeber an diese Studienreise geknüpft hatte. Castiglione berichtete jedenfalls bereits im April 1521, knapp einen Monat nach der Ankunft des Malers in Rom, dass aus seiner Sicht aufgrund der zu kurzen Aufenthaltszeit Leonbrunos dort keine fruchtbare Wirkung zu erwarten sei.[79] Da dieser sich selbst und seine Kunst jedoch in der Tradition Tizians stehend sah, wie sein Beschwerdebrief vom 20. Januar 1525 mit Leonbrunos ausdrücklichem Bezug auf »Tuciano et de li altri valenthomini« darlegt, dürfte hier nicht nur ein Kommunikationsproblem zwischen dem Mäzen und seinem Hofkünstler vorgelegen haben, sondern nun auch eine unüberbrückbare Differenz durch unterschiedliche ästhetische Auffassungen.[80] Die Argumente erinnern denn auch an den später von Giorgio Vasari publizierten Vorwurf, der wie kein anderer für die Malerei Venedigs stehende Tizian habe nicht rechtzeitig in Rom Raffael, Michelangelo und die Antiken studiert.[81] Mit der Erhebung der römischen Kunst zum Maßstab der Mantuaner Produktion geriet Leonbruno, von dem angenommen wird, dass er in der Werkstatt Andrea Mantegnas ausgebildet worden war und der nachweislich die venezianische Malerei bewunderte, schlagartig und nachhaltig ins Hintertreffen. Von Vasari später nicht erwähnt und damit aus einem Teil der Erinnerungskultur und ihrer kunsthistorischen Rezeption getilgt, wurde er bald und nachhaltig von seiner Position als Mantuaner Hofmaler verdrängt, auch wenn er die Gunst Federicos nicht vollständig verlor, was die Schenkung eines Grundstücks nahe Reggiolo 1526 ebenso beweist wie der danach erteilte Auftrag zum Entwurf einer Festung.[82] Schließlich ging Leonbruno: 1531–32 ist seine Tätigkeit in Mailand nachweisbar, also dort, wo er um 1525 bereits für ihn wichtige literarische Anregungen gefunden hatte.

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

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

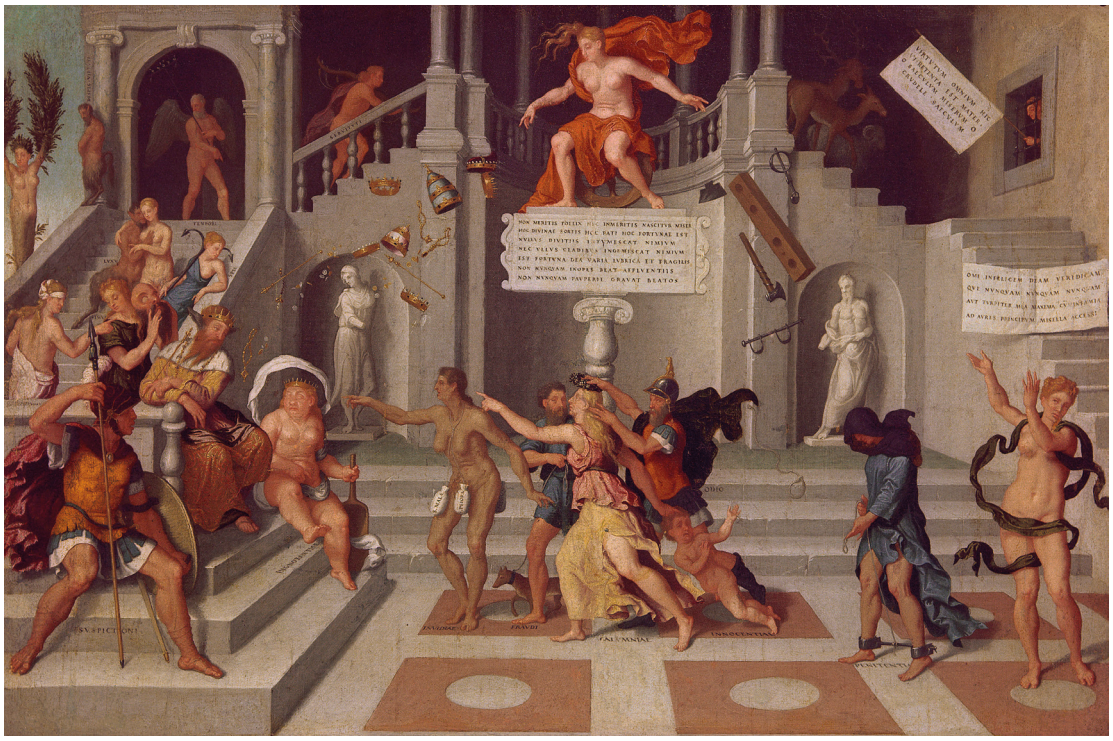
78 Brief von Federico II. von Mantua an Baldassare Castiglione, 10. März 1521. Abschrift, in: D'Arco 1857, Bd. 2, S. 87, Nr. 113. Vgl. Regan 2013, S. 19.

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

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

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

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



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

noch nicht korrekt zugeordnet.[83] Nicht bestätigt ist die Hypothese, dass die eine bronzene Oberfläche mit vergoldeten Höhungen fingierende Grisaille für die Mantuaner Camera della Fama angefertigt worden war, die neuen Räumlichkeiten der Isabella im Corte Vecchia; die belegte Bezahlung von vier Gemälden Leonbrunos am 23. April 1523 (»quattro quadri finti de bronzo cum figure et altri ornamenti«) bietet hierfür keine sichere Grundlage.[84] Auch fehlt ein Vorschlag, wie der infolgedessen zu attestierende Anachronismus der Gemäldeinschrift bei einer Datierung vor Leonbrunos Misere zu erklären wäre. Überzeugend ist hingegen die oben dargelegte Verknüpfung der veränderten Lebenssituation mit Leonbrunos Äußerung im Gemälde, die gleichermaßen Klage, Reaktion und Anklage darstellt. Ebenfalls ungewiss ist die Übereinstimmung von Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* mit einer von zwei Mantegna zugeschriebenen Sup-

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

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

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

Fragwürdig ist auch eine von Stefano L'Occaso vorgebrachte Hypothese, wonach Giulio Romano dasselbe Sujet ebenfalls malte.[88] Sein Hinweis auf eine ihm zugeschriebene Gemäldevariante einer *Verleumdung des Apelles* in der Sammlung d'Este basiert auf einem Inventareintrag von 1711, also keiner zeitgenössischen Quelle. Die Grundlage dieser im 18. Jahrhundert klar als Zuschreibung kenntlichen Einordnung bleibt jedoch offen. Ob Romano tatsächlich ein solches Thema ausarbeitete, bleibt also ungesichert, auch wenn es eine spannende Untersuchung nach sich zöge, könnte man eine entsprechende Verifizierung vornehmen: In diesem Falle böte sich der kunsthistorischen Forschung ein geradezu einmaliges Material zur Erforschung kunstkritischer Kunst, da eine direkte Auseinandersetzung Romanos mit Leonbruno vorauszusetzen wäre.[89] Diese Bezugnahme wäre auf einer anderen Ebene der Verarbeitung zu erwarten als etwa der von Leandro Ventura bemerkte gestalterische Rückgriff Leonbrunos auf die einem Bühnenbild ähnelnde Architektur in der *Allegorie der Fortuna*, die als Reaktion auf das Werk Giulio Romanos gilt.[90] Greift man L'Occasos Beurteilung des archaischen Stils als programmatisch und auch polemisch auf, so zeigt sich immerhin, dass die Art und Weise, Künstlerstreit anschaulich zu vermitteln, auch in Leonbrunos Werk bis in die Gegenwart hinein präsent geblieben ist.[91] Die Verwahrung des Gemäldes, um auf diese zurückzukommen, muss immerhin so gut gewesen sein, dass sie einerseits den bis heute konstatierten sehr guten Erhaltungszustand der Fortuna-

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

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

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

88 L'Occaso 2008, S. 288.

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

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

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

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

Wenn die Allegorie, wie angenommen und durch die Inschrift behauptet, auf Leonbrunos eigene Situation am Mantuaner Hof 1524/25 bezogen werden kann, ist dies das früheste durch Quellen belegte Beispiel für ein im Kontext eines Künstlerstreits entstandenes Gemälde. Roland Kanz hatte 2011 noch angenommen, dass es sich bei der Selbstinszenierung Federico Zuccaris in dessen *Calunnia* 1572 um das »früheste Bildmanifest einer Künstlereigenpropaganda [handelt, d. V.], die sich Lukians Beschreibung der *Verleumdung des Apelles* bedient und die eigene Opferrolle in einer Intrige stilisiert.«[92] Gleiches gilt allerdings auch für die fast 50 Jahre ältere monochrome Darstellung Leonbrunos, auch wenn diese – soweit bislang bekannt – von ihm nicht für die Verbreitung im Druck vorbereitet wurde. Dies wäre für ihn letztlich auch nicht nützlich gewesen, denn ihm ging es ja um die Wiederherstellung seiner Ehre und Position am Mantuaner Hof, wofür eine über den Kunstmarkt erreichbare breitere Öffentlichkeit wenig relevant war.[93] Auf seine Zielrichtung verweist Leonbruno mit seinem die Figuren Mantegnas ins Gedächtnis rufenden Konzept, das auf dessen unumstrittene Stellung als Hofmaler pocht. Dass Leonbruno hierfür nicht Mantegnas von Girolamo Mocetto gestochene *Verleumdung des Apelles* (Abb. 9) adaptierte, weist den degradierten Hofmaler als eigenständiger aus, als man es ihm in der Forschung gemeinhin zugestehen möchte.[94] Auch vernachlässigten die bisherigen Untersuchungen zur Rezeption des Gemäldes den Umstand, dass Del Moros Stich einer *Allegorie der Fortuna* 1561 entstand und damit eine Generation nach Leonbrunos Gemälde (um 1524/25). Dieser zeitliche und vermutlich auch räumliche Abstand zum Original dürfte eine Neuinterpretation des Themas mit

92 Kanz 2011, S. 934.

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

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



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

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

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

95 Bury 2003, S. 126.

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

Die kennerschaftlichen Verweise auf Lukians *Verleumdung* knüpften wie die Aemulatio gegenüber Mantegnas Figurenerfindungen an die von ihr geförderte hofspezifische Humanistentradition an. Folgt man diesem Deutungsansatz, läßt sich mit dem Gemälde eine weitere Aussage verknüpfen, welche Isabella mit dem Werk hätte in Verbindung bringen können. So heißt es in den *Eikones* Philostrats, einem antiken Text, der ihr bestens bekannt war und der die Basis für die Ausstattung ihres Studiolos bot: »Wer die Malerei nicht achtet, beleidigt die Wahrheit, beleidigt auch die Weisheit.«[98] Dieses Zitat, das als Appell an die Mäzenin die Würdigung der Malerei untrennbar mit dem vom Künstler verfochtenen Wahrheitsanspruch verknüpft, bringt die Spurensuche zurück zu einem Bilddetail, das noch einer tiefergehenden Erörterung bedarf: zu dem Satyrn, der auf das Daphne-Bäumchen uriniert. Bietet dieses Motiv einen Hinweis auf den Leonbruno persönlich verletzenden Kontext?

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

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

97 De Marchi 1998, S. 163.

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

99 Vgl. Murutes 1973, S. 521.



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

dieses Bild einen anderen Akzent setzt als das des brennenden Lorbeers in Mantegnas *Virtus combusta* (Abb. 10), lässt der Künstler keinen Zweifel an seiner Beurteilung des demonstrativ schändlichen und gegen seine Tugend gerichteten Tuns, das mit der Verachtung seiner Kunst gleichgesetzt werden kann. Im Vergleich hierzu ist Mantegnas »menschenähnlicher Lorbeerbaum«, den Panofsky als Sinnbild der Tugend identifizierte, »verlassen (*Virtus deserta*) oder durch Feuer zerstört (*Virtus combusta*), so daß die Laster ihr Reich auf ewig erobert haben.«[100] Dass auch Leonbrunos pinkelnder Satyr negativ besetzt ist – anders als Symbole der Wasserspende, des Heilwassers oder etwa der Fruchtbarkeit –, darauf deutet die

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



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

empörte Reaktion des beschmutzten Daphne-Baumes ausdrücklich hin. Peter Meller nannte diese Erfindung als ein Beispiel für eine negative Allegorie, genauer gesagt die des selten dargestellten Sieges des Lasters über die Tugend.[101] Hierfür kennt er noch ein weiteres Beispiel, das ebenfalls im Kontext eines Künstlerstreits entstanden sein könnte: die – wie Hans H. Aurenhammer angab »einzigartige« – Allegorie *Der schlafende Apoll mit den Musen und Fama* (Abb. 12; um 1545/49) von Lorenzo Lotto, ein Gemälde also, dessen untypische Ikonographie und Innovation bereits Andor Pigler 1953 konstatiert hatte.[102] Dieses Bild wird seitdem mit

101 Meller 1976, S. 329.

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



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

zwei Notizen des Künstlers in Zusammenhang gebracht, die einen *Terminus ante quem* konstatieren: Am 18. Dezember 1551 schrieb Lotto in sein *Libro di spese diverse* die Worte »Apollo in monte Parnaso con le muse, quello dorme e quelle confuse«, er benannte also Apoll auf dem Berg Parnass mit den Musen, jener schlafend und diese verwirrt.[103] Im Dezember 1552 dann notierte der Maler in seinem Rechnungsbuch: »uno [quadro] con Apollo dormiente in Parnaso e le muse andar disperse e la Phama levarsi a volo«, womit er konkretisierte, dass die Personifikation der Fama den Gott fliegend verlässt.[104] Tatsächlich zeigt das Gemälde den vollständig enthüllten Apoll in der antiken Schlafpose – diesbezüglich verwies Aurenhammer auf die Ähnlichkeit mit der Personifikation der Acedia, des Lasters der Faulheit – umgeben von Kleidungsstücken, welche er und die Musen abgeworfen haben.[105] Sie alle haben sich zudem der herumliegenden Bücher, Gerätschaften und Instrumente entledigt.

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

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

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

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

Wo also typischerweise das ideale Zentrum der Parnass-Darstellung und damit der Ort höchster Harmonie sein sollte, imaginiert der Künstler eine frappante Leerstelle.[106] Der Musenführer hat noch nicht einmal gemerkt, dass er von allen Musen verlassen wurde, und dass diese nur noch darüber uneinig sind, welche Richtung sie nun einschlagen sollen.[107] Das Werk fand keinen Käufer, was angesichts der im 16. Jahrhundert gestiegenen Wertschätzung der *innovatio* höchst bemerkenswert ist.[108] Was Meller als eine Satire auf eine ineffiziente Kunstpatronage für diskutierenswert hielt, könnte – erwägt man die These, dass das Ölbild das Resultat eines Künstlerstreits war oder aber als ein solches wahrgenommen wurde – sogar als gemalte Anklage eines untätigen Auftraggebers oder Mäzens verstanden worden sein. Dass *Der schlafende Apoll* dementsprechend von Lorenzo Lottos Zeitgenossen gedeutet wurde, könnte eine plausible Erklärung dafür bieten, warum das Werk »singulär« blieb und auch keinen Abnehmer fand (vgl. Taf. 1).[109] Diese bislang nicht geäußerte Vermutung legt im Rückschluss nahe, dass das außergewöhnliche Gemälde von potenziellen Käufern als Provokation aufgefasst wurde, die das Sujet und insbesondere den untätigen Apoll nicht als humorvolle Aufforderung zum Erwerb des Kunstwerks verstanden, womit der angeprangerte Missstand behoben oder wenigstens gemildert würde, sondern diese Darstellung stattdessen für eine Beleidigung ihrer eigenen Patronagetätigkeit – oder schlimmer noch für eine Anspielung auf ihre eigene Person – hielten. Die jüngste Forschung zu dem Gemälde ließ diese Möglichkeit unbeachtet, was vermutlich in Dreilings Unkenntnis der Studie Mellers begründet liegt; jedenfalls findet seine Einordnung des Werkes als Parnass-Parodie ohne eine Auseinandersetzung mit dieser wichtigen Vorarbeit statt. Die ikonographisch ausgerichtete Dissertation zu den *Göttern auf Abwegen* entschärft gar die bisherige Einschätzung der Darstellung als eine Satire zu der einer Parodie, womit der Autor, legt man seine Begriffsdefinition zu Grunde, lediglich sagt, dass es sich um eine komische Adaption einer Vorlage – in diesem Falle Marcantonio Raimondis Stich zu Raffaels *Parnass* – handele.[110] Indem Dreiling Lotto

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

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

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

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

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

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

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

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

111 Dreiling 2016, S. 146. In Anm. 336 bietet der Autor umfangreiche bibliographische Hinweise auf die Begriffsdefinition der Satire und stützt sich letztlich auf die Ausführungen von Werner Röcke 1993, S. 327.

112 Dreiling 2016, S. 147–148.

113 So Dreiling, der damit Lottos Bilderfindung nachdrücklich von Bildsatiren des 16. Jahrhunderts distanzierte: »Das im Besitz des Künstlers verbliebene Gemälde versteht sich als ein Beitrag zum kontroversen dichtungs- und kunsttheoretischen Diskurs um *otium* und *labor*.« Dreiling 2016, S. 258.

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

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

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

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



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

für Leonbrunos Gemälde auszuschließen, wie die empörte Reaktion des so bespritzten Daphne-Baums zeigt. Wenn also zwei etwas sehr Ähnliches tun, so zeigt sich hier, dass die damit verbundene Aussage nicht die gleiche sein muss. Die Handlung wird demnach dadurch konnotiert, wer sie wie ausführt. Dies führt uns zurück zu der Frage nach der Bedeutung des Satyrn in Leonbrunos Bild. Und für dessen Erklärung gibt es eine relevante Spur: Spätestens mit Filarete (eigentlich Antonio Averlino), der für sich in Anspruch nahm, eine neue Allegorie erfunden zu haben, war der Satyr als Sinnbild des Lasters und Widerpart der Tugend ikonographisch etabliert worden: In seinem zunächst nicht illustriert publizierten *Traktat über die Baukunst* (1460–64) schilderte der Autor das von ihm erfundene Haus der Tugend und des Lasters als geschmückt mit

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

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

Das Haus des Architekten Onitoan Nolliaver – seines Pseudonyms, wie er durch das Anagramm seines eigenen Namens verrät – war gemäß ebendieser Quelle mit einem Bildnis des Architekten selbst, einer Inschrift und den »von ihm ersonnenen Allegorien der Tugend und des Lasters, der Willkür und der Vernunft, der Fama, der Erinnerung und der geistigen Begabung« ausgezeichnet.[119] Die Wand des Architektenhauses, so verrät es das Kapitel *Die Ruhmeshalle für Künstler des Alterthums*, schmückte u. a. eine *Verleumdung des Apelles*.[120] Diese Details der für das Künstlerhaus gewählten Bildsprache sind insofern auffällig und als geradezu symptomatisch zu betrachten, als bereits Peter Hirschfeld feststellte, dass die von Künstlern errichteten Bauten für sich selbst »neben schriftlichen Künstlerdokumenten und Selbstporträts das wichtigste Selbstzeugnis künstlerischer Absichten« darstellten, weswegen er sie als eigenständig zu erforschen wert klassifizierte.[121] Dem fiktiv-utopischen Bau Filaretes kommt in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung zu, als er eine Zukunftsvision formuliert, die für die gewünschte soziale Realität der Künstler und die damit verbundene Bildsprache grundlegend werden sollte und mit Giulio Romanos Haus in Mantua eine neue Präsenz erfuhr.[122]

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

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

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

120 Filarete 1890, S. 514.

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

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

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

Ein Zusammenhang zwischen Satyr und Satire ist philologisch nicht gegeben. Dies wies Isaac Casaubonus bereits 1605 nach.[123] Fälschlich war demnach die in die Schreibweise Satyra mündende Annahme, welche die Satire begrifflich auf den Satyr und das Satyrspiel bezog.[124] Diese Meinung basierte auf einer Fehletymologie, die den Begriff »Satire« von *satyroi* (griechisch) statt von *satura* (lateinisch) ableitete.[125] Zwar haben sich die Sprachwissenschaftler der Frage des inhaltlichen Zusammenhangs zwischen Satyr und Satire intensiv gewidmet, die kunsthistorische Forschung hat diese Erkenntnisse allerdings bislang nicht angemessen für ihre Forschungsfelder aufgegriffen und fruchtbar gemacht. Dies ist – bedenkt man die Vielzahl von Satyrdarstellungen in der bildenden Kunst insbesondere der Frühen Neuzeit – eine bemerkenswerte Forschungslücke. Sie lässt sich zu gewissen Teilen dadurch erklären, dass es so viele Sujets gibt, in denen die Satyrn als Gestalten aus dem Gefolge des Dionysos oder Bacchus oder aber allgemeiner als Bewohner des Waldes präsent sind. Auch ihr Eigenleben als triebhafte Figuren, die Nymphen nachstellen und andere Szenen der klassischen Mythologie bevölkern, lenkte von dem Umstand ab, dass es einige von dieser Darstellungstradition deutlich abweichende Bildwerke gibt, deren Satyrn sich nicht aus diesen Kontexten heraus sinnhaft erklären lassen. Die unkritische Akzeptanz von streitspezifischen Einzeldarstellungen des 16. Jahrhunderts, in denen Sa-

123 Casaubonus 1605.

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

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

tyr und Satire miteinander verknüpft wurden, führte ebenfalls nicht dazu, dass diese als Beispiele aus einem größeren thematischen Zusammenhang wahrgenommen wurden. Die Relevanz dieses Motivs als ikonographisch etablierter Stellvertreter von Kritikern oder Spöttern wurde demnach nicht in seiner Signifikanz erkannt, sondern lediglich als bildsprachlich singulär und zudem einem alten Irrtum folgend und damit als nicht weiter erklärungsbedürftig klassifiziert.[126] Die Folge hiervon ist, dass keine Verknüpfung zwischen Leonbruno und den prominentesten Beispielen satirischer Satyrn und damit den Stellvertretern dieser Ikonographie wie Federico Zuccaris *Porta Virtutis*, Leone Leonis *Cave leonem*-Relief und Daniele da Volterras verschollenem Relief aus der Capella Orsini hergestellt wurde (Taf. 2). Eine systematische Erschließung dieser Motivgruppe fehlt damit – eine Forschungslücke, die nunmehr geschlossen werden kann, womit insbesondere die ikonographischen Konsequenzen des oben erläuterten kreativen Missverständnisses aufgezeigt werden können. Inwiefern hierfür auch der von Scaliger bemühte Erklärungsansatz, die Satyrn hätten ihren Namen von einer Schüssel verschiedener Früchte, mit denen sie versuchten, Nymphen anzulocken, wirksam wurde, wäre weiterführend noch zu prüfen.[127] Die dem gegenüber für offensichtlich gehaltene äußere Wortähnlichkeit von Satyr und Satire führte nämlich, das lässt sich exemplarisch belegen, aufgrund der ebenfalls als wesensverwandt angesehenen Inhalte in der künstlerischen Gestaltbildung der Frühen Neuzeit ein bemerkenswert innovatives Eigenleben. Dabei fällt auf, dass das bislang früheste nachweisbare Beispiel, Leonbrunos *Allegorie der Fortuna*, vermutlich um 1524/1525 entstand, also zu einem Zeitpunkt, zu dem Pietro Aretino sich in Rom als bissiger Kommentator etablierte. Dieser Schriftsteller, der in seinen frühesten Publikationen darauf verwies, dass er selbst Künstler war, gestaltete medial offensiv sein Image, das wie kein anderes zum Synonym für einen Satiriker wurde und für das ebenso wesentlich auf die Ikonographie des Satyrn zurückgegriffen wurde. Die extremste Ausformung fand diese Bezugnahme zweifelsfrei in dem Revers einer Porträtmedaille Aretinos, die einen aus Phalli zusammengesetzten Satyrkopf zeigt, mit denen das sexuell konnotierte Sujet des Satyrs zum Tragen kam (Abb. 14).[128] In Auseinandersetzung mit seinen Satiren – hierfür bietet Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* die bislang älteste Referenz – etablierten sich Satyrn als personifizierte Sinnbilder von Kritikern. Wie im Folgenden aufgezeigt werden kann, wurden die Spezifika solcher satirischer Satyrn bald ein fester Bestandteil der künstlerischen Bildsprache.[129] Für die gestalterischen Möglichkeiten, welche die bildenden Künstler hierfür ausloteten, avancierte das Satyrspiel zu einem relevanten inhaltlichen Vorbild; in der Rezeption wurde diese Bezugnahme gelegentlich sogar mit der Sati-

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

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

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

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



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

re vermischt.[130] Wissensgeschichtlich erklärt sich diese Deutungsmöglichkeit mit der Verknüpfung der Satyrfigur mit den antiken Satyrspielen, die im Rahmen des Agon auf drei Tragödien folgten.[131] In diesen Aufführungen kam dem namensgebenden Chor der Satyrn die Aufgabe zu, die Handlung zu kommentieren. Begleitet wurden diese Auslegungen entweder durch Verlachen oder Spott.[132] Damit erklärt sich die Neigung der frühneuzeitlichen Künstler, Satyrn als Assistenzfiguren in bildgegenständliche Kontroversen zu integrieren und im Einzelfall – ähnlich der verbalen Verlebendigung des Pasquino im Austausch der Kritik – auch zum spöttischen Kommentator zu verselbständigen.[133] Dem entspricht eine weitere Besonderheit, nämlich die, dass in England die Ausbildung des Satyr-Satirikers erfolgte, einer Sprecherfigur, die Verssatiren vorträgt und hierbei in der Maske eines Satyrs aggressiv auftritt. Bemerkenswert ist, dass gerade die Gestalt, die gemeinhin in der kunsthistorischen Forschung als Sinnbild des Lasters bekannt ist, in den Redekünsten der Frühen Neuzeit zu einer Verkörperung dessen wird, der »menschliche Laster und unmoralische Verhaltensweisen schonungslos angreift« und damit sogar als Rächer agieren kann.[134] Diese Rollenzuweisung blieb auch nach 1605 relevant. So bedienten sich Satiriker, auch nachdem die fälschliche Herleitung des Satirebegriffs bewiesen war, für ihre Selbstinszenierung einer Bildsprache mit satyrhaften Elementen. Bewusst griffen sie auf

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

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

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

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

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

die etablierte Symbolik zurück, die wie ein Korb gemischter Früchte (*satura*) zur Anlockung dienen konnte und Vielfalt repräsentierte, und eigneten sich »Härte, Wildheit und auch vor brutalem Vorgehen nicht zurückschreckende Aggressivität« an, die sie als charakteristische Eigenschaften der mythologischen Mischwesen ihrem Auftreten einverleibten. Die Spannweite der von den Sprechern geleisteten Kritik reichte dabei von mildem bis zu beißendem Spott. Inhaltlich wurde damit veranschaulicht, dass Satiriker ebenso wie Satyrn unberechenbar, verlachend, spottend und tadelnd agieren.[135] Unterschiedlich sind lediglich die Facetten, welche die verschiedenen Autoren den Satyrn als Protagonisten des Satyrspiels abgewinnen: Christopher Maidment hat einen ganzen Katalog von Merkmalen herausgearbeitet, als dessen Verkörperung der Satyr-Satiriker angesehen werden kann und der auch für die hier zu behandelnden Sprecherinstanzen als ableitungsrelevant zu betrachten ist. Als Kennzeichen der von Maidment rekonstruierten Sprecherinstanz benennt dieser ein wildes und grobes Wesen sowie eine »humoral-pathologische Neigung zu cholerischen Schimpftiraden«, die in vielen Fällen unklare oder unverständliche Aussagen beinhalten. Die spezielle Form der Aggressivität und den damit zum Ausdruck kommenden Hass deutet Maidment als Folge eines melancholisch bedingten Zynismus.[136] In Analogie zur Triebhaftigkeit und Wildheit des Satyrn wird demnach den (aufgrund ihrer Melancholie unzufriedenen oder gar hasserfüllten) Satirikern in ihrer Funktion als Kommentatoren und Bösewichte das Schimpfen als Ausdruck ungebändigter Aggressivität eigen.[137] Die Rohheit und Härte des Auftritts und der Sprache richtete sich folglich zwar zur Verteidigung der Tugend gegen Laster, die negativ konnotierte Art und Weise der Kritikübung ließ die Satyrn selbst jedoch in einem unvorteilhaften Licht erscheinen, so dass sie in ihrer Funktion als Ankläger oder moralisierende Kommentatoren als ebenso lasterhaft wahrgenommen wurden wie die von ihnen bemängelte Umwelt.[138] Ihre mit Feigheit gepaarte Triebhaftigkeit sowie der Vorwurf der Nutzlosigkeit dürfte dieser Betrachtungsweise vom Satyrn-Satirikern weiteren Vorschub geleistet haben.[139]

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

135 Vgl. Maidment 1997, S. 1–2.
136 Maidment 1997, S. 2 und 179–182.
137 Vgl. Maidment 1997, S. 181–182.
138 Maidment 1997, S. 179–180.
139 Vgl. Maidment 1997, S. 58.
140 Wittkower 1965. Zur Stilisierung des Satyrn als Gegenbild vgl. Maidment 1997, S. 57.
141 Wittkower 1965, S. 137–138. Kritisch hierzu: S. 348, Anm. 18. Demnach behandelte am ausführlichsten Caspar Bauhin Anfang des 17. Jahrhunderts die un-

Relevant für die Symbiose von Satyr und Affe in einer Gestalt, die eine eigene tiefergehende Untersuchung lohnen würde, für die hier behandelten Satyrn jedoch nicht maßgeblich ist, sind vermutlich antike Quellen, wie die Naturkunde von Plinius d. Ä., Solinus oder Aelian.[142] So nannte Plinius d. Ä. unter den verschiedenen Volksstämmen den der Satyrn und ordnete die von ihm in Indien und Äthiopien lokalisierten Satyrn den Affen zu.[143] Hiervon mag Mantegna durch sein humanistisches Umfeld soweit Kenntnis gehabt haben, dass er sich dazu inspiriert sah – im Gegensatz zu anderen Künstlern –, mit der Darstellung affengesichtiger Satyrn die Unterscheidung zwischen den mythologischen und den zoologischen Satyrn aufzuheben.[144] Diesem Ansatz folgte aber schon Mantegnas Nachfolger in Mantua, Leonbruno, nicht mehr. Für die kunstkritische Kunst wird sie, wie in einem anderen Zusammenhang an anderem Ort nachgewiesen werden kann, erst im 19. Jahrhundert relevant, weswegen diese Sonderform hier vernachlässigt werden kann.[145] Von Bedeutung für die nachhaltige Rezeption der Satyrfigur als Sinnbild des Kunstkritikers dürfte Horaz' Diktum gewesen sein, dass die geschwätzigen Satyrn lachend die Wahrheit sagen (*Ars poetica* 225–226).[146] Es ist Raymond B. Waddingtons Verdienst aufgezeigt zu haben, dass die Rolle des Satyrn in der Renaissance komplexe Inhalte in sich vereinigte und sich eben nicht darin erschöpfte, ein Sinnbild von lasterhafter Lüstern- oder Geilheit zu sein.[147] Nur vereinzelt wurde die Verbindung von Satyr und Satire jedoch als relevant für die bildkünstlerische Ikonographie berücksichtigt.[148] Dies ist umso erstaunlicher, als die Bedeutung dieses Zusammenhangs insbesondere für die Rollenbilder von Künstlern aus dem Bereich der niederländischen Kunst längst erkannt wurde: Hans-Joachim Raupps Studien zum *genus satiricum* und insbesondere zu Adriaen Brouwer als Satiriker zeigen diesen Aspekt detailliert auf.[149] So

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

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

143 Plinius, Nat. hist. V, 7, 44–46.

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

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

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

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

148 Jaffé 1991. Heinen 2004.

149 Raupp 1986. Raupp 1987.

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

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

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

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

gekommen ist, um zu malen. Aber ich bin hierüber glücklicher als ihr es seid, denn ich liebe ihn mehr als ihr, denn ich kenne ihn besser als ihr.«[151] In einen persönlichen Konflikt geraten war der Maler demnach nicht mit Giulio Romano, sondern mit dem gelehrten Adressaten seines Briefes. Des Weiteren erwähnt Leonbruno einen anderen von ihm verfassten Brief; demnach hatte er »Signor Thexorero« angeschrieben, um ihm seine Wahrheit mitzuteilen. Dieser Hinweis blieb in der bisherigen Forschung unkommentiert, die erwähnte Person wurde demnach noch nicht identifiziert. Diese bemerkenswerte Forschungslücke lässt sich nun mit anderen Quellen in Zusammenhang bringen, wonach der Schatzmeister Girolamo Arcari gemeint war.[152] Hiermit erschließt sich aufmerksamen Leser*innen der Hintergrund seiner Klage: Indem Leonbruno angab, dass er dem Mantuaner Finanzverwalter seine Wahrheit schriftlich übermittelt hatte, legte er offen, dass sein Brief auf eine strittige Finanzangelegenheit Bezug nahm. Es gab zahlreiche Künstler, die sich darüber beschwerten, von Ihren Auftraggebern nicht oder zu gering entlohnt worden zu sein.[153] Erwähnt sei in diesem Zusammenhang die anekdotenhafte Überlieferung Ridolfis in seiner Lebensbeschreibung des Mantegna: Demnach soll der Maler die von ihm 1488–90 freskierte (1780 zerstörte) Privatkapelle von Papst Innozenz VIII. im Belvedere aufgrund entsprechender Streitigkeiten um eine achte Todsünde bereichert haben: eine Undankbarkeit (ingratitudo). Ridolfi griff damit Vasaris Hinweis auf, dass Mantegna über die fehlende Zahlungsmoral des Papstes erbost gewesen sein soll und schmückte die Erzählung weiter aus. Der Auftraggeber soll Mantegna daraufhin gebeten haben, der zusätzlichen Todsünde als Pendant die personifizierte Tugend der Geduld hinzuzufügen.[154] Wenn also Leonbruno finanzielle Differenzen mit seinem Auftraggeber austrug, so stellte dies keinen Einzelfall innerhalb der Kunstgeschichte dar. Umso bemerkenswerter ist, dass dieser Aspekt bislang keine Beachtung fand.

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

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

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

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

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

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

Die bei genauerer Betrachtung also nur vordergründig an Mantegnas Vorbild orientierte *Allegorie der Fortuna* zeichnet demnach eine für den Aspekt des Künstlerstreits äußerst fruchtbare Bildsprache aus.[155] Bezieht man sie auf einen Künstlerstreit, so bot Giulio Romano hierfür lediglich den Auslöser: Die Akteure waren ein Maler – Leonbruno – und seine Kritiker, insbesondere Equicola und Aretino. Diese waren ebenso Adressaten wie der Fürst von Mantua, sein Schatzmeister Girolamo Arcari und insbesondere Isabella d'Este. Dies wird dadurch deutlich, dass die Gemäldeinschrift die gesellschaftliche Rolle des Malers in den Vordergrund rückt. Das »Ego-Dokument« hier ist kein intim-persönliches, sondern Kennzeichen seiner Position, so wie es für satirische Texte typisch ist, dass die Satire von einem Ich-Erzähler vermittelt wird, und nur bedingt Rückschlüsse auf den Autor möglich sind.[156] Um die Adressaten von seiner Wahrheit zu überzeugen, verwob der Künstler seine Anliegen in einer vielschichtigen und komplexen Argumentation im Bild. Jenseits seiner Bildsprache versuchte er zudem, mit einer schriftlichen Rechtfertigung gezielt wichtige Personen wie den Finanzverwalter als Fürsprecher einzubeziehen. Wie das Gemälde die intendierten Rezipienten erreichte und von ihnen aufgenommen wurde, lässt sich ohne weitere Quellenfunde nicht genau rekonstruieren. Die bekannten Kopien und ihre Varianten jedenfalls weisen das Werk als durchaus beachtet und verschiedene Künstler inspirierend aus. Dass Leonbruno vorerst nicht aus dem Dienst seines Mäzens ausschied, nach seiner Tätigkeit in Mailand 1537 nach Mantua zurückkehrte und dort erneut

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

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

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

Mit Blick auf die persönlichen Aspekte von Leonbrunos Künstlerstreit hat sich gezeigt, dass er sich zeitgleich mit unterschiedlichen Gegnern auf verschiedenen Ebenen auseinandersetzte. Die Analyse des Werkes und seines Kontextes zeigt für diesen Einzelfall, dass sein Gegenangriff erkennbar gegen einen Kritiker seiner Kunst gerichtet war und sein Gemälde Mitstreiter aktivieren sollte. Mit der Erkenntnis, dass es eine Wechselwirkung zwischen der Anwendung der Satyr-Ikonographie und der Medialisierung des Satirikers Pietro Aretino gab, wird für die weiteren Betrachtungen dieses Streitmotivs die Abgrenzung oder Spezifizierung satyrhafter Motive zur gesteigerten Herausforderung. Die Darstellung eines Satyrn ist demnach mehr als nur ein allgemeines Sinnbild von Kritikern oder die Verkörperung eines moralphilosophischen Ideals, sie konnte tatsächlich dazu benutzt werden, einen konkreten Gegner als lasterhaften Spötter vorzuführen. Ob dies auch in anderen Fällen zutrifft, ist im Folgenden zu überprüfen. Werkkontexte sind hierfür näher als bisher geschehen zu erfassen und die Zielrichtung der Satyr-Darstellung genauer zu benennen. Auf dieser Grundlage können im Einzelfall Unterscheidungen konkretisiert werden, von denen eine neu zu etablierende Systematik abgeleitet werden kann. So ist zu unterscheiden zwischen Satyrn, die aggressiv verspotten, und denen, die als Verkörperung der Satire der Wahrheitsfindung dienen. Leonbrunos innovativem Beispiel des auf das Symbol der *virtus* des Künstlers urinierenden Satyrn kommt eine Funktion zu, die es bis dahin in dieser Weise nicht gab. Sein Gemälde ist nicht allein ein gemaltes Lamento im Sinne einer Künstlerklage, sondern auch eine bislang nicht als Kategorie erfasste *indignatio*, um einen Begriff zu verwenden, den Juvenal mit seinen Satiren eingeführt hat: eine Entrüstung über die lasterhafte Welt. Im rhetorischen Sinne belehrt (*docere*) er den Betrachter, gewinnt seine Sympathie (*conciliare*) und bewegt ihn (*movere*) und leistet so – einschließlich niederer Bilder in Entsprechung zu den *verba vulgaria* – das, was auch eine klassisch funktionierende Satire über die Stufen *dicere verum*, *ridentem* und *indignatio* bewirkt. Diese Argumentation richtete sich an gelehrte Betrachter. Im folgenden Beispiel wird ein weiterer Künstler vorgestellt, der von Vasari ebenfalls aus dem Kanon ausgeschieden wurde. Seine Bilderfindung richtete sich nicht allein an gelehrte Betrachter, sondern sie bezog eine städtische Öffentlichkeit mit ein. Anders als im Falle Leonbrunos wurde die Ikonographie des den Künstler rechtfertigenden Bildwerks noch nicht als eine solche erkannt und darum noch nicht entsprechend mit seiner Biographie verknüpft.

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

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

Der Forschungsstand zu Orsis Entwurf wurde lange dadurch beeinträchtigt, dass die Leistungen des Künstlers, der laut seinem Grabstein als Maler, Architekt und insbesondere als Zeichner tätig gewesen war, vorschnell in Vergessenheit gerieten. Trotz umfangreicher Quellenrecherchen und deren Auswertung gibt es immer noch große Wissenslücken seinen Werdegang betreffend und die Beurteilung seiner Arbeiten wird zusätzlich dadurch erschwert, dass Lelio Orsis Ikonographien als schwierig gelten.[157] In der Kunstliteratur fand er als Lelio da Novellara nur kurze Erwähnungen, nachdem Giorgio Vasari ihn nicht in seine Lebensbeschreibungen nennenswerter bildender Künstler aufgenommen hatte. Carlo Cesare Malvasia bemerkte diesbezüglich in seiner Sammlung von Malerbiographien, *Felsina Pittrice* (1678), dass Orsi zu den innovativsten Bolognesern gezählt hatte, und demnach zu den Konkurrenten Vasaris gehört habe, die dieser als Rivale verhöhnte.[158] Tatsächlich selektierte Vasari so bewusst, dass damit ganze Regionen unterrepräsentiert blieben. Dass auch persönliche Motive auf seine Auswahl einwirkten, ist nach eingehender Quellenkritik ebenfalls gesichert.[159] Es ist demnach nicht ganz von der Hand zu weisen, dass Vasari seine eigenen Leistungen und die anderer Künstler auf dem Gebiet des Disegno oder der Künstlerhausgestaltung

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

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

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



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

erhöhte, indem er Orsis Beiträge nicht erwähnte. Die von Vasari in seinem Vorwort der *Vite* den Künstlern, über die nicht geschrieben wurde, prognostizierte Wirkung trat im Falle Lelio Orsis ein: Er geriet wie andere Kollegen auch in Vergessenheit.[160] So wurde Pierre Jean Mariette im 18. Jahrhundert nur noch die Behauptung bekannt, Orsi sei zwar hochgeschätzt, aber selten erfinderisch und wissenschaftlich fundiert gewesen. Unkritisch kolportierte er diese Mitteilung, auch wenn sie im Widerspruch zu dem stand, was er selbst an dem Künstler lobte: Den hier behandelten Fassadenentwurf rühmte er nämlich ausdrücklich als Zeichnung von großer Schönheit.[161]

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

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

In Folge dieser grundlegenden Schwierigkeiten haben die Zuschreibungen an den 1587 verstorbenen Künstler im Laufe ihrer Erforschung ebenso wie die Chronologie seiner Werke einige grundlegende Revisionen erfahren. Für die Beurteilung von Orsis Künstlerhausentwurf ist von hervorzuhebender Bedeutung, dass im Ausstellungskatalog von 1987 Fassadenprojekte Orsis, für die bis dahin Datierungsvorschläge im Zeitraum der 1560er bis in die 1580er Jahre gemacht worden waren, als durch Quellen gesicherte bis 1545 entworfene Arbeiten identifiziert wurden.[162] Dies ist deswegen wichtig, weil im Vergleich mit diesen Werken stilistische Argumente für eine Datierung von Orsis Künstlerhausentwurf in die 1560er oder 1570er Jahre entwickelt worden waren. Diese Datierung, nach 1563, wurde zwar von King verworfen, wird aber von anderen Autoren weiter rezipiert.[163] Für eine Datierung des Entwurfs 1546 spricht, dass als logische Konsequenz aus der oben genannten Revision der Datierung anderer Fassadendekorationen 1987 auch die Grundlage der Einordnung von Lelio Orsis Entwurf für sein Künstlerhaus in Frage gestellt und als ein weiterhin offenes Problem thematisiert wurde. Explizit unter Vorbehalt wurde damals unter Hinweis auf fehlende andere Anhaltspunkte ein Zusammenhang mit dem Erlass von Alfonso Gonzaga vorgeschlagen, der 1563 die Neugestaltung renovierungsbedürftiger Fassaden in Novellara thematisiert hatte.[164] Dieser war zuvor als Terminus post-quem auch für die anderen, nun deutlich früher datierten Wanddekorationen angeführt worden. Dass aber auch Orsis Künstlerhausentwurf wie die anderen Beispiele aus dem möglichen Entstehungskontext der Gebäuderenovierungen der 1560er bis 1580er in den der Hochzeit seiner Fassadenprojekte in den 1540er Jahre zu rücken und unmittelbar nach der Zäsur des Umzugs nach Novellara 1546 anzusetzen ist, wird im Folgenden die Entschlüsselung seiner Ikonographie deutlich machen.

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

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

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

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

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

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

Die Darstellung des Dekorationsprojekts selbst wurde einem Hinweis Walter Friedländers folgend als Fassadenentwurf für Lelio Orsis eigenes Künstlerhaus identifiziert: zwei einen Brunnen flankierende Bären im Wappen repräsentieren demnach ein Wortspiel mit dem Namen des Malers (*orso* – Bär, im Plural *orsi* – Bären).[167] Während auch über diese Zuordnung seit Popham diese 1949 publizierte, Einigkeit herrscht, werfen die Verhältnisse der Blätter zueinander noch Fragen auf, was auch den Aspekt der Eigenhändigkeit einschließt und die Entstehungszeit der Bilderfindung.[168] Auf Letztere wird zurückzukommen sein. Nicht bewiesen werden konnte bisher, ob es sich bei der im Entwurf gezeigten Fassade um die von Orsis Haus in Novellara handelte, oder ob das Gebäude gemeint war, das er in Reggio zusammen mit seinem Bruder besaß. Nimmt man eine Entstehung ab 1546 an, so spricht die Niederlassung Orsis in Novellara für eine Ausführung dort. Eine frühere Entstehung in Reggio ist ohne den gegebenen Anlass und den Zeitdruck bei Orsis Fortgang nicht anzunehmen. Da eine Variante des Hauptmotivs die Aufschrift »Regij 1579« trägt, wird diskutiert, ob diese vermutlich in Reggio ausgeführte Kopie eine Zeichnung oder eine entsprechende Hausfront zum Vorbild hatte.[169] Beide Häuser Orsis, das in Novellara und das in Reggio, wo nach dem Umzug des Künstlers sein Bruder wohnen

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

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

168 Vittoria Romanis oft zitierte Einordnung von Orsis Künstlerhaus-Entwurf 1560–65 basierte auf Vermutungen, die 1987 widerlegt wurden, ohne dass die Datierung sich signifikant änderte. Romani hatte einen Zusammenhang zu Aufträgen hergestellt, die Orsi 1563 erhalten hatte. Diese Fassadenprojekte erwiesen sich kurz darauf als Übermalungen von Stuckarbeiten. Romani 1984, S. 76. Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 278, Nr. 133. Ekserdjian 1988, S. 539. Als Vorbild einhellig genannt wird Giulio Romanos Ausmalung der Sala dei Giganti im Mantuaner Palazzo del Te, die 1534 vollendet war. Der Nachweis eines direkten Zitats aus Michel-angelos *Jüngstem Gericht* in der Sixtinischen Kapelle (1536–41) fehlt, ein Detailvergleich der Figuren und ihrer Körperhaltungen insbesondere mit den die Geißelsäule präsentierenden Engeln überzeugt nicht. Vgl. Bentini 1990, S. 129. Somit ist auch die Abhängigkeit von Giorgio Ghisis Stich, der Romreise Orsis 1553/54 oder einer anderen vermittelnden Bildquelle weder stichhaltig noch zwingend. Zum älteren Forschungsstand s. Gibbons 1977, S. 146.

169 Ein Eintrag zur Sammlung von Roberto Canonici in Ferrara aus dem Jahr 1632 läßt sich auf dasselbe Vorbild beziehen: »Uno che tira di balestra di Lelio da Nuvolara, con altre figure, che susteniano un' arma.« Abschrift zitiert nach: Campori 1870, S. 104 und 124.
Für die Lokalisierung der Fassade in Reggio plädiert F. Frisoni, in: Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987, S. 208–211, Nr. 179 und ausführlich Nr. 181.

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

Die vorliegende Untersuchung greift die 2006 von Catherine King vorgebrachte These auf, dass Orsis Bilderfindung im Zeitraum kurz vor oder nach seiner Übersiedlung nach Novellara entstand, wo er 1546 für den Hof der Gonzaga tätig wurde.[171] Dieser Vorschlag kann durch neue Hinweise konkretisiert werden, indem die Relevanz des Entwurfs im Kontext von Orsis Biographie mit ikonographischen Bezugnahmen verknüpft wird. Diesbezüglich lässt sich auf Gunter Schweikharts Erkenntnis aufbauen, dass Fassadenmalereien im 16. Jahrhundert Hinweise auf »Tätigkeiten und wichtige Interessen« sowie »Anspielungen auf Person und Lebensumstände des Besitzers in mythologischer Verkleidung« enthalten konnten. Speziell die Familiengeschichte und deren lokalhistorische Rolle identifizierte er als Schlüssel zur Sinnfindung der einerseits individuellen und andererseits rhetorisch nach außen gewandten Bildprogramme.[172] Am neuen Wohnort musste sich der Maler nämlich unter ungewöhnlichen Umständen gesellschaftlich etablieren: Als mutmaßlicher Mörder war er aus Reggio Emilia hierher geflohen.[173] Über den Fall selbst sind wir Dank einiger Quellenfunde grundlegend informiert: Am 16. März 1546 berichtete Costanza da Correggio, die Witwe Alessandro Gonzagas, ihrem Schwager Giulio Cesare Gonzaga darüber, dass Lelio Orsi beschuldigt wurde, als Komplize an der Ermordung des Herzogs Giovanni Paolo Bojardi beteiligt gewesen zu sein.[174] Das Verbrechen hatte Conte Muzio Fontanella im Haus des Cavaliere Cesare Fontanella verübt.[175] In der Folge war Orsi, der damals noch mit seiner Familie in Reggio lebte, verhört und der Mittäterschaft verdächtigt worden.[176] Es ist wenig wahrscheinlich, dass der Künstler wie von King vorgeschlagen, unter diesen Umständen noch vor der Flucht eine komplexe Fassadendekoration zu diesem Kontext entwarf. Der Künstler verließ vermutlich zeitnah mit seinen Angehörigen den bisherigen Wohnort und suchte den Schutz von Alfonso und Camillo Gonzaga in Novellara. Dort ist er bereits ab dem 16. März nachweisbar. Wie ein anderer Brief von Costanza da Correggio mitteilt, wurde Orsi im Oktober 1552, also sechseinhalb Jahre später, von der Anklage freigesprochen.[177] Der rehabilitierte Künstler wurde 1583 sogar erneut in Reggio tätig, beauftragt mit Ausmalungen für die Kirche S. Prospero.[178]

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

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

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

172 Schweikhart 1973, S. 33–34.

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

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

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

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

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

178 Sennato 1998, S. 360.

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

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

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

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

179 King 2006, S. 180.

180 Vgl. King 2006, S. 180.

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

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

Angesichts des Verlusts der Fassadenmalerei, deren Ausführung zwischenzeitlich ebenfalls in Frage gestellt wurde, erweist sich die besondere Bedeutung der bereits erwähnten Zeichnungen. Vier Blätter nehmen auf Orsis Wanddekoration Bezug und zeigen den oberen Teil seiner Frontgestaltung, was erkennbar an den beiden am unteren Bildrand wiedergegebenen Abschlüssen zweier Arkadenbögen ist. Die in Chatsworth aufbewahrte Version der Zeichnung entstand gemäß Inschrift vor dem Original: »al viso dal vero f[atto]«.[184] Als die detailreichste Fassung gewürdigt wird das Blatt in Modena (Galleria Estense), das vermutlich aus der Sammlung der Gonzaga stammt und in einem schlechten Zustand erhalten ist. Die Gesamtdarstellung zeigt übereinstimmend eine figurenreiche Wanddekoration mit Fenstern, mythologisch bereichert um einen Gigantensturz: Säulen umstürzende Titanen klettern die illusionistisch gemalte Scheinarchitektur empor, um auf Höhe der Fensterzone an der Übermacht der Götter zu scheitern, die von Wolken umfangen das Wappen des Malers präsentieren. Orsi ruft mit dieser Thematik ein für die Familie seiner Auftraggeber wichtiges Vorbild auf: Giulio Romanos 1532–34 für Federico II. Gonzaga im Palazzo del Te in Mantua ausgemalte *Sala dei Giganti*.[185] Den dort dargestellten Sieg über die Giganten deutete Vetter 2002 als Triumph des Gonzaga über seine Feinde.[186] Orsis demonstrative Entscheidung für den fürstlich konnotierten Gigantensturz lässt sich demnach als Hinweis auf den mächtigen Beistand des lokalen Herrschers (und seine Familie) lesen.[187]

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

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

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

184 Vgl. King 2006, S. 180. Romani zweifelt diese Angabe an, gibt aber auch an, die Zeichnung nicht im Original gesehen zu haben. Romani 1984, S. 76, Anm. 132.

185 Giulio Romano verstarb 1546 in Mantua.

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

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

Von dieser mythischen Darstellung durch sein zeitgenössisches Gewand isoliert und räumlich an einer Schnittstelle oder nahezu wie in einer eigenen Sphäre, steht ein schussbereiter Armbrustschütze. Einem Standbild ähnlich wartet er auf einem runden Sockel, der sich dreistufig über einer eckigen Basis erhebt und erst durch die gerade nach rechts weggebrochene Säule frei geworden ist.[188] Hinter diesem Podest, das im Zwickel zwischen den beiden Arkadenbögen ansetzt, erhebt sich eine massive Stufe, auf die eine muskulöse Aktfigur ihren Fuß stützt. Wankende und brechende Säulen ergänzen als typisches Beiwerk die Ikonographie des Gigantensturzes. Die Bildstelle im Zentrum der fiktiven Darstellung allerdings ist eine Besonderheit, denn sie führt das illusionistisch dichte Nebeneinander der Bildebenen ebenso vor Augen wie deren uneinheitliche Größenverhältnisse: Die räumlich hinter dem Schützen dargestellte Gestalt überragt diesen in der Körperlänge deutlich. Dabei steht der Wächter dem Betrachter perspektivisch näher. Die beiden Figuren selbst überschneiden sich an keiner Stelle. Der rechte Fuß des in der zentralen Achse verharrenden Schützen, der wie die Götter das Wappen des Malers schützt, ragt über seine Standfläche hinaus, die männliche Figur wirkt nischenartig hinterfangen von den fiktiven Profilen der Scheinarchitektur, welche die Giganten zu erklimmen suchen. Der Armbrustschütze beugt sich mit dem Oberkörper vor und zielt mit seiner geladenen Waffe nach unten. Er richtet sie damit imaginär auf einen vor dem Haus auf dem perspektivischen Bezugspunkt stehenden Betrachter. Dessen Standpunkt nahm, wie bereits erwähnt, angeblich der Zeichner des Blattes in der Chatsworth-Sammlung ein. Auf die Wahrnehmung der Betrachter angesichts von Orsis Innovation wird im Folgenden noch zurückzukommen sein. Zunächst jedoch gibt es andere Details zu beachten, die für das Verständnis des Dekorationsentwurfs grundlegend sind.

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

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

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

del Carmine.[190] An keiner anderen Stelle war es ihm als Maler möglich, eine eigene so umfangreiche und repräsentative Darstellung öffentlich zu zeigen, wie an der großen Fassadenfläche des von ihm bewohnten Hauses. Allgemein beförderten entsprechende Schnittstellen außergewöhnliche Selbstdarstellungen und im Folgenden wird deutlich, dass und wie Orsi diese Möglichkeit zu seiner Imagebildung nutzte. Die Hausfront als äußerster Grenzbereich der »privaten« Schutzzone war der Ort, wo die alltagskulturelle Konfliktpraxis keine Rückzugssphäre mehr respektierte und jemand wie der der Beihilfe zum Mord bezichtigte Künstler die Anbringung von entehrenden Zeichen oder Schandbriefen befürchten musste. Eine hier von einem Gegner praktizierte Ehrverletzung hätte umgehend eine Öffentlichkeit hergestellt.[191] Diese täglich drohende Gefahr dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass sich Orsi nicht darauf beschränken wollte, seine Fassade rein dekorativ zu schmücken. Die betont wehrhafte Bildsprache diente als Schutz vor eventuellen Feinden und sollte Rivalen davon abhalten, die Hauswand als Ort einer Streitaustragung zu nutzen. Zugleich warben die meisterhafte perspektivische Darstellung und der Witz des innovativen Bildkonzepts für die herausragenden Fähigkeiten ihres Schöpfers. Insbesondere das Motiv des Schützen muss in seiner auf Untersicht konzipierten, neuartigen Umsetzung sehr beeindruckend gewesen sein: Diesen Aspekt verdeutlichen zum einen die Zeichnung, die den Armbrustschützen als Einzelfigur zeigt, und zum anderen das Blatt, das als vor dem Original entstanden ausgegeben ist.[192] In der Art seines Auftretens unterscheidet sich Orsis Schütze deutlich von den mittelalterlichen Diebschreckfiguren und Türwächterbildern, die ohne vergleichbare Aggression Hauseingänge und Innenhöfe zierten, um sie zu »beleben« und so gegen Einbrecher zu schützen. Trotzdem könnte die Idee zur hier behandelten Darstellung in ähnlichen Figuren relevante Vorläufer gehabt haben.[193] Beachtenswert an dem gewählten Motiv ist die Wahl der Bewaffnung, die den Vergleich mit einem Bogenschützen herausfordert. Zwar ist waffentechnisch klar zwischen Armbrust und Geschoss sowie Bogen und Pfeil zu trennen, in der Frühen Neuzeit wurde dies aber nicht immer klar in der Wortwahl unterschieden.[194] Mit Bogenschützen verbunden wurde seit der Antike das griechische Wortspiel um »bios«, was zugleich als Bogen wie auch als Leben übersetzt werden kann. Giovanni Boccaccio prägte den Begriff des *arco dell'*

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

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

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

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

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



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

intelletto, indem er die Anstrengung, ein unsterbliches Werk zu schaffen, mit der Kunst des Bogenschießens verglich.[195] Begreift man den Armbrustschützen als Schutzsymbol, so erschließt sich für dieses Motiv eine bedeutende ikonographische Tradition.[196] Dennoch gilt es zunächst festzuhalten, worin die Besonderheit der Armbrust als bogenähnliche Fernwaffe besteht: in gespanntem Zustand ermöglicht sie dem Kämpfer ein schussbereites und körperlich weniger angestrengtes Warten als dem Bogenschützen. Dieser müsste eine vergleichsweise größere Kraft aufwenden, um die Sehne des Bogens für längere Zeit gespannt zu halten und gegebenenfalls sein Ziel zu verfolgen. Ein weiterer Vorteil der Armbrust besteht in ihrer deutlich höheren Durchschlagskraft. Vor diesem Hintergrund zeigt Orsi einen konzentriert wartenden Schützen, der keine Energie vergeudet. Strategisch klug

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

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

profitiert er von seinem erhöhten Standpunkt, der ihm einen optimalen Überblick verschafft. Über einen weiteren Aspekt der Bewaffnung gibt das Orsi als Entwurfszeichnung zugeschriebene Blatt in der Royal Library (Abb. 16) Aufschluss: dieses klärt auf über das vom Wächter gewählte Geschoss.[197] Dabei handelt es sich nicht um einen kriegstauglichen Bolzen, der mit einer Eisenspitze tief in einen Körper eindringen würde und dessen Verwendung in einem real geführten Kampf zu einer ernsthaften Verletzung oder gar Tötung des Gegners führen könnte.[198] Stattdessen handelt es sich bei der Munition des imaginierten Schützen um einen stumpfen Prellbolzen, also um ein Geschoss mit betäubender Funktion, wie er auch für die Vogel- und Kleintierjagd eingesetzt wurde: Seine breite Oberfläche verhinderte, dass die kostbare oder empfindliche Beute durch den Aufprall und Einschlag zerrissen und zerstört wurde, auch Beschädigungen von Fell oder Gefieder wurden damit vermieden.[199] Ein von einem stumpfen Prellbolzen getroffener Mensch konnte durchaus ohnmächtig werden.[200] Lelio Orsi vermied es demnach ausdrücklich, innerhalb der Stadt Betrachter mit einem – wenn auch nur fiktiv – tödlichen oder schwere Verletzungen verursachenden Geschoss zu konfrontieren und mit einer entsprechend deutlichen Provokation eine Toleranzgrenze zu überschreiten. Er entschied sich aber auch gegen die Darstellung eines in Italien weit verbreiteten Balesters, mit dem Kugeln auf Kleintiere und Vögel verschossen wurden. Folglich passte diese Waffe nicht zu seiner Wirkungsabsicht.

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

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

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

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

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

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

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

Verschiedene Anknüpfungsmöglichkeiten für weiterführende Überlegungen bieten die Ausführungen von David Lavin, der den Armbrustschützen für einen »Herkules im zeitgenössischen Gewand« hielt und dazu Rückbezüge auf das Motiv des bogenschießenden Herkules anführte. Lavins Forschung, die ausgehend von Michelangelos mehrdeutigem Umgang mit dem Bogen die Wortanalogie von Werkzeug und Waffe in den Blick nahm, betonte ebenfalls den Zusammenhang mit der Künstlermetapher der Virtuosität. Wie Bentini zog auch er Ripas (zu Orsis Zeit noch nicht illustriertes) Sinnbild des Ingegno heran, um die Handhabung des Bogens durch den Helden mit dem künstlerischen Führen des Werkzeugs zu vergleichen.[203] Diese Lesart bot Malern die Möglichkeit zur Gleichsetzung des Geschosses zum *arco del ingegno* mit einem »mahlstick«. Aufmerksamkeit verdient zudem Lavins Hinweis, dass der Armbrustschütze als Imitation einer Skulptur anzusehen sei. Diese Beobachtung verknüpfte er mit einem Bezug auf die Statue, die Lucius Aelius Aurelius Commodus vor dem Senat errichten ließ: Diese zeigte den Stifter selbst in der Rolle eines schussbereiten Bogenschützen, der Furcht verbreiten sollte.[204] Der historische Hintergrund dieser antiken Überlieferung, die einer Präzisierung bedarf, offenbart eine gewisse Brisanz: Nach dem Tod seines Vaters Marc Aurel war Commodus vom Mitkaiser zum Alleinherrscher geworden. Zwischen ihm und den Senatoren Roms kam es zu eklatanten Spannungen, Letztere fühlten sich durch Commodus bedroht. Dies kam zum Ausdruck in der Überlieferung durch Dio, der auch die Meisterschaft des Tyrannen auf dem Gebiet des Bogenschießens in Erinnerung hielt. Diese verfestigte Herodian zu einer Metapher für die Hybris des Herrschers mit seiner Erfindung der angeblich aufgestellten Statue des Commodus als Bogenschütze, wobei er angab, dass diese vor der Kurie platziert worden sei und auf den Senat gezielt habe.[205] Diese Assoziation ließe sich ergänzen um den Hinweis auf eine bereits im 15. Jahrhundert nachweisbare Bildidee, den Betrachter als anvisiertes Ziel eines Armbrustschützen zu fixieren. Die bekannten Beispiele, wie die Zeichnung eines anonymen Meisters (um 1430; Abb. 17), sind nördlich der Alpen entstanden und noch weniger kühn als Orsis Entwurf. Im Werk des unbekannten Künstlers ist der Schütze dem Betrachter frontal zugewandt und eher der Idee des allsehenden Bogenschützen verpflichtet. Ein solches Motiv erwähnte Nicolaus Cusanus 1453 in seinem Vorwort zu *De Visione Dei*, worin er das Thema des allse-

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

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

203 Lavin 1993, S. 34.

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

te deutsche Darstellung, die wie erwähnt um 1590 datiert wird, zeigt einen modisch gekleideten Armbrustschützen in einer architektonischen Nische, der – in Übersetzung der Bildidee Orsis in das Medium der Druckgraphik und deren Betrachterstandpunkt – seinen Betrachter nicht von oben herab, sondern frontal anvisiert. Für den Kontext des Künstlerstreits und damit für Orsis Intention von hervorzuhebender Bedeutung ist die Bildunterschrift: »SCHAW, REDE WAS DIE WARHEIT IS / WO NICHT SO TREFF ICH DICH GEWIS«. Dieses Beispiel belegt durch die Kombination von Wortsinn und Bildzeugnis, dass das Motiv des auf seinen Betrachter zielenden Armbrustschützen im 16. Jahrhundert als ein moralisch aufgeladener Appell an potenzielle Verleumder verstanden wurde. Das anonyme Werk bestätigt zudem die Vermutung, dass das Sujet des Armbrustschützen mit der Analogie von Wort und Geschoss spielt und die Drohgebärde des Schützen folglich vom Betrachter wahre Rede einfordert. Damit verfolgt diese Lesart eine ganz andere Zielrichtung als die hierauf ironisch und mit sexuell konnotierten Wortspielen reagierenden Graphiken Jacques de Gheyns II., die doppeldeutig vor einer anderen Gefahr warnen: »Hüte dich vor ihm, der in alle Richtungen zielt, damit seine Armbrust dich nicht entlarvt«.[209] Unklar ist, ob de Gheyn mit einem seiner Entwürfe noch eine andere Zielrichtung verfolgen wollte, da er in einem Stich die bereits vorbereitete Inschrift vor dem Druck tilgte.[210]

Die sich hieraus ergebenden möglichen Anknüpfungspunkte sind jedenfalls viel-

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

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

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

fältig. Im Kontext des Künstlerstreits ist bedeutsam, dass bereits im Altertum auch der Blick des Gegners mit einem Geschoss – möglicherweise einem Pfeil – verglichen wurde, wie ein Hinweis Pindars deutlich macht.[211] Ebenso wichtig ist der Aspekt der gesteigerten Schnelligkeit als einem Merkmal außergewöhnlicher Reaktionsfähigkeit. Ulrich Boners Fabel vom Jäger und vom Tigertier, die in mehreren zum Teil illustrierten Handschriften und ab 1461 auch in gedruckten Exemplaren Verbreitung fand, betonte die Analogie des verleumderischen Wortes mit dem Armbrustbolzen: »noch sneller ist des argen wort, denne von der armbrost sî der phîl« (»Noch schneller ist das Wort eines Bösen, als es der Pfeil von der Armbrust ist.«). Explizit machte er die schädliche und tödliche Wirkung speziell heimlicher Äußerungen.[212] Vor diesem Hintergrund – der Analogie von Wort und Waffe – wird auch eine Zeichnung Leonardo da Vincis verständlich, in der dem Neid ein Pfeil in sein rechtes Ohr gebohrt wird (Abb. 19). Invidias Gefährlichkeit wird in diesem Fall durch ihren Skorpionschwanz ebenso verdeutlicht wie durch die brennende Fackel in der linken Hand. Mit der anderen greift das Zwitterwesen in den Köcher ihres Gegners. Hierzu merkte der Künstler an: Eher gebe es einen Körper ohne Schatten als die Tugend ohne Neid.[213]

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

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

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

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

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

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



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

seine Selbstverteidigung durch seinen nicht heimlich, sondern offen über seinem Hauseingang postierten Stellvertreter einerseits und auf höherer Ebene durch die Kombination mit dem Gigantensturz als expliziten Verweis auf die Schutzherrschaft der Gonzaga.[216] Um dies noch konkreter zu fassen, sei die Erläuterung eines weiteren Sprichworts mit in die Überlegung einbezogen, das ebenfalls den Kontext feindlicher Worte mit dem Bild des Armbrustschützen verknüpft, auch wenn dies erst auf den zweiten Blick ersichtlich wird: »Am End / die warheit wird erkent. (In fine videbitur cuius toni. Spondila fugiens; pessime pedit.)« Eucharius Eyering, der in seiner Sprichwortsammlung diese Worte 1601 ausführlich kommentierte, erhellt deren Sinndeutung um die Jahrhundertwende folgendermaßen:

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

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

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

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

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

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

217 Eyering 1601, S. 61–63.

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

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

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

der Giganten auf die Sphäre des Hofes, der sich der Künstler zugehörig zeigen wollte. Die innovative Umsetzung des Armbrustschützen-Motivs signalisierte seine Vertrautheit mit höfischen Bildthemen, denn wie eine Spielkarte des *Hofämterspiels* für König Ladislas »Postumus« dokumentiert, repräsentierte bereits um 1455 das Abbild eines Scharfschützen den personifizierten »Schutz« (Abb. 20).[221] Diesem Motiv verwandt war vermutlich die bereits erwähnte Fassadenmalerei in Nürnberg, deren machtvolle Wirkung Berühmtheit erlangte.[222] Vergleichbares gilt, darauf deuten die Fassadenzeichnungen nach Orsis Werk hin, auch für dessen Gestaltung. Joseph Robert Hoffmann betonte in seiner Stilanalyse den trompe-l'œil-Effekt gerade dieser Frontgestaltung, die als Dekoration mit plastisch gestalteten und farbig gefassten Stuckfassaden konkurrierte.[223] Während jedoch im Falle der Nürnberger Darstellung zu überlegen ist, ob die Schutzgebärde einen Rechtsraum wie den des Rathauses markieren sollte, galten für das Künstlerhaus des Italieners sicher andere Rahmenbedingungen von Öffentlichkeit.

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

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

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

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

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

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

Dass darüber hinaus der Armbrustschütze im kunsttheoretischen Kontext ein Motiv war, das die herausgehobene Bedeutung des künstlerischen Akts des Sehens thematisierte, mit dem gute Künstler von schlechten geschieden wurden, dürfte für Orsi einen besonderen Reiz bei der perspektivischen Ausarbeitung des Motivs ausgemacht haben. Diesbezüglich konnte er sich auf Leon Battista Alberti beziehen, dessen Lehre lautete: »Denn sinnlos spannt man den Bogen, wenn man kein festes Ziel hat, worauf man den Pfeil richten könnte«.[225] Mit diesen Worten schuf er ein Sinnbild zur korrekten Anwendung der Perspektive, die Orsi meisterhaft beherrschte. Zuvor hatte derselbe Autor ausgeführt, dass nur der ein guter Maler werden könne, der ganz genau verstehe, was er versuche. Zu Recht verweist Oskar Bätschmann diesbezüglich auf Quintilians Ausführung zum Nutzen von Argumenten, die wie Waffen zielgerichtet Anwendung finden müssen.[226] Hierzu passt auch, dass Marianne Koos in ihrer Untersuchung zu gemalten Blicken und deren Kontextualisierung die »schlagende Kraft« des Pinsels thematisiert.[227] Ihre Ausführungen machen deutlich, dass mit der Wehrhaftigkeit des Armbrustschützen eine Umdeutung von Künstlerlob herausgefordert wurde. In diesen Deutungshorizont fügt sich auch eine Ausführung Filaretes ein, die bestätigt, wie geläufig das Bild des zielenden Armbrustschützen mit der Perspektivkonstruktion des Künstlers verglichen wurde. So empfahl er bereits um



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

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

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

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

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

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dem für Lelio Orsi zentralen Zusammenhang zwischen Mordvorwurf und Bilderfindung auf ikonographischer Ebene eine höchst ausgefeilte Verteidigungsstrategie entspricht. Dass seine Defensio den Sehakt betont, eröffnet zudem eine weitere künstlerspezifische Argumentationsstruktur, auf die hier kurz eingegangen werden soll. Dass in der Frühen Neuzeit Bildwerken eine aktive Rolle gegenüber dem Rezipienten zugesprochen werden konnte, ist nicht neu. Bezogen auf Orsis Armbrustschützen merkte zuletzt Andreas Plackinger an: »Sehen wird zum physischen Kontakt, womit implizit die Gefahr des Verletztwerdens und die Möglichkeit der Gewalteinwirkung vorliegt.«[230] Mit dieser Vorstellung spielt möglicherweise auch das Motiv eines auf einer Gebälkwange knienden Armbrustschützen, den der Schweizer Tobias Stimmer (1539–1584) zeichnete.[231] Für die Deutung des Schützen gilt es demnach zu berücksichtigen, dass das Zielen auf das Auge des Betrachters als dem Ort, von dem nach der Emissionstheorie die aktiven Sehstrahlen ausgehen oder aber die Strahlen in das Sehorgan eindringen, und wo zudem das richtige Kunsturteil gefällt werden sollte, eine kunsttheoretisch aufgeladene Handlung repräsentiert. Diesen Zusammenhang unterstreicht auch Hans Belting in seiner Geschichte des westöstlichen Blicks, indem er die Überwältigung des Sehorgans durch optische Reize mit dem Bildmotiv des Armbrustschützen erklärt, der »seinen Pfeil direkt auf das Auge abschießt und dabei die Bahn des zentralen Sehstrahls einnimmt«. Belting betont, dass es der Maler ist, »der den Betrachter mit der Perspektive mitten ins Auge trifft, sodass dieser die Malerei für die reale Welt hält.«[232]

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

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

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

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

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

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

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

Abschließend sei noch kurz auf eine von King vorgebrachte These eingegangen, die die Inschrift »Regijs 1579« betrifft, die auf einer inzwischen Cherubino Alberti zugeschriebenen Darstellung eines Bogenschützen (Abb. 21) notiert ist.[234] Dieses Motiv zeigt vermutlich eine Variante von Orsis Künstlerhausentwurf.[235] King spekuliert, ob während Orsis Aufenthalt in Reggio 1579 ein unbekannter Künstler dessen Zeichnungen hätte einsehen und kopieren dürfen. Sie mutmaßt, dass Orsi noch vor seiner Flucht 1546 einen ersten Entwurf schuf oder seinen Fassadenentwurf nach Reggio sandte, also an den Ort, wo er als potenzieller Mörder galt, um seine Bilderfindung dort am Haus des verbliebenen Bruders Gianbattista ausführen zu lassen.[236] Diese Form der Propaganda ist jedoch angesichts der damaligen Brisanz eines solchen Unterfangens wenig wahrscheinlich. In Reggio hätte die Fassade als unerhörte Provokation die Lebensumstände des Bruders sicher weiter erschwert. Auch ist vollkommen unklar, wer die Fassade ohne Orsis Zutun damals und dort hätte ausführen können. Wahrscheinlicher ist, dass Lelio



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

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

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

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

236 King 2006, S. 176–182.

Orsi seine Selbstdarstellung als unschuldig Verfolgter am Herzen lag und er diese in Novellara als seinem neuen Wohnort inszenierte. Dort bestand eher die Notwendigkeit, seinen Beschützern seine Unschuld zu beteuern und möglichen Kritikern die Stirn zu bieten. Es ist anzunehmen, dass ein ähnlicher Entwurf in Reggio erst deutlich später, nämlich nach Orsis Freispruch 1552 entstand. Dies würde auch die Abweichungen im Standmotiv des Schützen und seiner Bekleidung erklären, denn die dürfte mit lokalspezifisch anderen Rahmenbedingungen, auch architektonisch, in Zusammenhang stehen. Mit der offiziellen Rehabilitierung des Künstlers und der Zunahme prestigeträchtiger Künstlerhausprojekte könnte Orsi nun in Reggio als dem Ort der Anklage für sich geworben haben, indem er seine Verleumdung nun mit dem Armbrustschützen wie mit einem Markenzeichen in Erinnerung rief: Möglicherweise wirkten hier noch die Versuche nach, den Künstler am alten Wohnort zu enteignen. Dieser Interpretation steht die zitierte Inschrift jedenfalls nicht entgegen. Als Freigesprochener und damit Rehabilitierter könnte Orsi das Haus seines Bruders Gianbattista in Reggio zu einem noch zu klärenden Zeitpunkt neu geschmückt und die Fassade mit einer Variante des erfolgreichen Verleumdungsmotivs ausgestattet haben. Die Bewohner dieser Stadt hätte er so aus sicherer Distanz an das ihm widerfahrene Unrecht erinnert und dort möglicherweise noch vorhandene Gegner zur Zurückhaltung gemahnt. Letztlich ist die Inschrift *Regijs 1579* aber einzig belastbar als ein Terminus ante quem für die Verortung des Bildmotivs in Reggio. Damit kann Orsis Armbrustschütze als ein Schutzmotiv bezeichnet werden, das den Betrachter unmittelbar anspricht, ihm die Mahnung des darstellenden Künstlers übermittelt und deutlich macht, dass er sich vor seiner Verleumdung zu schützen weiß (Taf. 4). Der Beistand der Familie Gonzaga dürfte dieses Selbstbewusstsein gestärkt haben. Die mit einem moralischen Anspruch verbundene Fassadenmalerei zum Schmuck der Fensterfront wird folglich lesbar als eine individuelle und sehr anspruchsvolle Bildlösung, die spezifisch für ihre urbane Verortung die Sphäre des Hausbewohners äußerlich sichtbar macht. Das Projekt enthält verschlüsselte Hinweise auf die Person und Profession des Hausbewohners, sowie seine gesellschaftliche Zugehörigkeit und seine besonderen Lebensumstände.

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

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

Zwei vermutlich kleinformatige Basreliefs aus Stuck, die um 1548 von Daniele Ricciarelli da Volterra angefertigt wurden, schmückten einst den Eingang der Kapelle für Elena Orsini in der römischen Kirche Santissima Trinità dei Monti und kennzeichneten durch ihre Darstellungen diesen Ort – seinen damaligen Arbeitsplatz – als eine Arena des Streits.[237] Zu Füßen zweier Heiliger angebracht, flankierten die Reliefs den Eingang zu der von da Volterra 1545–48 malerisch und mit Stuck ausgestatteten Kapelle, als deren Hauptwerk sein Gemälde einer *Kreuzabnahme* gilt (Abb. 22).[238] Das Bildprogramm der Kapelle wurde durch die Vita der Namenspatronin der Auftraggeberin, der heiligen Helena, die der Legende nach das wahre Kreuz aufgefunden hatte, inspiriert. Die für unsere Untersuchung zum Künstlerstreit im Bild relevanten Reliefs, auf deren Darstellungen wir noch vertieft eingehen, beinhalteten auf Griechisch abgefasste Inschriften, auf die Bernard de Montfaucon in seiner 1702 publizierten Schrift *Diarium italicum* hinweisen konnte. Er hatte die damals noch gut und *in situ* erhaltenen Reliefs selbst gesehen und zitierte eine Inschrift mit den Worten: »Wir lachen das Leben an, aber jetzt ist es wirklich lächerlich«.[239] Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts, als der französische Sammler und Kunsthistoriker Pierre-Jean Mariette bezüglich dieser Bildwerke mit dem italienischen Gelehrten Giovanni Bottari korrespondierte, fehlte ein Relief, das andere mit den Satyrn war nur noch schlecht erhalten.[240] Den Wortlaut der Inschriften wie auch das Aussehen der Reliefs vermitteln zwei Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Kopien: beides Zeichnungen, die Alonso Chacóns Album um 1580 nach den inzwischen verschollenen oder zerstörten Reliefs festhielt (Abb. 23 und 24).[241] Das erste Relief zeigte demnach eine Gruppe von etwa zehn Satyrn, die in einem architektonisch so gestalteten Raum, dass man anhand der Wandprofile und Stuckaturen die Orsini-Kapelle darin wiedererkennen kann, agieren. Dabei werden sie von einem Menschen, in der Darstellung reduziert auf ein Büstenbild-

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

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

239 Γελῶμεν βίον νύν δὲ γελοιότατος. Montfaucon 1702, S. 228–229.

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

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



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



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

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

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

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

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



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

Wie diese Darstellungen zu verstehen sind, erhellen neben den bereits erwähnten griechischen Bildinschriften, welche in Übersetzung lauten: »Eine Empfehlung an alle: damit nichts außerhalb des Maßstabs sei« und »Erkenne dich selbst«[244], die ergänzenden handschriftlichen Kommentare, die beide Kopien aufweisen, und von denen der eine lautet: »Danielis Volaterrani pictoris insignis Romae in coenobio minimorum ad montem Pincium adversus invidos et aemulos suos«.[245] Auch Vasaris Werkbeschreibung enthält trotz einiger Abweichungen nützliche Informationen für die Rekonstruktion der intendierten Bildaussagen, zu denen bereits einige Deutungsvorschläge vorgelegt wurden.

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

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

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

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

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

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

Die Darstellungen selbst beschreibt Vasari wie folgt: »In einer dieser kleinen Szenen schuf er eine große Zahl Satyrn, die auf einer Schnellwaage Beine, Arme und andere Gliedmaße verschiedener Figuren wiegen, um die guten mit dem richtigen Gewicht auszusondern und die schlechten Michelangelo und Fra Sebastiano zu übergeben, die über sie urteilen werden. Die andere zeigt Michelangelo, der sich in einem Spiegel betrachtet – die Bedeutung dieser Szene ist ganz offenkundig.«[250] Vasari beschreibt die Reliefs also nicht in Übereinstimmung mit den erhaltenen Kopien. Den Handzeichnungen vertraut die Forschung vorerst mehr. Abweichend sind in Abb. 23 die Künstlerkollegen nicht dargestellt.[251] Die im 16. Jahrhundert verschriftlichten Anmerkungen zu den Reliefs einerseits sowie die eingangs beschriebenen Zeichnungen aus Chacóns Sammlung andererseits vermitteln insgesamt einen Eindruck von den verlorenen Darstellungen und ihrem Entstehungskontext.[252]

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

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

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

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

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

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

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

können an dieser Stelle nicht alle beantwortet werden, die Spekulation, Daniele habe mit seinem Relief Michelangelos *Jüngstes Gericht* und zudem Sebastiano del Piombos *Auferweckung des Lazarus* verteidigen wollen, kann als zu hoch gegriffener Deutungsvorschlag vernachlässigt werden. Diese Lesart Vasaris bezweifelte bereits Mariette, der annahm, dass die Satyrn Teile des Gemäldes wiegen.[254] Die lateinischen handschriftlichen Kommentare zu den abgezeichneten Stuckreliefs geben jedenfalls unmissverständlich Auskunft darüber, dass der Forscher in den Reliefs einen Angriff des Malers Daniele da Volterra auf seine Neider und Konkurrenten sah. Im Kommentar zu der Allegorie des verständigen Kunsturteils wird der spezifische Künstlerstreit zudem innerhalb der römischen Topographie verortet, womit eine eindeutige Zuordnung zu den Reliefs in Santissima Trinitá dei Monti gegeben ist: »Danielis Volaterrani pictoris insignis Romae in coenobio minimorum ad montem Pincium adversus invidos et aemulos suos«.[255] Dieser Deutung dürften die Sujets und die Bildinschriften offen gestanden haben. Dass die zitierten Ansprachen an die Betrachter nicht allein aus dem Kontext der sakralen Kapellenausstattung heraus zu verstehen sind, bestätigt zunächst einmal ihre Einordnung als Ego-Dokument Daniele da Volterras. Als solche sind die in die Bildwerke eingeschriebenen Worte – wie die zuvor behandelten Gemäldeinschriften Leonbrunos – längst akzeptiert. Sie gelten als Belege dafür, dass da Volterra gelehrte Betrachter darauf hinweisen wollte, dass er sich und seine Arbeit ungerechter Kritik ausgesetzt sah.[256] Quelle dieser bis heute gültigen Auslegung ist Vasaris Lebensbeschreibung da Volterras.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wie bereits Jaffé ausführte, wiegen die Satyrn – die vermutlich an der Eingangswand zur Rechten des Betrachters angebracht waren – Figurenteile, die sie gemäß der vom Künstler veranschaulichten Fiktion aus dem Gemälde Volterras innerhalb der Kapelle entnommen haben.[264] Solchermaßen wird als »Raum« der Satyrn die Kapelle selbst angegeben und damit der Künstlerstreit verortet.[265] Das Wiegen der Figurenteile wird als falsches Richtmaß vorgeführt und infolgedessen selbst zum Gegenstand der Kritik.[266] Als Vorbild für diese Bilderfindung ist eine Textstelle aus der Naturkunde von Plinius d. Ä. vorgeschlagen worden. Die Lektüre derselben indes zeigt, dass der antike Autor in seinem Text die Satyrn lediglich zum Maßstab nimmt, um die riesenhafte Größe Polyphems im Verhältnis zu den Mischwesen anzuzeigen.[267] Der Witz des antiken Gemäldes bestand demnach darin, dass es sich um eine Miniatur handelte und die Monumentalität des somit ebenfalls kleinformatig dargestellten schlafenden Riesen sich dem Betrachter daraus erschloss, dass die Maßstabsfiguren lediglich daumengroß waren. Eine inhaltlich passende Referenz bietet diese Bildbeschreibung, auch wenn sie zugegebenermaßen Satyrn enthält, also nicht. Ebenfalls keinen relevanten Bezug bietet Aristophanes in seiner Komödie *Frösche*, auch wenn darin die Feigheit der Satyrn thematisiert und ihr spöttisches Blindekuh-Spiel mit dem Geblendeten dargestellt wird.[268]

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

263 Vgl. Vasari, da Volterra 2009, S. 8, 116.
264 Zur Rekonstruktion der Reliefanordnung siehe Kliemann 2006, S. 218.
265 Kliemann 2006, S. 218.
266 Jaffé 1991, S. 250. Ebenso Graul 2013, S. 148.
267 Plinius, Nat. hist, XXXV, 73–74.
268 Kliemann 2006, S. 218 zieht hierfür Aristophanes' Frösche, 797–802, 1365ff. heran.
269 Jaffé 1991, S. 250. Vasari, da Volterra 2009, S. 117–118, Anm. 18. King 2007, S. 262–267.
270 Stechow 1928, S. 82–92, hier S. 83. Die Satyrn als Feinde des Künstlers nannte Steinmann 1913, S. 48–49. Vgl. Graul 2022, S. 345–407.

Die Reliefs mit ihren Darstellungsgegenständen waren eine vollständige Innovation. Für sie gibt es weder ein antikes noch ein frühneuzeitliches Vorbild. Diese Idee war auch Leonbruno noch fremd, dessen Beispiel gezeigt hat, dass für seine Auslegung des urinierenden Satyrn Pietro Aretinos Kunsturteil zwar ein wichtiger Indikator war, hier aber das Verspotten und Verlachen vorgeführt wurden, nicht ein falsches Richtmaß. Da es keinen erkennbaren Grund gibt, warum Aretino im Falle da Volterras ebenfalls als Person eine relevante Referenz geboten haben könnte, zeigt sich in dem Relief vielmehr, dass sich die Ikonographie von der für Leonbruno noch grundlegenden Verknüpfung inzwischen inhaltlich so weit gelöst hatte, dass der Satyr als Sinnbild des Spötters hiervon unabhängig etabliert war. Dieser Aspekt für sich ist nicht verwunderlich, merkwürdig ist jedoch die einmalige Darstellung zweier zeitgenössischer Künstler als »gute Kunstrichter«. Diese Ikonographie war dezidiert für die Person da Volterras und für den Ort der Capella Orsini geschaffen worden und fand weder eine Nachfolge im Kirchenraum noch an dem Ort, wo sie viel passender gewesen wäre: in oder an einem Künstlerhaus. Andere Künstler jedoch eigneten sich die Bilderfindung nicht an, um sie zu modifizieren und zu personalisieren. Das ist einerseits verständlich, da nicht jeder auf die Freundschaft mit Michelangelo pochen und diesen als besseren Kunstrichter als seine Feinde ausweisen konnte. Welches Nachleben die nun als schlechte Kunstrichter etablierten Satyrn führten, wird im weiteren Verlauf der Untersuchung zu überprüfen sein. Auf die mögliche Vorbildfunktion von Volterras Reliefs für Federico Zuccaris *Porta Virtutis* deutete Kliemann hin.[271]

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

271 Kliemann 2006, S. 220.

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

273 Kliemann 2006, S. 218–219.

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

zu bleiben.[275] Dass hinter dieser Lesart allerdings noch eine erweiterte verborgen ist, darauf deuten auch Jana Grauls Forschungsergebnisse hin, die *Invidia* als Künstlerlaster behandeln und Neid in Kunst und Kunstliteratur der Frühen Neuzeit als Schatten des Erfolgs in den Blick nehmen.[276] Diese zeigen, dass *invidia* mit Erkenntnisgewinn in der kunsttheoretischen Kategorie der Urteilskraft verhandelt werden kann, was die Reliefs als exemplarische Pendants von *virtus* und ihrem ständigen Begleiter Neid erscheinen lässt. Als Funktion von Künstlerneid in der Frühen Neuzeit weist Graul überzeugend nach, dass die Künstlerselbstinszenierung sich derselben als kontrastierende Negativfolie bedient. Neid ist demnach die Rückseite der Medaille, die Tugend zeigt. Wer Ruhm verdient, verdient demnach auch Neid. Graul ergänzt hierzu: »Wo der neidische Künstler unverständig urteilt und folglich gewissermaßen blind ist, verfügen jene, die Freundschaften pflegen, über den externen Blick des Freundes, der ihr Seh- und Urteilsvermögen schärft, was sie nicht nur aus moralischer Perspektive bessere Menschen, sondern auch bessere Künstler sein lässt.«[277] Wichtige Referenzen für dieses Denkmodell sind Benedetto Varchis Vorlesung *Sopra l'invidia* (1546) und Vasaris darauf aufbauendes Neidkonzept, die beide davon ausgehen, dass Tugend und Neid einander bedingen.[278] Wie Graul ausgeführt hat, deutet Vasari den Neid in seinen Lebensbeschreibungen »als dem nach Ruhm strebenden Künstlerstand gleichsam eingeschriebenes Laster, welches die produktive Künstlerkonkurrenz in zerstörerische Missgunst und Hass verkehrt, die nicht nur die Tugendhaftigkeit des Einzelnen bedroht, sondern auch die Weiterentwicklung der Kunst.«[279] Wenn da Volterra sich als von vielen beneidet darstellte, präsentierte er sich damit als Künstler mit Virtus und von hohem Rang. Zugleich appellierte er, ihn zu unterstützen, um damit die Weiterentwicklung der Malerei und Bildhauerei zu befördern. Vor diesem Hintergrund gewinnt der dargestellte Spiegel eine zusätzliche Bedeutung: Michelangelo wendet dem Betrachter den Rücken zu, die in Stuck imitierte Spiegelfläche ist ihm hingegen frei zugewandt. Diese Ausrichtung erweitert das vom Spiegelhalter gedachte »erkenne Dich selbst« auf den Betrachter. Das Motto verweist also nicht allein auf Sokrates und den mit diesem verglichenen Michelangelo, sondern bezieht den Rezipienten vor der Kapelle mit ein. Dieser muss sich im nächsten Erkenntnisschritt selbst befragen, ob er den guten Kunstrichtern gleich auf die Darstellung sieht, oder ob es ein neidischer Blick ist, den er auf da Volterras Kunstwerk richtet. Über die Rückenfigur Michelangelos führt der Zugang in das Bild. Da Volterra hält seinen Rezipienten den Spiegel vor und zwingt den neidischen Betrachter dazu, sich selbst zu entlarven. Er ist – anders als Michelangelo und Sebastiano del Piombo – zu keinem qualifizierten Kunsturteil be-

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

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

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

278 Graul 2012, S. 17, 22.

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

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

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

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

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

281 Vasari, da Volterra 2009, S. 19.

282 Vgl. Baritsch 1583, 231r–236v.

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

Unterhalb des großformatigen Freskos *Einzug von Leo X. in Florenz* [am 30. November] 1515 (1561; Abb. 25) von Giorgio Vasari und Giovanni Stradano (genannt Stradanus, eigentlich Jan van der Straet) malte der aus Flandern stammende Maler auch das monochrome Fresko *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* (ca. 1562; Abb. 26) für die Sala di Leone X im damaligen Florentiner Stadthaus von Cosimo I., dem Palazzo della Signoria (heute Palazzo Vecchio). Dieser in der weniger prominenten Sockelzone gefertigte Fries zeigt zwei Details, die David Lavin in den Fokus der Forschung rückte. Thema der Wanddekoration in ihrer Gesamtheit ist die dynastische Verherrlichung der Medici-Familie und die Präsentation ihrer Bedeutung für Florenz und die Toskana.[283] Innerhalb dieses Gesamtkonzepts nimmt *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* eine Stelle an der Wand ein, die unmittelbar zur Treppe in das nächste Obergeschoss führt. Potenzielle Adressaten konnten dieses Gemälde aus der Nähe betrachten. Während das obere große Fresko farbig ausgeführt ist und dem Betrachter eine vielfigurige repräsentative Einzugsszene zeigt, inszeniert auch das darunter befindliche monochrome Bildfeld eine figurenreiche Szene vor dem Palazzo Vecchio. Diese ist bereichert um die links im Vordergrund lagernde Gestalt des personifizierten Flusses Arno, die als einzige Figur den Blick des Betrachters aufnimmt. Reiter und Schaulustige wenden dem Publikum den Rücken zu, sie blicken zu einer Gruppe vor dem Palazzo. Dort findet die zeremonielle päpstliche Auszeichnung statt. Die Darstellung ist der Forschung deswegen aufgefallen, weil darin der *David* von Michelangelo ohne Kopf gezeigt wird und unterhalb des Statuensockels ein Hund defäkiert.[284] Die Platzierung des unvollständigen Standbildes innerhalb des Gemäldeausschnitts wurde sicher zu Recht als eine bewusste Entscheidung des Künstlers erkannt. Der biblische Held, der seinen Gegner enthauptet, ist hier also selbst kopflos dargestellt. Ergänzt wird die imaginierte Beschädigung des Standbildes und damit seines Schöpfers dadurch, dass am Fuße der Treppe, die zu dem Denkmal emporführt, ein Hund sein Geschäft verrichtet.[285]

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

283 Kirwin 1971, S. 106. Lavin 1993.

284 Lavin 1993, S. 55–58.

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



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

Stufe in der Oberfläche der Wand sichtbar ist – in größeren Abstand zum Standbild, unterhalb des Treppenaufgangs versetzt wurde (Abb. 27).[286] Dies spricht dafür, dass schon Zeitgenossen durch das skatologische Motiv irritiert waren, vielleicht weil sie es als nicht zufällig erkannten und darum mit dem öffentlichen Defäkieren eines Menschen assoziierten. Wie Hans-Joachim Raupp nachweisen konnte, waren solche Darstellungen seit dem 15. Jahrhundert typische Bestandteile der literarischen Bauernstereotype, auf einer italienischen Piazza des 16. Jahrhunderts hingegen wirkte das Fäkalmotiv des Tieres deplatziert.[287] Die Umpositionierung wurde indes nicht negiert, indem der Putz mit der darin befindlichen Vorritzung abgeschlagen oder überstrichen wurde: So ist die Veränderung noch heute gut zu sehen.

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

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

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



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

bezweckte Stradanus mit diesem markanten Detail, dass wie ein »Webfehler« im Bild den Blick des Betrachters auf sich zieht? Warum war ihm dieses Motiv so wichtig, dass er es nicht tilgte? Laut Schmitt »galt [der Hund] als das schamloseste Tier«, was in Analogie zu den Tabubrüchen des Kynikers stehen sollte.[288] Wie Andreas Bässlers Erforschung von Sprichwortbildern zeigen konnte, war der »kynische Hund« – abgeleitet von dem Beinamen des Kynikers Diogenes – höchst geeignet für Sprichwort-Darstellungen.[289] Vermutlich leitet sich der Begriff des Kynismus etymologisch vom griechischen Wort *kyon* (Hund) her. Als typisch für die kynische (laut Bässler gleichzusetzen mit der menippeischen) Satire wird hier die Schadenfreude vorgestellt und ikonographisch auf Diogenes rückbezogen.[290] Der Hund als »kynisches Attribut« besitzt eine eigene Bildtradition als Wahrzeichen des Diogenes, die sich in der Frühen Neuzeit über dessen närrisches Pendant Ulenspiegel mittels der Illustrationen zum gleichnamigen Buch (ab 1510) verselbständigte.[291] Als Personifikation des Kritikers fand sich ein solches Hunde-

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

289 Bässler 2003, S. 289.

290 Bässler 2003, S. 288–289. Vgl. Largier 1997, S. 86–87.

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

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

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



27. Detail Hund geritzt und gemalt.

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

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

293 Greve 2008, S. 66.



28. Johann Sibmacher nach Anton Wetz, Pictura et descripto Calumniae, 1600, Berlin, Kupferstichkabinett.

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

Die Position des Freskos und das an seinem Standort mögliche Publikum legen den Schluss nahe, dass der Kommentar im Bild von Cosimo I. ebenso zur Kenntnis genommen werden sollte wie von seinen Beratern und anderen Besuchern des Palazzo. Für die Kontextualisierung der merkwürdigen Details bieten die damals aktuellen kunstpolitischen Entscheidungen deutliche Hinweise auf einen schwelenden Konflikt. 1562 nämlich wirkte Vasari auf Cosimo ein, die Gründung der Accademia del Disegno, die tatsächlich im Januar 1563 erfolgte, zu initiieren.[294] Zum Oberhaupt dieser neu geregelten Künstlerinstitution wurde der Medicifürst selbst ernannt, dem auch das Recht vorbehalten war, die erste Riege der Akademiemitglieder auszuwählen. Das künstlerische zweite Oberhaupt – »primo accademico e capo di tutti«[295] – wurde Michelangelo. Dass dieser damals nicht in Florenz lebte, sondern in Rom tätig war, ist eine für diesen Vorgang und auch die Deutung des defäkierenden Hundes relevante Besonderheit. Mit der ehrenhaften Ernennung Michelangelos verband Cosimo die Anfrage, ob er nicht nach Florenz zurückkehren

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

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

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



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

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

296 Acidini Luchinat 2002, S. 9–23, hierzu Anm. 60.
297 Zur drohenden Uneinigkeit unter den Künstlern und den Versuchen, einem Skandal entgegenzuwirken, siehe Barzman 2000, S. 35–39.
298 Acidini Luchinat 2002, S. 22, Anm. 62. Vgl. Kirwin 1971, S. 105–122.
299 Barzman 2000, S. 29–31.

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

Für die Deutung des Freskos ist die Unruhe innerhalb der Florentiner Künstlerschaft von hervorzuhebender Bedeutung. Das fehlende Haupt (capo) von Michelangelos *David* liest sich wie ein Kommentar zur Abwesenheit des offiziellen Oberhaupts der dortigen Kunstszene, Michelangelo. Dass Vasari im Zuge der Akademiegründung Buonarotti zum »Capo« der Florentiner Künstlerschaft stilisierte, dürfte zwar vor allem symbolischen Charakter gehabt haben, im Bild jedoch bot er Stradanus damit die Grundlage für ein sinnfälliges Wortspiel. Dass mit den Planungen zur Einrichtung und Strukturierung der Akademie neue Rangstreitigkeiten unter den bildenden Künstlern ausgehandelt wurden, als deren Schiedsrichter der Fürst auch offiziell eingesetzt wurde, darauf deuten die Siegelentwürfe hin, mit denen sich zahlreiche Bildhauer darum bewarben, die Repräsentation der Akademiemitglieder nach außen hin zu gestalten.[303]

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

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

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

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

302 Barzman 2000, S. 38–39.

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

304 Baroni [Vannucci] 2012, S. 79.

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

Um die beabsichtigte und bislang verkannte Aussage des Stradanus besser zu ergründen, müssen wir uns genauer der von ihm gewählten Bildsprache zuwenden und deren Bildidee und Motivation. Hierfür bietet die Herkunft des Künstlers aus den Niederlanden einen Schlüssel, denn dort war das Motiv des defäkierenden Hundes auch durch ein Sprichwort präsent, das sich bei näherer Betrachtung als das für Stradanus naheliegende Vorbild für sein Gemäldedetail identifizieren lässt. Im Umkreis des Erasmus von Rotterdam ist nämlich folgender Sinnspruch nachweisbar: »Der Hund ist kühn auf seinem Mist« (»Eenen hon[d]t es stau[d]t vp zynen messync[k]«). Dies ist eine volkssprachliche Variante des nachträglich von Erasmus in seine *Adagia* aufgenommenen Eintrags »Gallus suo sterquilinio plurimum potest«, was soviel heißt wie »Der Hahn gilt am meisten auf seinem Misthaufen«.[306] Bereits Seneca wählte diese Worte, um damit die Ortsgebundenheit von Autorität satirisch zu kommentieren, als er Kritik an dem verstorbenen, seiner Meinung nach einer Apotheose nicht würdigen Kaiser Claudius übte.[307] Dass Stradanus dieses Sinnbild malerisch umsetzte und dabei durch die Platzierung des Hundes unmittelbar unterhalb von Michelangelos Hauptwerk, dem *David*, mit dem seit Jahren abwesenden Künstler in Verbindung brachte, lässt sich plausibel als kynische Kritik an der aus der Ferne praktizierten Autorität in Kunstfragen und im engeren Kontext an der Art der Akademiegründung deuten (Taf. 6).

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

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

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

307 Seneca, Apolcolocyntosis Divi Claudii, 7.

tet darauf hin, dass die entschärfte Variante der Darstellung vom Auftraggeber geduldet wurde. Im Rahmen der untergeordneten Erzählung war sein Kommentar, dafür spricht die Erhaltung des Freskos, tolerabel. An einem prominenteren Ort innerhalb der Raumausstattung wäre diese Darstellung das vermutlich nicht gewesen – hierfür spricht der Transfer des Motivs in eine weniger brisante Bildzone. Dass die Absicht des Fürsten und Vasaris, Michelangelo zurückzuholen, gerade im Rahmen der Vorbereitungen zur Akademiegründung aus Sicht anderer Künstler an Brisanz gewinnen musste, liegt darin begründet, dass es eben die exklusiv in Florenz propagierte Vorstellung vom *Disegno* als der anzustrebenden künstlerischen Arbeitsform war, welche den dortigen Künstlern als Ideal erschien.[308] Sich in diesen Rahmenbedingungen dem *Disegno* eines zwar privilegierten, möglicherweise aber nicht *de facto* als höherrangig empfundenen anderen Künstlers unterzuordnen und dessen Ideen auszuarbeiten, erschien nunmehr weniger nobel, als persönliche Benachteiligung, und folglich weniger erstrebenswert als vor der geplanten Institutionalisierung des Begriffs.[309] Im Rückschluss auf Stradanus lässt dies die Überlegung zu, dass sich der inzwischen hoch qualifizierte Künstler gedanklich von der Vorstellung emanzipiert hatte, fremdbestimmte Arbeitsprozesse auszuführen, und diesem neuen Selbstbewusstsein im Freskodetail Ausdruck verlieh. Motor seiner Kritikäußerung wäre demnach die Furcht vor seiner eigenen sozialen Benachteiligung gewesen, nicht aber eine persönliche Auseinandersetzung mit Michelangelo. Vermutlich änderte Stradanus die Platzierung des Hundes nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Druck von außen. Das würde erklären, warum er – obwohl er meisterlich mit dem Putz umgehen konnte – die Umarbeitung dieser Bildstelle sichtbar ließ. Demnach war es ihm wichtig, wenigstens in der Putzschicht die zugrunde liegende Idee durch die verbliebene Silhouette zu retten und in Erinnerung zu halten, was ihm auch gelang. Dieses Detail der Umarbeitung legt offen, dass selbst im »Marginalbereich« einer repräsentativen Raumausstattung ein Künstler nicht tun durfte, was er wollte, sondern auch die »freie« Ausgestaltung von Wandzonen mit subordinierter Bedeutung Kontrollen und Toleranzgrenzen unterlag. Zugleich zeigt sich darin, dass der Künstler ganz im Geiste der antiken Kyniker handelte: Diese nutzten gemäß Diogenes Laertius (6.22) jeden Ort für jeden Zweck. Warum der Medici-Fürst und seine Vertrauten die von Stradanus gewählte Form der Kritik tolerierten, lässt sich mit dem gestiegenen Stellenwert des Künstlers einerseits und der gezielten Befeuerung von Künstlerkonkurrenzen, um die Rivalen zu kreativen Höchstleistungen anzustacheln, erklären. Dass Michelangelo nicht gewillt war, nach Florenz zurückzukehren, machte er schnell klar. Den hier etablierten Stradanus in seine

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

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

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

In der Rückschau gilt das Jahr 1563 als Höhepunkt von Stradanus' Karriere in Florenz: Er hatte ein so machtvolles Netzwerk aufgebaut, dass er als Mitglied in die neu gegründete Accademia del Disegno aufgenommen wurde.[311] Stradanus war so stolz auf seine damit manifestierte gesellschaftliche und künstlerische Rolle, dass er fortan seinen Titel *achademicus florentinus* zahlreichen seiner Signaturen beifügte. Dass der Flame auch danach seine kritischen Ansichten beibehielt, darauf deutet eine spätere Begebenheit hin: So wählte Stradanus, als es darum ging, die Trauerfeier zu Ehren Michelangelos mit Gemälden auszuschmücken, für seinen Beitrag das Sujet von Michelangelos Flucht nach Venedig.[312] Da Florenz und Venedig nachhaltig miteinander um den Vorrang ihrer ästhetischen Vorstellungen rangen, dürfte die Themenwahl auch hier nicht zufällig gewesen sein.

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

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

311 Baroni [Vannucci] 2012, S. 80–81.

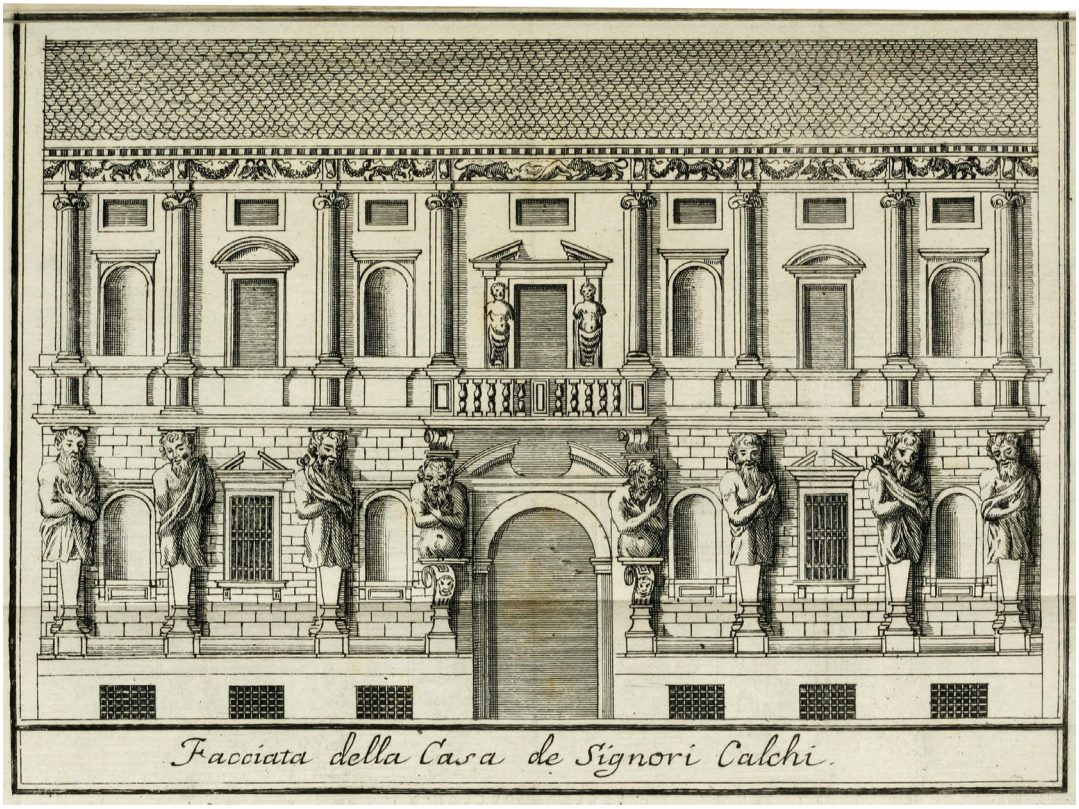
312 Zur Rekonstruktion des Bildprogramms siehe Wittkower 1964, S. 152.

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

Wie ein Goldschmied und Bildhauer sich im Relief gegen Kritik und Spott zur Wehr setzte, zeigt das Beispiel Leone Leonis. 1549 hatte Karl V. ihm ein Haus in Mailand zugeeignet. Dies war eine Auszeichnung, ebenso wie die Nobilitierung des Künstlers. 1565 und 1567 nahm Leoni Umbauten vor, um sein Künstlerhaus repräsentativ zu gestalten. Der plastische Fassadenschmuck (Abb. 30), dem die *Casa degli Omenoni* (1565) ihren Namen verdankt, ist *in situ* erhalten. Vasari kommentierte die Einzigartigkeit der hier vorgenommenen Wandgestaltung, indem er sie als »in modo di capricciose« charakterisierte.[313] Bekannt sind die namensgebenden großen Hermen, welche auf Augenhöhe des Betrachters die Fassade zieren, und deren Bezug auf Vitruvs *De architectura* bereits Giovanni Paolo Lomazzo thematisierte.[314] Sechs überlebensgroße, bis zu den Knien ausgeformte Gefangene, die Omenoni, repräsentieren von den Römern unterworfene Völker. Zwei halbfigurige Atlanten gelten als Symbole überwundener Feinde. Michael P. Mezzatesta und Nikia Spliakos Clark Leopold deuteten dies in ihren Untersuchungen als stumme Warnung an die Gegner des Künstlers, womit der Aspekt des beredten Schweigens eine signifikante Facette gewinnt.[315] Leonis Rückgriff auf die persische Porticus als markante Formensprache seines Bildprogramms entschlüsselte Mezzatesta als militärische Metapher.[316] Leoni wählte demnach eine antiquarisch vorgebildete und Macht demonstrierende Bildsprache, die sein Künstlerleben als dauerhaften Kampf auswies und den Bildhauer zugleich als siegreich in diesen Auseinandersetzungen zeigte. Zudem trägt der Fassadenschmuck Leone Leonis sozialen Anspruch nach außen.[317] Die Inszenierung der Hausfront nur hierauf zu reduzieren, würde diesem Anliegen jedoch nicht gerecht und die dahinterliegenden Repräsentationsformeln vernachlässigen. Selbst für diejenigen, die keinen Zutritt zu dem Haus bekamen, konnte sich dieses erschließen, denn Leoni lenkte den Blick des zeitgenössischen Betrachters in den Innenhof, wo er einen Abguss des Standbildes des Marc Aurel platziert hatte. Dieses antike Bronzedenkmal, welches 1538 vom Lateran auf den Kapitolsplatz versetzt worden war, galt damals als Sinnbild der Gerechtigkeit, wie Leopold als für Leonis Selbstinszenierung relevant betont hat.[318]

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

313 Zitiert nach Vasari 1906, Bd. 7, S. 537 und 540.
314 Lomazzo 1585. Vgl. Lomazzo 1973, S. 361, 165.
315 Mezzatesta 1985, S. 246. Zu den Illustrationen des Vitruv-Textes und den relevanten Kommentaren, welche Leoni als Vorbilder gedient haben können, siehe Leopold 1980, S. 191.
316 Mezzatesta 1985, S. 246.
317 Mezzatesta 1985, S. 233. Schwarz 1990, S. 52–55.
318 Leopold 1980, S. 194.



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

befindet sich das zentrale Relief des von Löwendarstellungen dominierten Frieses. Dieses in der betonten Hauptachse angebrachte äußerst plastische Werk zeigt einen Satyrn, der von zwei Löwen angefallen wird (Abb. 31). Die Wucht des Angriffs wird dadurch verdeutlicht, dass das mythologische Mischwesen rückwärts aus dem Relief zu stürzen droht: Sein Kopf, sein linker Arm und Huf sind bereits über die untere Friesbegrenzung hinaus bis in den gesprengten Giebel gerutscht, an den der Satyr mit seinem Kopf anstößt, während er mit seiner linken Hand an dem darunterliegenden Gesims Halt sucht. Der Angriff der Löwen auf den Satyrn bedeutet im Kontext dieses Künstlerhauses mehr als nur eine dauerhafte personalisierte Darstellung des Sieges der Virtus über die Laster, wie man sie im Rückgriff auf die von Filarete eingeführte Ikonographie zunächst deuten könnte und wie dies noch von Schwarz 1990 begründet wurde. Dieser deutete den Satyr als Personifikation des Müßiggangs, als »unproduktive,



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

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

Eugène Plon deutete in seinem Grundlagenwerk der monographischen Erforschung des Künstlers die beiden Löwen überzeugend als anschauliches Wortspiel mit dem Namen Leone Leonis.[320] Dass der Künstler und seine Freunde Wortspiele mit Leonis Namen liebten, konnte Helmstutler Di Dio eindrücklich belegen.[321] Auch das Wappen des Künstlers zeigt zwei Löwen, die das Rad der Fortuna durch Festhalten daran hindern, sich weiter zu drehen und damit möglicherweise das Glück zum Schlechteren zu wenden. Die Unterstreichung von Leonis Machtbewusstsein findet ihre Fortsetzung in der Drohgebärde an seiner kostbaren Hausfassade. Die den Künstler repräsentierenden Tiere lassen sich zusammenbringen mit der oben ausgeführten Herleitung des Bildmotivs satirischer Satyrn. Es liegt nahe, in dem künstlerspezifischen Repräsentationsraum der Hausfassade keine allgemeine Darstellung des Lasters, sondern vielmehr den gewaltsamen Angriff auf das Sinnbild eines Kritikers, Spötters oder Verleumders zu erkennen.[322] Dies lässt sich auch dadurch untermauern, dass Leone Leoni lange Zeit dem engeren Umfeld von Pietro Aretino angehörte. Beide verband ihre Herkunft aus Arezzo, die in ih-

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

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

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

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

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

Wie in den vorangegangenen Fällen stellt sich darum auch im Falle Leonis die Frage, ob sich die Darstellung auf eine persönliche Situation des Künstlers beziehen lässt, Leoni also auf einen konkreten Streitfall Bezug nahm oder ob er das Thema als allgemeine Allegorie auswählte. An konkreten Gegnern kämen viele in Frage. Leone Leonis Biographie enthält eine ganze Abfolge von Straftaten, die dem Künstler vorgeworfen wurden, in die er nachweislich verwickelt war oder mit denen er in Verbindung gebracht wurde. Bereits Mitte der 1530er Jahre hatte er seine Stellung an der Münzprägeanstalt in Ferrara verloren, weil er beschuldigt wurde, Falschgeld produziert zu haben. 1538 sagte er als Hauptzeuge gegen Benvenuto Cellini aus, der während des Sacco di Roma 1527 angeblich päpstliche Juwelen gestohlen hatte. Cellini rächte sich hierfür, indem er Leoni vorwarf, er hätte versucht ihn umzubringen. 1540 dann gab es »certi tristi uomini«, welche Leonis Freund Jacopo Giustiniano in einem Brief an Pietro Aretino beschuldigte, Leone Leoni aus Neid verleumdet zu haben.[324] Diese Äußerung wird als Anspielung auf Leonis Rivalität mit dem deutschen Juwelier des Papstes, Pellegrino di Leuti, gedeutet, die den Goldschmied dazu trieb, diesem das Gesicht aufzuschlitzen. Hierfür wurde er noch im selben Jahr verurteilt: Eigentlich sollte Leoni seine rechte Hand zur Sühnung dieser Tat verlieren. Diese Strafe wurde allerdings, vermutlich wegen Leonis künstlerischer Sonderstellung, abgemildert, indem sie in eine Galeerenstrafe umgewandelt wurde.[325] Diese wurde nach einem Jahr des Vollzugs ausgesetzt, nachdem sich der Admiral der Genueser Flotte, Andrea Doria, für den Bildhauer verwendet hatte.[326] Leoni trat daraufhin in Dorias Dienst, bis er 1542 nach Mailand übersiedelte, um dort an der kaiserlichen Münze tätig zu werden. Seine in der Prägekunst vollbrachten Hochleistungen trugen ihm in der Folge auch die Oberaufsicht über die Münzprägeanstalten von Parma und Piacenza ein. Sein nach der Schlacht bei Mühlberg 1547 vorgebrachter Vorschlag, ein Reitermonument für Karl V. zu errichten, brachte ihm eine Einladung an den kaiserlichen Hof in Brüssel ein. Von den Aufträgen, die er erhielt, war der außergewöhnlichste ein überlebensgroßes Bronzestandbild, das Karl V. über Furor triumphierend zeigt und dessen Besonderheit darin besteht, dass die Rüstung des Herrschers abgenommen werden könnte, um ihn in idealer Nacktheit zu präsentieren. Die Wertschätzung seiner

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

324 Siehe Casati 1884, S. 16.

325 Leopold 1980, S. 194.

326 Leopold 1980, S. 198.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ler Di Dio 2011, S. 118–122.

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

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

335 Leopold 1980, S. 197.

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

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

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

der Folge unfähig sein wird, Nachkommen hervorzubringen und heranzuziehen.[339] Mit der Darstellung schützte Leone Leoni also auch seinen Sohn Pompeo, der mit ihm zusammenarbeitete, vor der Fortsetzung von Anfeindungen in der nächsten Generation. Dies gilt für Angreifer allgemein, denn in Bezug auf den männlichen Körper hatte Pietro Aretino den Penis als dessen wichtigsten Teil gepriesen.[340] Aber nicht allein das leibliche Kind wurde vor Schaden bewahrt, dies galt auch für das Kunstwerk, das in der Frühen Neuzeit im Sinne einer »Biologie der Kreativität« ebenfalls als Kind des Künstlers angesehen wurde: Die symbolische Tötung des Kunstkritikers und Verleumders diente auch seinem Schutz.[341] Helmstutler Di Dios Überlegung, dass der zweite Löwe den Satyrn in Leber und Milz – den Sitz der gelben Galle – attackiert, wo Leoni gemäß der Säftelehre den Sitz des Humors annahm, ist sehr überzeugend. Zu ergänzen wäre noch der Hinweis, dass die Leber ebenfalls die Gegend des Körpers war, zu der laut Platon (*Timaios* 67b) das Gehörte zieht. Diese Vorstellung wurde erst im 18. Jahrhundert durch neue Erkenntnisse ersetzt und ist deswegen wichtig, weil mit der Bewegung des Gehörten im menschlichen Körper auch auf die Auswirkung der bösen Rede oder der Verleumdung angespielt wird.[342] Signifikanter und wichtiger als der Biss in die Leber ist jedoch der in das für die Zeugung notwendige Genital.[343] In diesem Sinne hat auch Leopold das Relief Leonis gedeutet. Indem sie den Satyr mit der »beißenden Satire« verbindet, kommt sie zu dem Schluss: »Leoni's lions appear to defend in kind against the biting words of a jealous critic, and to attack the satirist in the coarse area of which he was known to be master. […] Leoni warned the envious, presumptuous and ignorant that entering his home was an honor extended exclusively to those of rank and culture, equipped to appreciate the excellence within.«[344] Demnach wäre der Aspekt der Exklusion des neidischen Kritikers aus der Sphäre des vom Bildhauer verteidigten Künstlerhauses die dem Relief zu Grunde gelegte Hauptaussage. Dieser Gedanke mag auch Plons Benennung von Leonis zentralem Relief mit dem Motto »Cave leonem« zu Grunde liegen, das, vom antiken »Cave canem« abgeleitet, schon lange vor der Publikation Waźbińskis zum Topos des »cane abbaiante« die Darstellung mit dem Thema des Künstlerstreits verknüpfte.[345] Der Bezug auf die Person Leonis ist darin ebenso wichtig wie die ausdifferenzierte Ikonographie des spöttischen Verleumders (vgl. Taf. 2, 4).[346] Das Thema des bösen Sprechens war auch zentral für die Karriere Federico Zuccaris, der ebenfalls vor ein Tribunal musste, seine Autorität aber mit ganz anderen Mitteln beweisen wollte.

339 Mezzatesta 1985, S. 246.
340 Siehe Waddington 2004, S. 4.
341 Kris/Kurz 1995, S. 147–148. Zum jüngeren diesbezüglichen Forschungsstand vgl. die weiterführenden Literaturhinweise in Zimmermann 2014, S. 9, Anm. 2. Zur Biologie der Kreativität vgl. Krüger/Ott/Pfisterer 2013, S. 12. Vgl. oben Abb. 23.
342 Schulz 2014, S. 24.
343 Helmstutler Di Dio 2011, S. 130, Anm. 58.
344 Leopold 1980, S. 199.
345 Plon 1887, S. 190–191. Vgl. Mezzatesta 1985, S. 246.
346 Zur Kontextualisierung des Satyrn als Sinnbild des Verleumders siehe auch Schwarz 1990, S. 121, Anm. 330. Vgl. oben Kap. 2.2.

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

Nicht jede Idee, einen Künstlerstreit im Bild festzuhalten, fand auch ihre Realisierung. Über ein solches, nicht ausgeführtes Werk sind wir durch einen Brief Federico Zuccaris vom 30. Oktober 1577 informiert. Hierin äußerte der Künstler seine Absicht, den Kupferstecher Cornelis Cort in seiner Höllendarstellung unter den Meineidigen und gescheiterten Künstlern einzufügen: »[…] ora mo qua giu baso nel Sabatho infernale tra li spergiuri e manchator di parola mi faro cornelio Cort ed il rame del litigio atachatto al collo, non molto lontano da lui i suoi fautori e compagni […]«[347] Die Kupferplatte, um die sich vermutlich ihr damals schwelender Streit entzündet hatte, sollte der in Ungnade gefallene Künstler in dieser Darstellung wie eine Kette um den Hals tragen.[348] Darin kommt eine zusätzliche Absicht zur Erniedrigung Corts zum Ausdruck, denn der Hinweis darauf, dass der sinnbildlich in Zuccaris Hölle verdammte Künstler die Kupferplatte mit einer Kette um den Hals tragen sollte, entsprach dem in der Frühen Neuzeit noch weit verbreiteten Ritual berufsspezifischer Ehrenstrafen. Zwar war das Tragen der Kupferplatte eine Erfindung Zuccaris, das dahinterstehende System einer sozial exkludierenden Form der Schandstrafe assoziierte der zeitgenössische Betrachter dennoch zweifelsfrei sofort. So gab es sogenannte Lästersteine oder Schandsteine, mit Fratzen verzierte Gewichte an Ketten, die als typische Frauenstrafe diejenigen um den Hals tragen mussten, die sich in unangemessener Art über andere geäußert hatten.[349] Ebenso gab es Ehrenstrafen für Bäcker, die Brot mit dem falschen Gewicht verkauft hatten, und darum symbolisch ein Brot tragen mussten. Diese Strafform des Tragens traf auch Personen, die als in der Frühen Neuzeit noch gebräuchliche Strafe an den Pranger gestellt wurden.[350] Im vorliegenden Fall sollte demnach auch die vom Künstler ausgewählte soziale Sanktion »die Art des Vergehens und die soziale Qualität des Delinquenten« wiedergeben.[351] Betrachtet man die Tragweite, dass sich der Künstler anmaßte, über den Kollegen zu richten, so ergibt sich ein aufschlussreicher Einblick in Zuccaris Gedankenwelt: Wie Gerd Schwerhoff in seiner Untersuchung der visuellen Repräsentation der Kriminaljustiz definiert hat, ist Strafe die legitime Rache für ein begangenes Verbrechen. Die Strafe symbolisierte »die Wiederherstellung der göttlichen Ordnung« und unterstrich die Autorität der entsprechenden weltlichen Strafgewalt:[352] im übertragenen Sinne hier also die Autorität Zuccaris. Dieser Aspekt, der auch in Vasaris Überlieferung des Minos in der Hölle der

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

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

349 Vgl. Hinckeldey 1984.

350 Von Künßberg 1907.

351 Schwerhoff 2006, S. 324.

352 Schwerhoff 2006, S. 325.

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

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

Finden sich eindeutige Zusammenhänge zwischen der Entwicklung der Streitbilder und den im Mittelalter und der Frühen Neuzeit im öffentlichen Raum sichtbaren beleidigenden Bildnissen? Zunächst einmal gilt es diesbezüglich zwei Kategorien möglicher Vorbilder voneinander zu unterscheidenden, wofür die in der Forschung gebräuchlichen Begriffe übernommen werden. In italienischen Städten verbreitetet waren überwiegend lebensgroße »Schandmalereien«, die *pittura infamante*.[356] Als politisch motiviertes Rechtsmittel wurden diese von der Mitte des 13. bis ins 16. Jahrhundert hinein von Vertretern der Gemeinde offiziell in Auftrag gegeben und so an Fassaden kommunaler Gebäude oder »unehrenhaften Bildorten« angebracht, dass sie auf Plätzen weithin sichtbar waren.[357] Dem gegenüber waren »Schandbilder« als im Alten Reich gebräuchliche Anschläge meist auf Papier gemalte oder gedruckte deutlich kleinformatigere Werke.[358] Ihre außergerichtliche Funktion als Mahnung in Finanzangelegenheiten bedingte ihre Verbreitung ebenfalls in Städten, dort auch an Kirchen. Zudem wurden Schandbilder ebenfalls an unehrenhaften Orten befestigt: an Bordellen, Prangern und Galgen. Als angewandte Strafe lässt sich die *pittura infamante* von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis 1537 nachweisen, auch wenn entsprechende Bildwerke in Mailand und Lodi bereits 1390–96 von den Fassaden der Palazzi entfernt worden waren.[359] Im Alten Reich fand der Einsatz von Schmähbriefen seit etwa 1370/80 zunehmend Verbreitung, 1403 wurde erstmalig mit einem Schandbild gedroht und ein anderes beschrieben.[360] Die Blütezeit dieser angeschlagenen schimpf-

353 Vasari 2009, S. 121–124 und Anm. 295–296.
354 Schwerhoff 2006, S. 325.
355 Schwerhoff 1993, S. 159.
356 Ortalli 2015. Der Historiker überarbeitete die Erstauflage seines Standardwerks für diese Neuausgabe. Vgl. Edgerton 1985. Ortalli 2016, S. 29–47.
357 Zitiert nach Belting 1982, S. 429.
358 Lentz 2004. Vgl. Hupp 1930.
359 Ortalli 2015, S. 36–37, 44, 147, 163–169.
360 Lentz 2004, S. 173, Nr. 18 und 19. Im ersten Kontext folgte eine weitere Mahnung, die bereits vier Tage später mit einem weiteren Schandbild drohte. Vgl. Ortalli 2015, S. 11, 44–45.

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

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

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

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

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

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

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

365 Vgl. Lentz 2004, S. 150.

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

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

Die *pittura infamante* bestrafte überwiegend politische und wirtschaftliche Täter, die als gemalte Verräter oder Betrüger Schande und Hinrichtung erlitten: Die für einen solchen Kontext angefertigten Zeichnungen von Andrea del Sarto zeigen das Hängen fixiert nur an einem Fußgelenk (Abb. 32).[369] Ikonographisch bereichert durch Geldsäcke in beiden Händen zeigt die berühmte Tarock-Karte den Gehängten zugleich mit dem Anlass seiner Verurteilung (Abb. 33).[370] Darstellungen des Künstlerstreits hingegen griffen dieses moralisch fragwürdige Motiv nicht auf, denn Schandmalereien waren nicht unumstritten. Da speziell den mit der Ausführung der *pittura infamante* beauftragten Künstlern moralische und faktische Gefahren drohten, distanzierten sich die Maler sicher bewusst von solchen Sujets. Zeitweise waren die Gefahr der eigenen Ächtung oder Rache für die Produzenten von Schandmalereien so groß, dass Maler zur Ausführung gezwungen werden mussten oder wie im Falle von Andrea del Sarto versuchten, anonym zu bleiben.[371]

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

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

367 Zitiert nach Belting 1982, S. 429.

368 Lentz 2004, S. 59–68.

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

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

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

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



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

ten sich behaupten, ohne selbst in Misskredit zu geraten. Gemeinsamkeiten von *pittura infamante*, Schandbild und Streitbild finden sich also nach aktuellem Stand kaum in der Ikonographie, sondern in dem Sonderweg der Ersatzstrafe einerseits und im Streit um Geld als Anlass der Auseinandersetzung anderseits.[373] Im Gegensatz zu den in Italien bis ins 16. Jahrhundert prominent verbreiteten großformatigen und offiziell legitimierten Fassadenmalereien, von denen sich keine erhalten hat, waren die Schandbilder im Alten Reich vom 14. bis ins 16. Jahrhundert gerade kein Bestandteil einer rechtlichen Sanktion oder Verurteilung, wie Lentz 2004 dargelegt hat.[374] Damit stünden sie auf den ersten Blick den Streitbildern der Künstler näher als die italienischen Schandgemälde. Von den verstärkt in Mittel- und Norddeutschland, aber auch in den Niederlanden, Polen, Böhmen und Mähren verbreiteten Schandbildern hat Lentz in seinem eindrucksvollen zweihundert Nummern umfassenden »Katalog der Schmähbriefe und Schandbilder« Anschläge und Ansichtsexemplare aus dem Zeitraum von ca. 1350 bis 1591 dokumentiert, bei denen es sich mehrheitlich um kolorierte Federzeichnungen auf Papier oder Pergament

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

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

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

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



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

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

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

376 Siehe Lentz 2004, S. 165–345.

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

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

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

Für das Anschlagen von Schandbildern bevorzugte Orte waren – ähnlich der *pittura infamante* – Städte, Kirchen Bordelle, Pranger und Galgen. Dort erhofften sich die Ankläger soziale Kontrolle durch okkasionelle Öffentlichkeiten herstellen zu können. Die Schandbilder appellierten an mögliche Vermittler, Mediatoren, die zur Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung schlichtend tätig werden sollten.[380] Letzteres war ein Anliegen, das auch die Künstler verfolgten. Als Orte des Künstlerstreits schieden allerdings unehrenhafte Anbringungsorte wie Pranger aus, hierin kommt wiederum der Wunsch der bildenden Künstler zum Ausdruck, moralisch unbeschadet aus der Auseinandersetzung hervorzugehen. Diese Zielsetzung verbindet den Künstlerstreit in einem weiteren Punkt mit dem Schandbild: Voraussetzung für den Erfolg eines hierzu gehörenden Schmähbriefes war, wie Lentz aufgezeigt hat, dass die Zielgruppe möglicher ehrenwerter Schlichter glaubwürdig und so über das angezeigte Unrecht informiert wurde, dass sie die Perspektive des Geschädigten einnahm. Das dem Kläger zugefügte Unrecht sollte nicht als Problem eines Einzelnen, sondern als gravierender Angriff auf die Ordnung des Gemeinwesens aufgefasst werden, damit die Notwendigkeit einer sozialen Kontrolle von Dritten anerkannt und durchgesetzt wurde. Diese Überzeugungsarbeit wurde maßgeblich durch eine anschauliche Darstellung der Ehrlosigkeit des Schuldners geleistet, denn diese musste zeigen, dass potenziell auch andere Gläubiger oder Vertragspartner gefährdet waren. Wir werden im Fall von Piranesi diese Art der Selbstdarstellung wiedererkennen und damit die Kontinuität einer Legitimationsstrategie bis in das 18. Jahrhundert exemplifiziert finden. So wie im Alten Reich ein frühneuzeitlicher Schuldner zur Wiederherstellung seiner Ehre die legitimen Verbindlichkeiten zu erfüllen hatte, so pochte auch Piranesi später auf die aus seiner Sicht versprochene Entlohnung.[381] In Bologna mussten vorbestrafte Maler *pittura infamante* anfertigen, nördlich der Alpen hingegen legte 1449 ein Amtsbrief der Kölner Schilder fest, dass die dort ansässigen Maler nicht länger schändliche Werke anfertigen durften. Letzterer zeigt auf, dass die Produktion der Schandbilder hier zu diesem Zeitpunkt – wie auch im Fall der Schandmalereien in Italien – professionell organisiert und geschäftsmäßig etabliert war. In Köln wurde die Missachtung des Verbots mit einer Strafe belegt: »Keiner aus dem Amt darf Arbeiten herstel-

379 Lentz 2004, S. 161.
380 Lentz 2004, S. 149–160.
381 Siehe unten, Kap. 4.1.

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

382 Zitiert nach Tacke 2018, Bd. 2, S. 700–706, hier S. 701 (II.52-3, Regest). Vgl. Lentz 2004, S. 59–60.
383 Lentz 2004, S. 60–63.
384 Lentz 2004, S. 60–61.
385 Lentz 2004, S. 63–65.

Maximilian II. nahm daraufhin die Kritik an den Schandzetteln auf, konnte eine Unterlassung vor seinem Tod 1576 jedoch nicht mehr durchsetzen.[386] Erst die Reform unter seinem Nachfolger, Kaiser Rudolf II., die das Verbot in die am 9. November 1577 in Frankfurt verabschiedete überarbeitete *Reichspolicey-ordnung* (RPO) aufnahm, schuf eine bis 1806 gültig bleibende Rechtsgrundlage, die verunglimpfenden Medien wie Schmähbriefen oder Schandbildern als Mittel zur Lösung von Konflikten die Legitimation und damit ihre Wirksamkeit nachhaltig entzog.[387] Für die Zeit nach der Veröffentlichung der RPO konnte Lentz nur noch vereinzelte Beispiele nachweisen, den letzten dokumentierten Fall datierte er 1583/1591.[388] Ein weiteres offizielles Verbot diffamierender Gemälde, auf das wir zurückkommen werden, wurde in Rom 1599 wirksam.[389] Diese zeitliche Gegenüberstellung verdeutlicht, dass zahlreiche Streitbilder zu einem Zeitpunkt entstanden, als die Rahmenbedingungen für das öffentliche Zeigen beleidigender Bildwerke sich bereits grundlegend geändert hatten. Die im Verhältnis insgesamt weniger qualitätvollen und ikonographisch fixierten Schandgemälde – dies gilt trotz der prominenten Ausnahmen für großformatige Fassadengestaltungen vermutlich ebenso wie für die kleinformatigen Anschläge – hatten ihre Legitimation verloren.[390] Dem gegenüber überschritten

386 Siehe hierzu Lentz 2004, S. 65.
387 Lentz 2004, S. 147–148. Weber 2002, S. 33–34, 45, 266–267 (RPO 1577 § 35/7). Zum Druckprivileg und der Erstauflage von 1578 siehe ebd., S. 69–70.
388 Lentz 2004, S. 67.
389 Siehe Kap. 3.1.
390 Ortalli 2015, S. 168.



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

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

Die Forschungsleistung von Lentz machte deutlich, dass es keineswegs die Freude am Diffamieren war, die die Produktion der Schandbilder antrieb, sondern deren soziale Funktion zur Wiederherstellung einer auf Ehre basierenden Gemeinschaft vor Schaffung einer gleichwertigen Rechtssicherheit. Die Schilderung des Vergehens in Verbindung mit den Hinweisen der Gläubiger auf die Folgen persönlicher Ehrverletzungen und ihre Warnung vor dem damit verbundenen Prestigeverlust des Schuldners und seiner untreuen Bürgen zielte stets darauf ab, eine erneute Kommunikation in Gang zu setzen, um schließlich eine Einigung und wenn möglich die Vertragstreue herbeizuführen. Als nachrangig ausgegeben wurde in diesem Kontext die emotionale Betroffenheit des Betrogenen, denn wie Lentz offenlegen konnte, blieben die Diffamierungen stets zweckgebunden. Damit finden sich weitere signifikante Parallelen zwischen der sozialen Praxis der Schandbilder und des Künstlerstreits im Bild oder mit dem Bild.

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



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

bildende Künstler in der Vorstellung bestärkt haben, soziale Schranken ebenso wie Toleranzgrenzen überschreiten zu dürfen und ihren (finanziellen) Forderungen legitim Nachdruck durch beleidigende Bildwerke verleihen zu können. Dass sie sich hierbei streitspezifisch und individuell durch Witz und Einfallsreichtum hervortaten, entsprach ihrem eigenen Anspruch, sich von den niedrig bewerteten und moralisch fragwürdigen Schandbildern oder -gemälden abzuheben. Bestätigung findet dies in der Ikonographie solcher Schandbilder, die Lentz sogar über ein »Register der Bildinhalte« aufschlüsseln konnte.[391] Das Spektrum einschlägiger Elemente umfasste den Schandritt, also das umgekehrte Reiten des Angeklagten, bevorzugt auf einem Esel, einer Sau oder einer Hündin (Abb. 34), das übliche ebenso wie das umgekehrte Hängen (auch des zugehörigen Wappens; Abb. 35), Kot, Krähen, Blöße, Hinrichtungsinstrumente wie Galgen oder Rad, Geldsäcke und insbesondere das Petschieren, also Siegeln auf Körperhinter-

391 Lentz 2004, S. 157–159.

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

Diesbezüglich ist es eine bemerkenswerte Koinzidenz, dass Zuccari seinen Plan, Cornelis Cort in seinem Deckengemälde zu diffamieren, 1577 und damit genau in dem Jahr formulierte, in dem der Reichstag des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation mit der Überarbeitung und Vermehrung seiner Reichspolizeiordnung in seinem Wirkungsbereich das Anschlagen schändlicher Gemälde verbot. Anders als die im Alten Reich nachweisbaren gezeichneten oder gedruckten Beispiele, die auch an Kirchen angeschlagen wurden, erdachte Zuccari die Einbeziehung der entehrenden Darstellung in ein Werk der hohen Kunst im Kontext der von ihm verantworteten Kirchenausschmückung. Hatte bis dahin die öffentliche Schmähung durch Briefe und entehrende Schandbilder ein weit verbreitetes Mittel dargestellt, in solchen Fällen zu schlichten, in denen Geldforderungen nicht mit rechtlichen Mitteln durchgesetzt werden konnten, so hätte die Umsetzung von Zuccaris Idee das Potenzial der Beleidigung drastisch erhöht. Anbringungsort, Format, Qualität, Dauer und Ikonographie hatten in den bekannten Schandbildern und *pittura infamante* keine Vorbilder, wichtiger waren in dieser Hinsicht Daniele da Volterras Reliefs. Die seit dem Mittelalter in Italien und im Alten Reich nachweisbaren Bildpraktiken schändlicher Diffamierung mögen indes den Nährboden für das Selbstverständnis des Künstlers und seine Handlungsspielräume bereitet und seine Vorstellungen von der Streitfähigkeit der Bilder wesentlicher geprägt haben als dies bisher erkannt worden ist. Dass Streitbilder jedoch für praktische Grenzüberschreitung sozialer Kontrollen nur bedingt geeignet waren, da Angriffe auf mächtige Obrigkeiten mit persönlichen Gefahren für die Künstler verbunden blieben, wird der noch folgende Fall von Zuccaris *Porta Virtutis* zeigen.[393] Doch kommen wir zunächst auf den Ausgangspunkt dieser Ausführungen zu schändlichen Bildern, Zuccaris Drohung gegen Cornelis Cort 1577, zurück.

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

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

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



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

darstellen. Seine Rache hätte sich demnach wie bei Repressalien, Schmähbriefen und Schandbildern üblich, nicht allein gegen Cort gerichtet, sondern auch dessen Netzwerk einbezogen. Hätte Zuccari dieses Vorhaben umgesetzt, so wäre es mit dem geplanten Standort, der Kuppel des Florentiner Doms, ein ausgezeichnetes Beispiel für einen Künstlerstreit im Medium der Malerei geworden. Dass er auf die Ausführung des – wie Aurigemma es bezeichnete – »makabren Scherzes« verzichtete, lag wohl daran, dass der allgemein hoch geschätzte Kupferstecher im März 1578 verstorben war und es gesellschaftlich nicht toleriert wurde, Tote zu beleidigen.[394] Auch wenn Zuccari mit seiner Darstellung des Künstlers in der Hölle in Florenz dank der intensiven Dante-Rezeption in einer ortsspezifischen Tradition gestanden hätte – hatte der Dichter doch in seiner *Göttlichen Komödie* (2,11) selbst einen hochmütigen Zeitgenossen, einen Maler, fiktiv in den Höllenkreis versetzt –, so stieß er hier gleichwohl an eine Grenze. Stattdessen widmete sich Zuccari offensiv der Abbildung und Schaustellung

394 Aurigemma 1995, S. 218–219.

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

Durch die Einbettung in die Kontexte der niederen und infamen Schandmalereien und -bilder sind nun zwar die Hintergründe von Zuccaris Drohung weiter erhellt. Ikonographisch fand der Maler auf dem Gebiet schändlicher Bildnisse jedoch kein seinem Status und Anliegen angemessenes Vorbild. Die Inspiration für seine Idee bezog er neben Dantes literarischem Vorbild aus prominenten Künstlerlegenden, die er sicher als würdige Vergleiche ansah. Nachweislich besaß er ein Exemplar von Vasaris *Vite*, die verbreiteten, Michelangelo habe sich an seinem Kritiker Biagio Baroni de' Martinelli, dem Zeremonienmeister von Papst Paul III., bekannt als Biagio da Cesena (1463–1544), für dessen Kritik an seinem *Jüngsten Gericht* gerächt, indem er ihn als Minos in »seine« Hölle eben dieser Darstellung verbannte.[396] Zuccari hätte sich demnach in eine schon damals legendäre Tradition gestellt. Auf die Frage, ob diese Vorbilder faktisch basiert waren oder als fiktiv zu klassifizieren sind, wird im Teil zur kunstliterarischen Konstruktion von Künstlerstreit zurückzukommen sein (siehe 5.3). Vorerst bleiben wir bei den Streitigkeiten um die Ausmalung der Florentiner Domkuppel und nehmen ein Werk näher in den Blick, in dem Zuccari sein bildpolemisches Potenzial weiter entfaltete als bisher erkannt.

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

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

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

Die bildpolemisch wirksame Rivalität zwischen Bronzinos Schüler Alessandro Allori und Zuccari, auf die wir später noch zurückkommen werden, wurde angefacht, als nach Giorgio Vasaris Tod am 27. Juni 1574 die von ihm begonnene Ausmalung der Florentiner Domkuppel als Auftrag neu vergeben wurde. Als etablierter und hoch angesehener einheimischer Künstler machte sich Allori zweifelsfrei Hoffnungen darauf, diese prestigeträchtige Aufgabe von Francesco I. zugesprochen zu bekommen, und er und seine Anhänger reagierten offenkundig enttäuscht, als nicht er, sondern Federico Zuccari am 9. November hierfür vertraglich verpflichtet wurde. Es mag der Versuch vorangegangen sein, den zugezogenen Künstler von der Auftragsvergabe auszuschließen: Zuccari wurde in Sant'Angelo in Vado geboren, also in der Provinz Pesaro und Urbino in den Marken.[397] Das eristische Vorgehen der geplanten Exklusion wäre in diesem Fall gescheitert. Zuccari seinerseits schlug zunächst die von Vasari begonnenen Deckenfresken ab und schuf auch diesen Teil neu, wobei er stilistisch der Nachfolge Raffaels den Vorzug gegenüber der Michelangelos einräumte.[398] Die Kuppelausmalung wurde am 19. August 1579 feierlich enthüllt und das vollendete *Jüngste Gericht* im Oktober darauf übergeben.[399] Wie Zuccari später berichtete, wurde sein Werk von seinen Rivalen in Sonetten, Liedern und Madrigalen verspottet bzw. angegriffen.[400] Demnach teilte es das Schicksal der Verunglimpfung, das laut Vasari und Cellini auch Bandinellis *Herkules und Cacus*-Gruppe erlitt oder aber Bagliones *Auferstehung* zuteil wurde.[401]

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

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

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

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

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

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



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

Schachzug gelang es dem Maler, Benedetto Busini als Fürsprecher zu gewinnen.[402] Der Vorsteher der Florentiner Dombauhütte zeigte sich darüber verärgert, dass Zuccaris Arbeit teurer wurde als veranschlagt. In einem 1579 verfassten Brief an den Großherzog thematisierte er darum den Folgeauftrag: die Ausmalung des unteren Chorbereichs. Für eben diesen legte Allori sein deutlich preisgünstigeres Angebot vor.[403] Zuvorderst waren also, zumindest konnte dieser Eindruck entstehen, nicht künstlerische Aspekte für Businis Vorschlag zur Auftragsvergabe an Allori relevant. Dies könnte Zuccari zu Ohren gekommen sein und es ist möglich, dass er hierzu einen gemalten Kommentar hinterließ, der die aus seiner Sicht fehlende Urteilsfähigkeit des Dombauhüttenvorstehers in einem Gemälde veranschaulichte.

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

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

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

404 Barr 2006, S. 109–110.

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

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



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

rauf wies bereits Brassat hin, löste Raffael das Darstellungsproblem des ebenfalls schielenden Kardinals Inghirami durch eine den Strabismus gemildert in Erscheinung treten lassende Kopfwendung im Moment einer Inspiration. Auf diese Weise gelang es dem Maler, die Schielfehlstellung mit einer positiven Bedeutung aufzuladen, womit er auch insgesamt für die porträtierte Person eine vorteilhafte Charakterisierung und Inszenierung leistete.[407] Damit bewies Raffael den Anstand, den Alberti kunsttheoretisch forderte, als er die künstlerische Behandlung körperlicher Gebrechen thematisierte.[408] Dass es in Zuccaris Gemälde jedoch

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

407 Vgl. Brassat 2003, S. 165.

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

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

Dass die Übertreibung in der Darstellung des Schielens erst im Vergleich mit der vorbereitenden Porträtzeichnung auffällt oder eben Zeitgenossen, welche den so Diffamierten wenigstens vom Sehen her kannten, auffallen musste, zeigt sich in Helen Barrs jüngster Beurteilung von Vasaris Aufnahme Businis unter die Gotterwählten innerhalb der Florentiner Domkuppel, die sie als strategischen Schachzug bezeichnete.[410] Leider führte sie ihren Gedanken nicht weiter, denn vergleicht man dieses dem Ehrenplatz nach als würdig zu erwartende Bildnis in der Kuppel mit der vorab angefertigten Porträtzeichnung so stellt man fest, dass Zuccari auch an dem prominenten und sakralen Ort Businis Schielen überzeichnete. Freilich übertrieb er in der Kuppel nicht so stark wie in dem Tafelbild, das seine Legitimation und Eigenpropaganda repräsentiert. Dass mit dem verstärkten Schielen nicht allein die Fähigkeit zum gerechten Kunsturteil negiert werden sollte, sondern möglicherweise auch ein »schräger Blick« impliziert wurde, der dem Dargestellten Neid unterstellt und »allein schon synomym [sic] für unlautere, böse Absichten steht«[411] sollte bei der Erörterung des Gemäldes nicht ausgeschlossen werden. Es darf davon ausgegangen werden, dass Zuccari das Gemälde Personen zeigte, die mit antiken Blicktheorien vertraut waren und auch den zeitgenössischen Aberglauben kannten. In diesem Falle wäre nämlich auch der Charakter des Dargestellten als negativ gekennzeichnet worden, was den Aspekt der Ignoranz noch verstärkt hätte. In Anbetracht des Umstands, dass Michelangelo zwischen Verstand und Kunsturteil unterschied und Letzteres als *giudizio* mit dem »giudizio dell'occhio« verknüpft hatte, wog diese mittels einer Übertreibung geäußerte Unterstellung als Argumentation in dem Vergabestreit sicherlich besonders schwer. Zur

für Rat und Anregungen zu diesen und anderen Konventionen.

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

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

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



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

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

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

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

413 Vasari, Michelangelo 2009, S. 196.

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

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

Kritik übte Zuccari in diesem Gemälde allerdings nicht allein an Busini, der es sich 1578 nicht hatte nehmen lassen, den Großherzog der Toskana zu fragen, ob Zuccari auch für die Gewölbeteile bezahlt werden solle, die zuvor von Vasari bemalt, dann aber von seinem Nachfolger zerstört worden waren.[416] Neu und zudem gesellschaftlich brisant war, dass er auch seinen verstorbenen Vorgänger Vasari, den er schlafend im rechten Bildvordergrund darstellte, durch die Art seiner Darstellung negativ charakterisierte (vgl. Taf. 1). Die in der Forschung diesbezüglich vertretene Meinung, Zuccari habe Vasari durch die ihn überfangende Kuppel auszeichnen wollen, zeugt von einem grundlegenden Missverständnis der intendierten Aussage.[417] Dieser Deutung steht die Tatsache entgegen, dass Zuccari die von Vasari in der Domkuppel begonnene Arbeit vollständig vernichtete. Auch den etwa von Winner in der Bildtafel gesuchten Erlösungsgedanken löste der Maler nicht ein, da er ja gerade den von Vasari gemalten Christus aus der Kuppel entfernte.[418] Bei einer tiefergehenden Analyse zeigt sich vielmehr, dass diese Darstellung gerade deswegen so außergewöhnlich ist, weil der Maler mit ihr eine moralische Grenze überschritt, denn er wagte es, entgegen allen Konventionen einen Toten anzugreifen, indem er ihn beleidigte: Galt doch in der Frühen Neuzeit die Prämisse, dass es unrecht sei, gegen Verstorbene zu kämpfen. Ein entsprechender Angriff barg die Gefahr, negativ auf den Angreifer zurückzufallen, wie Embleme es aufzeigten. Ein diesbezügliches Motto lautete: »Nur ein schwächlicher Geist führt mit Larven Krieg und verspottet tüchtige Männer nach ihrem Tode«.[419] Angriffe auf Verstorbene konnten nur dann als legitim gerechtfertigt werden, wenn sie dazu dienen sollten, ein Publikum vom eigenen Standpunkt zu überzeugen.[420] Das ist auch der Grund dafür, dass Karikaturen ausschließlich von Lebenden angefertigt wurden: Ein Verstorbener hätte – wie im Falle Zuccaris vermutlich geschehen – durch eine entsprechende Darstellung unangemessenerweise verhöhnt werden können. Das Publikum von seinem Standpunkt zu überzeugen, war aber genau Zuccaris Anliegen, und das verfolgte er mit seinem Gemälde gnadenlos. Im Bewusstsein, dass er seine Vorbehalte gegenüber der Arbeit seines Vorgängers nur mit Bedacht äußern durfte,

415 Brassat 2003, S. 165–166.

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

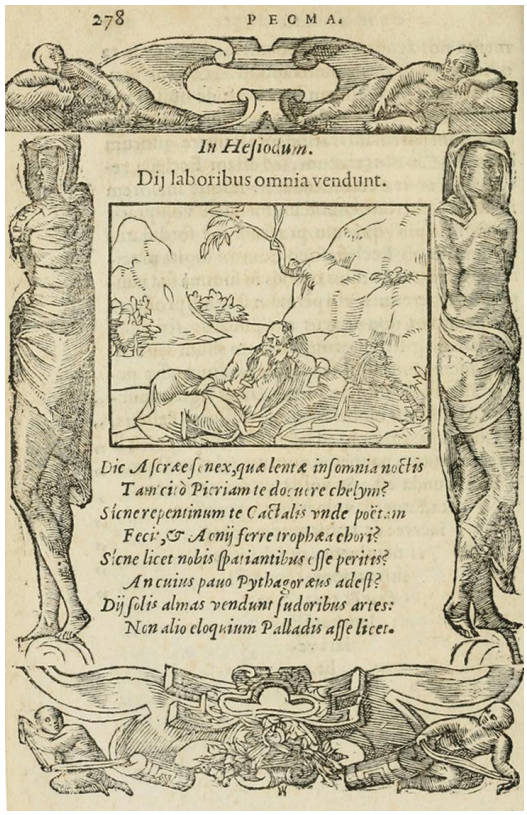
417 Zu den vergleichsweise bemüht positiven Deutungsversuchen dieser Darstellung siehe die Zusammenfassung von Brassat 2003, S. 165.

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

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

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

wählte er ein vordergründig harmloses Motiv: Vasari in ruhender Pose. Um Eingeweihten seine Meinung über die Arbeit desselben dennoch unmissverständlich mitteilen zu können, kommentierte er Vasaris Haltung und seine eigene Rolle durch die Kombination dieser Darstellung mit einem Bild im Bild. Dieses zeigt in der linken oberen Gemäldeecke, hinter einem mittels einer Kordel zur Seite gerafften Vorhang *Maria und das schlafende Jesuskind*. Im Entwurf war auch Josef Bestandteil dieser Szene, welche in Zuccaris Gemälde auf eine ausschnitthafte Ansicht reduziert ist. In dieser ist neben den zum Betgestus erhobenen Unterarmen Mariens kaum mehr zu erkennen als das im Vordergrund lagernde unbekleidete Kind. Die Bedeutung dieses Bildes im Bild hielt Brassat unter Bezug auf die dargestellte *revelatio* für ein Sinnbild der Inspiration, welche Zuccari empfangen hatte: »Im Wissen um die göttliche Wahrheit bleibt der Inspirierte gegen seinen Widersacher verschlossen«.[421] Tristan Weddigen meinte, Zuccari habe mit dem schlafenden Vasari die Realisierung von dessen Traum gemeint.[422] Angesichts von dessen tatsächlichem Umgang mit dem Erbe seines Vorgängers ist eine solche Deutung jedoch nicht vertretbar: Immerhin hatte Zuccari die von Vasari begonnenen Malereien in der Domkuppel vollständig zerstört. Wahrscheinlicher als diese Deutungsversuche ist eine Lesart, die Zuccaris Selbstverständnis eher entsprach und dem dargestellten Anachronismus einen tieferen Sinn verleiht, auch wenn sie mit den Konventionen der damaligen Zeit und damit dem Decorum nur schwer vereinbar war: Ikonographisch konnte der Maler sich hierfür statt an die von Brassat vorgeschlagene positiv bewertete Bildtradition des während der Lektüre, also arbeitend verstorbenen Petrarca an die des *Schlafenden Hesiod am castalischen Quell* anlehnen (Abb. 40), welche durch ein Emblem mit Bild und zugehörigem Text erhalten ist. Die Bildunterschrift »DIJ LABORIBUS OMNIA VENDUNT« erinnert den Betrachter daran, dass die Tugend in der Arbeit, der



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

421 Brassat 2003, S. 166.
422 Siehe Weddigen 2000, S. 208, Anm. 15.

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

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

In die Verantwortungslosigkeit gesteigert wurde das Motiv des Schlafens während einer Sitzung, wie ein anderes Emblem zeigt, im Falle des Philipp von Macedonien, der als Richter anschließend ohne Kenntnis der Sachlage urteilte.[424] Dieses Darstellungs- und Argumentationsmuster fand eine prominente Nachfolge in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, die als Lasterdarstellungen auch die Ikonographie der Schlafenden aufgriff. Zuccari, der in dem gemalten Viten-Zyklus für seinen Bruder Taddeo den Fleiß des Künstlers als Gegensatz des Schlafs propagierte (Abb. 41, 42), übte mit der Darstellung des schlafenden Vasari also auf der Ebene einer lasterhaften Charakterisierung Kritik an diesem. In Analogie hierzu zeigt Federico Zuccari in seinem Kupferstich *Calunnia,* wie der personifizierte Betrug die Ochsenhaut, also das Zeichen seines Fleißes, von der Schulter des Künstlers (inzwischen identifiziert als Taddeo Zuccari) zu ziehen sucht: Wie bereits Weddigen festgestellt hat, verbirgt sich hinter dieser Handgreiflichkeit der Versuch, dem Maler »hinterrücks« Faulheit zu unterstellen.[425] Dies findet auch Bestätigung in den allerdings späteren Ausführungen von Justus Lipsius zum Thema der Verleumdung, in denen sowohl der Aspekt des schrägen Blicks wie auch der des Schlafenden eine negative Beurteilung erhält: »Wer sich mit eignen Dingen beschäftiget, wird nie ein schiefes Auge auf andere werfen. Nur bey schlafen, und müßigen Seelen schlägt ein böser Demon seine Ruhstätte auf.«[426] Zuccari unterstrich die Rechtmäßigkeit seiner Kritik dadurch, dass er mit dem Christusbild einen Verweis in das Gemälde implizierte, den Saxl in seiner grundlegenden Studie zur Ikonographie der Veritas aufgezeigt hat. Darin wird die symbolische Bedeutung herausgestellt, die dem Sujet der Madonna, welche mittels eines Schleiers ihr Kind enthüllt, innewohnt. Den Aspekt, dass mit der Geburt Jesu die Wahrheit in die Welt gekommen sei, sah Saxl durch die ähnlichen Enthüllungsgesten – die Zeit enthüllt die

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

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

425 Weddigen 2000, S. 203.

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





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

Wahrheit / Maria enthüllt und präsentiert ihr Kind – parallel gesetzt.[427] Statt einer bildimpliziten Enthüllung durch Maria zeigt Zuccari eine möglicherweise eigenhändige Enthüllung mittels des Bildvorhangs, welcher ihn zugleich als neuen Parrhasios kennzeichnet und erhöht. Der Verweis auf die doppeldeutig enthüllte Wahrheit verstärkt die Lesart von Vasaris Ruhepose als Sinnbild der Faulheit. Diese Kritik im Bild war sicherlich nicht für eine breitere Öffentlichkeit, sondern allein für einen kleineren Rezipientenkreis bestimmt. Meine Vermutung ist, dass dieses Werk ausschließlich Zuccaris Besuchern gezeigt wurde. Bislang gibt es keinen Hinweis darauf, dass das Werk zu Lebzeiten des Künstlers öffentlich ausgestellt gewesen ist, was im Umkehrschluss dafürspricht, dass es an keinem anderen Ort als in der Casa Zuccari gezeigt worden war. Dass es hier zudem wie auch für Galeriebilder gebräuchlich hinter einem Vorhang vor ungewollten Blicken »versteckt« blieb, ist eine Spekulation, die sich angesichts der Brisanz der Darstellung aufdrängt. Wann genau das Gemälde entstand und wo es zu Lebzeiten Zuccaris, der im Januar 1580 nach Rom zurückkehrte, aufbewahrt wurde, ob in den Wohnräumen, in den Repräsentationsräumen oder möglicherweise sogar doch im Atelier, dazu hat die Forschung noch keine Ergebnisse vorgelegt. In der grundlegenden Publikation von Körte zum Palazzo Zuccari in Rom ist das Gemälde falsch benannt, indem statt Busini hier Borghini als Diskussionspartner genannt wird.[428] Angeblich wurde das Tafelgemälde von Henriette Hertz für die Bibliotheca Hertziana »zurückgewonnen«.[429] Leider fehlt in Körtes Ausführung zur Provenienz außerhalb der Casa Zuccari jeglicher Hinweis.

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

427 Saxl 1936, S. 215–217.
428 Körte 1935, Taf. 44.
429 Körte 1935, S. 67.
430 Vgl. Sickel 2011–12, S. 88.
431 Graf 1999, S. 43–81, hier S. 62.

es nicht vielmehr so war, dass die späteren Rezipienten etwas an der Darstellung störte. Wurde die Figur des Verstorbenen als unangemessen getilgt? Brassat hielt Zuccaris Bilderfindung sicher zu Recht für ironisch, und auch er nahm an, dass die nachträgliche Beschneidung des Bildes »vermutlich aufgrund seiner polemischen Tendenz« erfolgte.[432] Des Weiteren spekulierte er, ob sich das Motiv des Schlafenden als scharfer Kommentar etwa zur mangelnden Leidenschaft und dem fehlenden Talent Vasaris deuten ließe.[433] Die bildimplizite Kritik zielt auf die im Vordergrund des Gemäldes passiv in Szene gesetzte Gestalt Vasaris und formulierte damit eine unmittelbare Kritik an dem Vorgänger.[434] Eine schärfere Attacke auf den verstorbenen Gegner hätte Zuccari im Gemälde kaum leisten können (Taf. 1). Gemäßigter gibt er sich demgegenüber in seinem druckgraphischen Hauptwerk, das ebenfalls zeitgleich mit der umstrittenen Domkuppelausmalung entstand.

432 Brassat 2003, S. 163, 165.

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

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

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

Obwohl Federico Zuccaris in vier Ausgaben bekannter Kupferstich *Lamento della Pittura*[435] hinsichtlich seiner Darstellung so umstritten ist, dass er auch unter den Titeln *Il pittore della vera Intelligenza* und *Il pittore della verita* bekannt ist (zwei Blätter; Abb. 43), besteht dennoch in der Forschung Einigkeit, dass er eine Reaktion auf gegen ihn gerichtete Kritiken darstellt.[436] Passend hierzu scheint die rückblickende Äußerung des Künstlers, der sich in Florenz zahlreichen Anfeindungen ausgesetzt sah, die sich auch in Spottversen auf sein Werk, die Kuppelausmalung, niedergeschlagen hatten, von denen einige überliefert sind.[437] Das Veröffentlichungsdatum des Kupferstichs mit der Widmung an Niccolò Gaddi und dem Hinweis auf den Druck durch Giorgio Marescotti, dem aus Frankreich stammenden Konkurrenten Giuntis, auf dem unteren der beiden Blätter vom März 1579, wird daher mit der Fertigstellung und feierlichen Enthüllung der Florentiner Domkuppelfresken am 19. August 1579 und der damals daran entbrannten heftigen Kritik in Verbindung gebracht. Belegt ist der Eklat durch den diesbezüglichen Eintrag in der Chronik des Agostino Lapini.[438] Wenn dieser Zusammenhang stimmt, so hätte Zuccari im Vorgriff auf erwartete Kritik seine Gegenpropaganda noch vor der Enthüllung in Gang gesetzt: So deutete zuletzt Helen Barr den Stich als Bestandteil seiner »multimediale[n], strategische[n] wie aggressive[n] Öffentlichkeitskampagne«.[439] Demnach wurde nicht allein die Druckgraphik vor der Enthüllung der Kuppelfresken angefertigt und verbreitet, um die Wehrhaftigkeit des Künstlers gegenüber der Kritik an seiner Ausmalung mit der Strategie der Vorwegnahme seiner Rechtfertigung zu demonstrieren. Des Weiteren schrieb er Briefe an »andere Künstler und einflussreiche Personen«, um für sich zu werben.[440] Seinen Stolz auf das Prestigeprojekt der Kuppelfresken manifestierte Zuccari zudem, wie die umseitige Darstellung der Domkuppel belegt, durch die Prägung einer Bildnismedaille, die er bereits 1578 bei Pastorino de' Pastorini in Auftrag gegeben hatte.[441]

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

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

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

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

438 Lapini 1900, S. 201.

439 Barr 2017, S. 97.

440 Barr 2006, S. 110.

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

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



43. Federico Zuccari, Lamento della Pittura, 1579, Amsterdam, Rijksmuseum.

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

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

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

444 Heikamp 1958.

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

446 Hänsel 1999, S. 150.

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

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

Als für die persönliche Betroffenheit des Künstlers spezifische Besonderheit in der Darstellung Zuccaris gelten die beiden Hunde, die sein Selbstbildnis angreifen und die als Stellvertreter seiner neidischen Rivalen oder Sinnbilder der Verleumdung gedeutet werden.[449] Deren Angriff erfolgt hinterrücks, ihr Opfer jedoch – das zeigt seine aufrechte Körperhaltung – bleibt unbeeindruckt.[450] Im Detail wird hier ein Hauptthema der Darstellung veranschaulicht: der heldenhafte Kampf von Zuccaris Virtus gegen Neid und Ignoranz.[451] Wie Brassat es formulierte, war es Zuccari ein Anliegen, sich »als von kläffenden Hunden bedrängter, gleichwohl unbeirrt vom Genius der *vera intelligenza* inspirierter Maler darzustellen.«[452] Betont werden muss in diesem Kontext, dass der Biss des Neides (»morsi dell'invidia«), wie ihn Vasari in der Vita des Andrea Venziano erwähnte, hier lediglich der Kleidung des Künstlers gilt, der Angriff – zumindest vorerst – noch lästig, aber nicht lebensgefährlich ist.[453]

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

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

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

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

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

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

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

454 Heikamp 1957, S. 184.

455 Hänsel 1999, S. 156.

Zeichnung festgehalten hatte, damit es dem spanischen Humanisten Benito Arias, genannt Montano, als Vorlage für sein Gedicht zu Zuccaris Werk dienen konnte, überzeugt allerdings nicht.[456] Anders als Heikamp, der die Verse für eine Inspirationsquelle Zuccaris hielt, möchte sie den Nachweis erbringen, dass der Humanist durch das Bild zu seiner Erläuterung angeregt wurde. Es ist indes nicht zwingend, dass der Gelehrte den Entwurf in Rom vor seiner Abreise 1576 gesehen hat, was Hänsel in ihrer Argumentation für die einzige Möglichkeit eines Informationsaustauschs hält. Da die Autorin jedoch zahlreiche und weitreichende Kontakte und Briefwechsel als Beleg für den internationalen Aktionsradius des Spaniers anführt, wäre zu überlegen, ob nicht auch über andere Kanäle als eine Besichtigung des Entwurfs oder Stichs durch Arias im Atelier von Zuccari oder Cort in Frage kämen, um eine plausible Erklärung für eine Verbindung zwischen Zuccaris Inventio und Arias' Versen aufzuzeigen. Bezieht man den Hinweis Heikamps mit ein, dass Zuccari wiederholt Zeichnungen seiner Werke an seine Fürsprecher verschickte, so wäre auch dieser Weg des Austauschs für Zuccari und Arias zu erwägen.[457] Die neuerliche Erforschung von Zuccaris auf diesem Wege gepflegtem Netzwerk könnte hierzu neue Erkenntnisse hervorbringen. Vorerst fehlen in diesem Miteinander noch zu viele Informationen, weswegen zahlreiche Fragen bis auf Weiteres offenbleiben müssen. Abgesehen von dem auf dem Stich angegebenen Publikationsdatum fehlen beispielsweise weitere Belege für die Entstehungszeit des Kupferstichs und seine Vorarbeit, auch die Verse von Arias sind nicht über eine andere Quelle fest datiert. Wenn Hänsel also annimmt, Arias habe die Zeichnung in der Werkstatt Corts gesehen, danach sein Gedicht dazu verfasst und dieses sei anschließend »über Orsini oder seinen Freundeskreis nach Florenz in die Hände von Terrades oder Gaddi gelangt«, so operiert sie selbst mit der nahezu zwangsläufigen Einbindung von bislang nicht identifizierten Mittelsmännern. Diese Wege der Vermittlung für die Phase vor der Textproduktion wortlos auszuschließen ist methodisch nicht konsequent. Ihre Schlussfolgerung, »Heikamps Annahme, Zuccari habe mit dem Blatt eine Satire auf die Kritiker seiner Domkuppelfresken gemünzt« sei nicht haltbar, ist demnach kein Ergebnis einer stringenten Beweisführung.[458] Gültig bleibt damit vorerst Inemie Gerards-Nelissens Hinweis auf den spekulativen Anteil an den vorliegenden Deutungen: Diese stützen sich ihrer Meinung nach letztlich auf unzuverlässige, insbesondere später hinzugefügte schriftliche Zeugnisse.[459]

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

456 Abschrift des Gedichts in Hänsel 1999, S. 157.
457 Heikamp 1958, S. 46–47, insbes. Anm. 8.
458 Hänsel 1999, S. 153.
459 Gerards-Nelissen 1983, S. 46.
460 Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 154.

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



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

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

das Doppelblatt steht damit aber auch anderen Deutungen offen. Innerhalb der Darstellung gibt es einige künstlerstreitspezifische Elemente, die eine personenbezogene Auslegung ermöglichen: die Klage der personifizierten Malerei, die Verortung im Atelier des Künstlers, Zuccaris Selbstbildnis mitsamt der an ihm zerrenden Hunde und das prominent inszenierte Wappen des Künstlers. Durch die aufgeklebte Datierung kann die Deutung der Darstellung als ein strategischer Vorgriff auf erwartete Kritik in eine allgemein gute Quellenlage zu den Querelen rund um den Domkuppelauftrag eingebettet werden, was an Daniele da Volterras Reliefs anknüpfen würde und eine so plausible Deutungsgrundlage bietet, dass es letztlich auch keine überzeugenden Argumente gegen diese Lesart gibt. Diese jedoch ist, da stimmt die Verfasserin Hänsel zu, sicher nicht die einzige und insbesondere für die Verbreitung des oberen Einzelblattes keineswegs ausschlaggebende. Für die Forschung vom künstlersozialgeschichtlichen Standpunkt aus ist diese jedoch die interessanteste, wenn auch dieses Beispiel insgesamt bei Weitem nicht so wichtig ist wie das nun folgende, das ebenfalls eine Invention Zuccaris betrifft, die in Rom für so viel Aufruhr sorgte, dass dieser quellenkundlich belegt ist.

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

Der Skandal um Federico Zuccaris *Porta Virtutis*, in dessen Konsequenz der Maler aus dem Kirchenstaat verbannt wurde, ist im Verhältnis zu den anderen hier untersuchten Fällen mit außergewöhnlich vielen Ego-Dokumenten überliefert. Binnen vier Tagen musste der Maler Rom verlassen, er wurde mit einem Arbeitsverbot belegt. Im Falle seines Bleibens drohte Zuccari eine Galeerenstrafe. Der Künstlerstreit ist dokumentiert durch die Prozessakten (12., 13., 15. und 27. November 1581), einen diesbezüglichen Brief Federico Zuccaris an Francesco I. de' Medici (24. November 1581), eine im Zusammenhang mit dem Prozess für den Gouverneur Roms angefertigte Bildbeschreibung des Künstlers sowie eine originale, lavierte Federskizze mit erläuternden Inschriften, von der auch zwei gezeichnete Kopien erhalten sind (Abb. 45).[461] Heikamp nahm an, dass Zuccari solche Repliken seiner beleidigenden Bilderfindung an seine Fürsprecher verschickte, um damit für seine Position zu werben.[462] Diese Deutung, welche sich auf andere (harmlose) Fälle stützt, in denen Zuccari ebenfalls Zeichnungen weitergab, ist in der Forschung akzeptiert. So nahm auch Weddigen an, dass Zuccari diese »skizzenhaften ricordi […] seinen mutmasslichen Gönnern zur Verteidigung seines Falls zukommen liess.«[463] Es fehlt jedoch eine weiter- oder gar tiefergehende Erforschung dieser Kommunikationsstrategie, mit der Zuccari eine neue Streittaktik bildender Künstler entwickelte, auf deren Tragfähigkeit wir später zurückkommen werden. Da bislang kein früheres Beispiel bekannt ist, bei dem ein Künstler diese Streitstrategie der Selbstinszenierung nutzte, besteht hier ein dringendes Desiderat. Weniger wahrscheinlich ist übrigens, dass Zuccari (wie später Testa, Kap. 3.4) auch Kopien an seine Gegner verschickte.

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

461 ASR, Tribunale criminale del Governatore, Processi, sec. XVI, vol. 173, Faszikel 7 bis, cc. 956r–975v. Die Transkription der Prozessakten bietet Bertolotti 1876, S. 133–149. Einen Neuabdruck derselben enthält Lanciarini 1893. Für die neu kommentierte Transkritpion siehe Cavazzini 2020, S. 100–114 mit vollständiger Abbildung der Prozessakte, S. 115–154. Eine Abschrift des Briefes von Zuccari in Rom an Francesco I. de' Medici in Florenz vom 24. November 1581 mit Abbildung desselben bietet der Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 188. Cavazzini 2020, S. 157–158. Die Bildbeschreibung hat sich in Kopie erhalten und wird in einem Kodex der Biblioteca Vaticana (Cod. Vat. Lat. 7031, c. 276r und v.) verwahrt. Die vollständige Abschrift der Beschreibung bieten Heikamp 1958, S. 48, 50. Cavazzini 2020, S. 97–100 mit Abbildung des vollständigen Dokumentes. Als Original gilt die Zeichnung in Oxford, Christ Church, eine weitere Wiederholung befindet sich in New York, The Pierpont Morgan Library. Eine grundlegende Zusammenstellung aller den Prozess betreffenden relevanten Quellen bietet Cavazzini 2020. Vgl. Q5–6.

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

463 Weddigen 2000, S. 218.



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

zu Ehren des Schutzpatrons der Maler, des Evangelisten Lukas, in der Kirche San Luca »al monte S. Maria Maggiore« in Rom präsentierte und dort Anwesenden, die ihn danach fragten, erläuterte.[464] Bislang ungeklärt ist die Frage, inwiefern diese Erläuterung anlässlich der Erstausstellung abwich von der später im Prozess angegebenen offiziellen Version, die sich wie erwähnt in einer Kopie erhalten hat.[465] Das Bild selbst, ein überwiegend durch den Werkstattmitarbeiter Domenico Cresti, genannt Il Passignano, nach Zuccaris Entwurf ausgefertigtes Gemälde auf Karton, ist verschollen.[466] Vor einigen Jahren bekannt geworden ist jedoch eine vermutlich verkleinerte Replik auf Leinwand (Abb. 46), die Zuccari selbst zugeschrieben wird. Dabei dürfte es sich um das Gemälde handeln, das der Künstler Francesco Maria II. della Rovere, Herzog von Urbino 1585 zusandte.[467] Nachdem Zuccari den für den Prozess beschlagnahmten Originalkarton zurückerhalten hatte, den er – wie das Nachlassinventar belegt – bis zu seinem Tod am 6. August 1609 behielt, entstand hiernach die in einem urbinatischen Inventar von 1599 nachweisbare Kopie.[468] Des Weiteren

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

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

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

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

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



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

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

Übereinstimmend zeigen diese erhaltenen Bildzeugnisse eine männliche, unbekleidete Gestalt mit Midasohren (*ignoranza crassa*), die vor der titelgebenden, mit reichem Skulpturenschmuck versehenen Ehrenpforte (*Porta Virtutis*) sitzt und den Einflüsterungen zweier Frauen (*adulazione* und *persuasione*) lauscht, von denen die eine auf eine weiße Tafel mit rundbogigem oberem Abschluss verweist.[470] Zu Füßen dieser Gruppe liegen Bücher und kauern Tiere, daneben lagert eine unbekleidete und von Schlangen umgebene Invidia, sich selbst verzehrend. Gegenüber dem von Zuccari selbst als Midas bezeichneten sitzenden ignoranten Richter stehen am rechten Bildrand drei Satyrn (*maldicenza*), von denen der älteste und größte den Betrachter mit sprichwörtlich entflammenden Worten anredet und so die vernichtende Macht seiner verleumderischen Worte offenbart (Taf. 2).[471] Über seine mit Messern und Scheren bewaffneten Begleiter hinweg, die beiden jüngeren Satyrn, verweist er auf Minerva, die von der triumphbogenähnlichen Architektur, der *Porta Virtutis*, gerahmt und überfangen wird. Die weise Göttin drückt mit ihrem Speer triumphierend einen Unhold – laut Zuccari das personifizierte Laster (*inscitia*) – zu Boden.[472] Dass es sich bei der besiegten Figur in der *Porta Virtutis* um einen Satyrn handelt, wie Fehl angibt, lässt sich aufgrund des schlangenähnlichen Unterleibs nicht bestätigen.[473] Die Szene wird überhöht durch schwebende Genien, welche die Fama der Göttin verkünden. Im Hintergrund sieht der Betrachter im Durchblick des Bogens den Gegenstand des Künstlerstreits: das von *Inventio*, *Disegno*, *Colorito* und *Decoro* getragene und damit rehabilitierte Altarbild Zuccaris, welches das Pendant zu der weißen Bildfläche links im Vordergrund darstellt, das Schmeicheleі und Überredung dem ignoranten Richter empfehlen. Dessen weiße Fläche, von der in der Skizze Rauch ausgeht, erläuterte Zuccari im Prozess als ein Zeichen unfähiger Künstler.[474] Das Gemälde der Gregorsprozession ist im Gemälde durch eine weiße Fläche repräsentiert, in den Zeichnungen jedoch mit Figuren ausgestattet und darum – im Vergleich mit der erhaltenen Entwurfszeichnung für das inzwischen verschollene Gemälde (Abb. 47) wie auch einem danach angefertigten Stich – gut erkennbar. In diesem getilgt sind allerdings zwei Details, die andere Zeichnungen nicht zeigen: Die Hände der von Zuccari imaginierten Betrachter, die an den geplanten Gemälderändern links und rechts unten in den Bildraum hineinragen und mit ihren hinweisenden Zeige-

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

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

471 Heikamp 1960, S. 50.

472 Heikamp 1960, S. 50.

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

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

fingern die Schwelle zum Bildvordergrund überwinden.[475]

In dem Streitfall, der in Rom aktenkundig wurde, hatten namentlich nicht bekannte Personen, vermutlich Bologneser Maler – wie Weddigen annahm, Bologneser Akademiemaler[476] – und/oder Vertraute des Papstes, beim Gouverneur Roms einen Prozess gegen Federico Zuccari angestrengt. Da eine Anzeige ebenso wie ein Hinweis auf eine solche fehlen, dürfte der Prozess »auf höheren Befehl« hin eröffnet worden sein. Ein Verfahren konnte »ex officio« eingeleitet werden, wenn beispielsweise eine Kirche, eine Amtsperson oder *familiari* des Papstes in ihrer Würde verletzt worden waren. Jeder dieser drei möglichen Anklagepunkte käme in Zuccaris Fall in Betracht.[477] Domenico di Michele, wie Domenico Cresti in den Dokumenten genannt wird, wurde als an der Anfertigung des angeblichen Spottbildes



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

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

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

476 Weddigen 2000, S. 237.

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

478 Bertolotti 1876, S. 130, 133.

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

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

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

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

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

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

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

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

Hintergrund des Eklats war, dass Federico Zuccari im Auftrag Ghisellis ein Altarbild mit einer Darstellung des Gregor-Pestwunders, auch bekannt als Gregorsprozession und -vision für dessen Privatkapelle in der Kirche Santa Maria del Baraccano in Bologna angefertigt hatte. Dieses wurde jedoch nach seiner Präsentation in Bologna im März 1581 vom Auftraggeber abgelehnt und, ohne auf die von Zuccari angebotene – und damals durchaus übliche – Möglichkeit einzugehen, das Gemälde nachzubessern, Mitte des Jahres zurückgegeben.[485] Dies musste Zuccari als einen Affront wahrnehmen, denn immerhin war er damals ein in Rom hoch geachteter Maler, was in seiner Position als *Reggente Perpetuo dei Virtuosi al Pantheon* (1580/81) wie auch der als *Console dell' Arte dell' Accademia di San Luca* (seit 1572) zum Ausdruck kam.[486] Somit war er auch kein Außenseiter, sondern bereits ein ruhmreicher Vertreter der römischen Kunst, als er den Auftrag im November 1578 erhalten und das Gemälde im Dezember 1580 geliefert hatte. Der Künstler wurde dennoch nicht bezahlt, stattdessen wurde ihm sein Werk nach Rom zurückgesandt. Auch Zucceris Angebot, ein neues Gemälde anzufertigen, nahm Ghiselli nicht an.[487] Bezogen auf diesen Vorgang verwies Zuccari im Prozessprotokoll auf ein – wie er betonte – anonym verfasstes, etwa halbseitiges Schreiben, das die angeblichen Mängel (»defetti«) seines Werkes aufgeführt hatte, und das die offizielle Grundlage für Ghisellis Sinneswandel darstellte.[488] Heikamp nahm an, dass diese Schrift kopiert und in großer Stückzahl Verbreitung gefunden hatte.[489] Bis heute ist jedoch kein Exemplar aufgefunden worden, obwohl ein solches aus heutiger Sicht für den Prozess durchaus relevant gewesen wäre; die am Gemälde geäußerte Kritik wurde darum anhand der Wiedergabe durch Zuccari rekonstruiert. Beanstandet wurden demnach das *decorum* sowie *colore*, *chiaroscuro*, *prospettiva* und *proporzione*. Worauf sich die Kritik im Einzelnen bezog, hat Weddigen für das verschollene Gemälde so weit wie möglich rekonstruiert, dabei neben den künstlerischen »Mängeln« auch die politischen Hintergründe der Intrige erörtert und mit den religiösen Argumenten der Bildkritik, für die er die Relevanz der Forderungen des Trienter Konzils (1563) betonte, abgeglichen.[490] Demnach befand sich Zuccari zum einen in bester Gesellschaft, war doch auch Paolo Veronese durch die Beschlüsse des Trienter Konzils und eine Diffamierung in Schwierigkeiten geraten und 1573 in einem Prozess zur Rechtfertigung seiner Kunst gezwungen worden.[491] Zuccari hingegen hatte doppeltes Pech: Zum einen war

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

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

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

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

489 Vgl. Heikamp 1958, S. 46.

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

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

er in das Revier der Bologneser Maler eingedrungen, die sich von der Papstwahl eine starke Förderung ihres Kunstmarkts erhofft hatten. Über ihre weiterhin unzureichende Berücksichtigung enttäuscht, versuchten sie nun, die Etablierung eines ernst zu nehmenden Rivalen abzuwehren.[492] Zum anderen hatten sich auch die Rahmenbedingungen seit der Bestellung des Gemäldes 1578 verändert: Am 24. August 1580 hatte Ghiselli das Privileg für einen Totenaltar erhalten, wodurch sein Werk nachträglich die Funktion erhielt, Werbung für das päpstliche Ablassprivileg machen zu müssen.[493] Ob die das *decorum* behandelnden Argumente durch den Bischof von Bologna, Gabriele Paleotti, formuliert wurden, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich.[494] Es war in jedem Fall ein vernichtendes Urteil, das Ghiselli und seine Familie massiv unter Druck setzte und auf das sich der Auftraggeber gegenüber Zuccari berief.[495] Die inzwischen vorliegenden Forschungsergebnisse legen den Schluss nahe, dass der in Rom ansässige Maler Opfer misslicher Umstände und einer Intrige geworden war, der eine Diffamierungskampagne folgte, die verhindern sollte, dass Zuccari auf dem Bologneser Kunstmarkt Fuß fassen konnte: »die Beanstandung [war] so allgemein und grundsätzlich formuliert, dass sie sich kaum auf das konkrete Bild beziehen lässt«.[496] Zuccaris Schüler und Gehilfe Domenico di Michele, der so wesentlich an der Ausführung der *Porta Virtutis* beteiligt gewesen sein soll, dass er ebenfalls angeklagt wurde, hob im Prozessverlauf die Anonymität der Streitgegner teilweise auf, indem er – aufgrund einer Vermutung oder wissentlich, das bleibt unklar – in seinem Verhör am 13.11.1581 zu Protokoll gab, dass mehrere Kritikpunkte an dem von Ghiselli bestellten Gemälde von Bologneser Malern stammten: »Io intesi da che il quadro fatto da M.re Federico al signor scalco fu mandato a Bologna che li pittori di là l'haueuano tassato con dire che in esso ci erano alcuni difetti[.]«[497] Auch auf Nachfrage nannte er – ob aus Unwissenheit oder Selbstschutz – keine Namen.[498]

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

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

493 Weddigen 2000, S. 225, 228.

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

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

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

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

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

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

Der Prozess ging später der Frage nach, ob Zuccari der geistige Urheber der *Porta Virtutis* war und seine satirische Innovation (»una cosa nova«) mitsamt deren Interpretation insbesondere anderen Malern selbst mündlich vermittelt hatte – auch anlässlich der öffentlichen Präsentation. Zuccari nahm trotz der für ihn misslichen Lage die Invention und das *capriccio* als eigene Leistungen für sich in Anspruch: »Veramente l'inuentione, *capriccio* et origine é stato il mio […]«.[502] Dies tat er, weil er sehr stolz war auf die Neuheit des von ihm erfundenen Sujets, für das er die alleinige Urheberschaft in Anspruch nehmen konnte und das ihm so kostbar war, dass er den Karton trotz der davon ausgehenden Gefahr nicht zerstörte und nach dem Prozess vehement zurückforderte.[503] Mit der Erläuterung seiner Arbeit hatte er eine Deutung des Werkes in seinem Sinne sichergestellt und erreichte eine erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit.

Dafür, dass Zuccari zu Recht leugnete, in der *Porta Virtutis* die Porträts Ghisellis und des Camerlengos Lodovico Bianchetti dargestellt zu haben, gibt es mehrere Argumente. Erstens: Zuccari war nicht dumm. Im Gegenteil, wie schon Zapperi überzeugend darlegte, hatte es der Maler taktisch höchst geschickt vermieden, in dem Gemälde identifizierbare Personen abzubilden und stattdessen die Auseinandersetzung ins Allegorische überhöht.[504] In seinem Brief an Francesco de Medici in Florenz, den er um Hilfe bat, äußerte der Maler sogar die Vermutung, dass zu seiner Verurteilung die notwendigen Nachweise fehlten, da der Karton eben keine identifizierbaren Porträts oder durch Inschriften benannte Personen enthalte.[505] Möglicherweise wurden in der *Porta*

499 Weddigen 2000, S. 216. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 180. Zur damaligen Malerszene in Bologna siehe Zapperi, Federico Zuccari censurato 1991, S. 177–190. Acidini Luchinat 1999, S. 127–128 und bes. Abb. 14–15. Pak 2015. Cavazzini 2020, S. 39.

500 Cavazzini 1989, S. 177.

501 Zapperi, La corporation 1991, bes. S. 394–395. Weddigen 2000, S. 196.

502 Verhör Zuccaris am 12.11.1581, in: Bertolotti 1876, S. 136–138, Zitat hier S. 136. Verhör von Domenico Cresti, 13.11.1581, in: ebd., S. 143–144. Cavazzini 2020, S. 104 (c. 960r), 109. Vgl. Q5.

503 Vgl. Kanz 2002, S. 185. Weddigen 2000, S. 218.

504 Zapperi, La corporation 1991, S. 395.

505 »A me pare che alli pitori non deba esare imputatto l'intrinsicho del animo loro, quando nelle loro piture non vi siano ritratti, nè nominati in scritto persona alchuna.« Abdruck des Briefes vom 24. November 1581, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 188–189. Abschrift in: Rustici 1923, S. 418. Übersetzung in: Guhl 1880, S. 30–31, Brief 2. Gaye 1840, Bd. 3, S. 444–445, Brief 378. Cavazzini 2020, S. 157–158.

Virtutis Gesichtszüge vermutet, da der Papst, Ghiselli und Bianchetti in Zuccaris umstrittenem Altargemälde der Gregorsprozession dargestellt sein sollten, was dort jedoch auf Wunsch Ghisellis geschehen sein soll.[506]

Dass Zuccaris Aussage ausschließlich dazu diente, seine wahre Absicht zu verschleiern, dagegen sprechen die damals noch gültigen Konventionen der Malerei. Die *Porta Virtutis* steht ikonographisch ganz klar in der Tradition satirischer Bildkunst, welche eben gerade Missstände anprangert ohne Personen *ad hominem* anzugreifen. In dem mit seinen Bilddetails umfänglich überlieferten Werk fehlen individualisierte Attacken gegen die beiden engen Vertrauten des Papstes: es gab keine identifizierbaren Physiognomien in diesem Bild und auch kein anderes Zeichen, das eine Figur mit diesen in Verbindung bringen würde. Dies gilt auch für den ungerechten Richter – in den zugehörigen Zeichnungen und der Bildbeschreibung bezeichnet als in der Figur des Midas personifizierten *ignoranza crassa* –, in dem gemäß Weddigens Annahme die Zeitgenossen leicht »den midasähnlichen Kunstbanausen Ghiselli erkennen« konnten, »der den Bologneser Satiren Gehör schenkte«.[507] Dies bedarf zweier Präzisierungen: Aus dem Kontext heraus konnte ein informierter Bildbetrachter diese inhaltliche Gleichsetzung nachvollziehen. Dass die Figur selbst hierfür aufgrund einer persönlichen Ähnlichkeit Anlass bot, findet durch die Quellen keine Bestätigung. Dies erklärt auch, warum Cavazzini in eben dieser Figur die Bologneser Maler repräsentiert sah.[508] Ikonographisch macht es jedoch mit vergleichendem Blick auf die *Verleumdung des Apelles* mehr Sinn, in dem ungerechten Richter den Stellvertreter des ignoranten Mäzens und in den Satyrn die der Bologneser Maler, welche mit ihrer üblen Nachrede den Ruf Zuccaris beschädigt hatten, zu sehen. Zurückkommend auf die Frage, ob das Gemälde ein diffamierendes Bildnis enthielt, ist zu bedenken, dass ein solches vermutlich die sofortige Beschlagnahmung und möglicherweise auch die Zerstörung des Kartons gerechtfertigt hätte: Sicher wissen wir das jedoch nicht, denn hierfür gibt es keinen belegten Präzedenzfall. Das einzige für diese Zeit bekannte Vergleichsbeispiel ist das der auch von Vasari kolportierten Legende, wonach Michelangelo den päpstlichen Zeremonienmeister als Minos in der Hölle seines Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle dargestellt hätte.[509] Es ist jedoch möglich, dass die Angst der Zeitgenossen vor einer solchen Diffamierung im Bild den Prozess gegen Zuccari beförderte. Fakt ist jedenfalls, dass erst nach Ghisellis Tod 1585 die Rück-

506 »[…] poriò, venne mossa lagnanza presso il Governatore di Roma, che promosse regnolare processo contro lo Zuccari ed il suo scolaro: tanto più che ‚in detto quadro o ancona v'erano ritratti il Sig. Scalco [d.i. Ghiselli], et Sig. Bianchetto [d.i. Lodovico Bianchetti] mastro di camera di N. Signore dietro a S. Gregorio che andò processionalmente, in persona del quale era ritratta la Santità di N. Signore Gregorio XIII'.« Rustici 1923, S. 417–418. Vgl. Zapperi 1991, S. 394–395.

507 Weddigen 2000, S. 221. Cavazzini 2020, Dok.-Nr. 1, S. 100.

508 Cavazzini 1989, S. 177.

509 Siehe hierzu Abschnitt 5.3. Vgl. Moretti, in: Cavazzini 2020, S. 17–22.

gabe des vor seiner Beschlagnahmung in einigen Details überarbeiteten Kartons an den Künstler erfolgte.[510]

Welche Grenzen aber, und das bezieht auch die der Satire mit ein, hatte der Künstler mit seiner Komposition und deren Präsentation überschritten? Dies lässt sich an den Bildstellen nachvollziehen, die Zuccari im Karton und den *ricordi* versuchte durch Übermalen bzw. Lavieren unkenntlich zu machen. Um diese Details zu klären, wird insbesondere Zuccaris Federzeichnung aus Oxford herangezogen. Die wichtigste Veränderung betrifft das Bild im Bild, welches, wie Cavazzini nachweisen konnte, Zuccaris abgelehntes Gemälde repräsentierte, und die dasselbe tragenden Figuren.[511] Da mit der Wiedergabe des Streitgegenstandes die Bezugnahme auf den konkreten Fall ermöglicht wurde, war dieses Detail brisant. Es verhinderte eine allgemeingültige Auffassung der Allegorie und verschärfte die Satire zu einer Polemik, da hiermit nicht allgemeine Zustände, sondern konkrete Personen angegriffen wurden. Wie Cavazzini plausibel darlegen konnte, änderte Zuccari dieses Detail, als er Gefahr im Verzug sah.[512] Gleiches nimmt Weddigen an für die runden Rom-Veduten, die Zuccari »ausradierte«. Dies erklärte der Autor mit der damit verknüpften Assoziation eines römischen Stadttores als einem Motiv, welches die Exklusion vom Kunstmarkt Roms in Szene gesetzt hätte.[513] Winner hatte noch angenommen, dass die beiden Tondi, die gemäß Entwurf *Faticha* und *Diligenza* zeigen sollten, in dem ausgestellten Werk leer geblieben waren. In der Skizze identifizierte er darin »Obelisken, die Trajans- und Marc-Aurels-Säule, die Kuppel des Pantheons« und damit berühmte römische Bauwerke und Denkmäler, die allein diejenigen Künstler angemessen rezipieren konnten, die Zugang zur ewigen Stadt hatten.[514] Die architektonischen Verweise waren damit als Hinweise auf die Topographie Roms wichtig; Zuccari hätte als Repräsentanten der römischen vorbildlichen Kunst stattdessen auch den Laokoon oder andere (antike) Bildwerke inszenieren können, für Maler gab es sicherlich auch andere bedeutende Vorbilder. Hervorzuheben sind darum die bislang nicht beachteten ikonographischen Besonderheiten der von Zuccari ausgewählten Denkmäler, welche zum einen seine persönliche Verbindung zu denselben dokumentieren, wie auch die ebenfalls übersehenen funktionalen Aspekte der Monumente und Bauten, welche für den Maler einen tieferen Sinn ergaben: die linke Plakette zeigte in ihrem Zentrum eine Ehren- und Siegessäule, mit der dahinter dargestellten Personifikation der Mühe (*fatica*) zeigt sich hierin Zuccaris Lohn. Der andere Tondo mit dem Pantheon, umgangssprachlich auch als *la rotonda* bekannt, ist die römisch-katholische Kirche S. Maria ad Martyres, also eine Kirche, die allen christlichen Märtyrern geweiht ist. Diese diente damals auch

510 Körte 1935, S. 83.

511 Cavazzini 1989, S. 173–175. Das Bildfeld zeigt er darum in der erhaltenen Replik inhaltsleer. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 184–186. Cavazzini 2020, S. 49–51.

512 Cavazzini 1989, S. 175.

513 Weddigen 2000, S. 222.

514 Winner 1999, S. 141.

als Grablege bedeutender Künstler, darunter Raffael und Taddeo Zuccari. Dass hinter diesem Tondo die Personifikation des Fleißes (*diligenza*) steht, entspricht der von Zuccari wiederholt angewandten Bildsprache zur Würdigung seines verstorbenen Bruders, eine Tugend, die dieser mit dem großen Maler der Päpste Roms, Raffael, in dessen Fußstapfen Federico mit Hilfe Ghisellis hatte treten wollen, gemeinsam hatte.[515] Aber noch eine weitere indirekte Verbindung gab es zwischen Federico Zuccari und dem Kuppelbau: seine Rolle als *Reggente Perpetuo dei Virtuosi al Pantheon*. Hiermit insistierte der Maler sinnbildlich gegenüber seinen kirchlichen Auftraggebern auf seine führende Stellung innerhalb der Päpstlichen Akademie der schönen Künste und der Literatur und damit der Kurie. Hinzu kam die gegenüber dem Papst und seinem Statthalter provokante Wahl der Topographie, denn der Platz vor dem Pantheon war in der Vergangenheit ein umstrittener Rechtsraum gewesen. Giuliano Cesarini hatte dort am 14. März 1534 dem damaligen Gouverneur von Rom die rechte Hand abgeschlagen, um zu demonstrieren, dass er als adliger Römer sich der päpstlichen Autorität von Clemens VII. nicht unterwarf. Der Papst hatte zuvor das Tragen von Waffen in der Stadt verboten und versucht durchzusetzen.[516] Dass er hierin selbst eine Provokation erkannte, die für den Prozess brisant war, und diese Details tilgte, lässt sich mit dem neu gewonnenen Wissen nachvollziehen. Thema der Tondi selbst war primär nicht die Exklusion der Bologneser Maler von den römischen Inspirationsquellen, die praktisch gar nicht gegeben war, sondern Zuccaris auf seine eigene Person, seine beanspruchte Autorität und seinen angestrebten Nachruhm gemünzte Selbstinszenierung.

Wenden wir uns vor diesem Hintergrund der Präsentation in der Kirche zu, die aus verschiedenen Gründen zunächst ebenfalls merkwürdig erscheinen kann. Zum einen ist das Sujet nicht sakral, sondern mythologisch-allegorisch motiviert, was für eine Kirche ungewöhnlich ist. Wie also konnte Zuccari diesen Ort überhaupt für sich und seine Selbstdarstellung in Anspruch nehmen? Hierfür gibt es eine praxisnahe Erklärung: Wie bereits erwähnt war Zuccari seit Jahren *Console dell' Arte dell' Accademia di San Luca* und als solcher zeigte er wie andere Maler auch seinen Kollegen sein neues lehrreiches Gemälde im Kontext der bereits erwähnten in der Kirche abgehaltenen Feier. Die kurzzeitige Ausstellung richtete sich demnach an eine Teilöffentlichkeit, wodurch sich die hier praktizierte Einbindung in den Kirchenraum grundsätzlich von der festen Anbringung unterscheidet, wie sie im besprochenen Fall der Reliefs von Daniele da Volterra erfolgte. Jene Ausstattung kannte Zuccari gewiss, denn in der Chiesa della Trinità dei Monti hatte er selbst eine Zeit lang gearbeitet.[517] Der Ort der damit gewählten Öffentlichkeit und der Kontext der Feier zu Ehren des Patrons, der die römischen Maler beschützte, erweist sich damit als Arena Zuccaris mit ihm wohlgesonnenen Publikum. Dies entspricht Zuccaris kunsttheoretischen Ansichten, wie wir sie in seinem

515 Vgl. Weddigen 2000, S. 215.

516 Rebecchini 2013, S. 159–160. Zu den Gerichten in Rom in der Frühen Neuzeit siehe Fosi 2011.

517 Vgl. Moretti, in: Cavazzini 2020, S. 22.

Traktat *L'idea de' pittori, scultori, et architetti* (publiziert 1607) finden. Darin legte er auch seine Theorie des Disegno dar, als dessen oberste Instanz er den göttlichen Funken (»scintilla della divinità«) ansah, »der in einem Akt der speziellen Begnadung den Künstlern zuteil wird« und mit dem er auch seine Bilderfindungen legitimierte.[518] Mehr und weniger gebildete Maler, aber auch Gönner, werden die Kirchenfeier besucht und Fragen zu dem Gemälde gestellt und Zuccaris Interpretation angehört haben. Zuccari bot sich damit eine einmalige Möglichkeit, die ihm und der römischen Künstlerschaft, für welche er als ruhmvoller Stellvertreter stand, angetane Schmach zu thematisieren und möglicherweise auch gegen seine Feinde und Konkurrenten zu polemisieren. Ob unter den Gästen auch Maler aus Bologna waren oder römische Würdenträger, beispielsweise Kleriker, die ihrerseits das Gehörte und Gesehene den Vertrauten des Papstes zutrugen, ist nicht gesichert, aber wahrscheinlich.

Im Kontext der Intrige und Verleumdung, gegen die sich Zuccari mit seinem Karton zur Wehr setzte, sind noch weitere Details der Darstellung erklärungsbedürftig. Das »böse Reden«, welches die Verbreitung übler Gerüchte und Schadenfreude beinhaltet und als miss- oder übeltönend charakterisiert wird, ist elementarer Bestandteil vom »typischen Erscheinungsbild des Neides«.[519] Nicht alle in der Frühen Neuzeit gebräuchlichen Formulierungen, die Doppelzüngigkeit, innere Verrottung, üble Nachrede anzeigten, sind bis heute gebräuchlich oder gar bekannt. So ist etwa Vasaris Hinweis auf die »uomini fognati« im heutigen Sprachgebrauch nicht einmal mehr übersetzbar.[520] Dementsprechend war es nur konsequent, wenn Leonardo da Vinci zur Darstellung des Neides empfahl, der weiblichen Personifikation einen Köcher als Attribut beizugeben, der gefüllt sein sollte mit Zungen, die als Pfeile dienen, da sie mit eben diesen so oft ihre Untaten beginge (Abb. 19).[521] Dass diese Vorstellungen in unterschiedlichen Ausformungen ein Fortleben fanden, darauf deutet Federico Zuccaris Darstellung der *Porta Virtutis* hin, in der der Schild der Minerva einen entsprechenden Kommentar liefert, indem er die Giftpfeile der Verleumder abwehrt bzw. zurücksendet (Abb. 45). Einer dieser Pfeile trifft den bärtigen Satyrn mitten in die Brust. Weddigen führte hierzu aus: »So wie der spiegelnde Schild der Minerva die Giftpfeile auf die Verleumder zurückwirft, welche die Tugend ›sic semper‹ zu verletzen suchen, so schützt das allegorische Gemälde, das die Weisheit und Tugend seines Autoren beweist, jenes unglückliche Altarbild vor Angriffen, indem es dieselben Waffen gegen die Feinde zurückwendet: Die Neider sollen zur Eifersucht angestachelt, und den Dummen soll ihre eigene Ignoranz vor Augen geführt werden.«[522] Dass Worte durch flammende Rede wie auch durch Pfeile symbolisiert werden konnten, bestätigt die Bemalung einer Deckenkassette im Palazzo Ducale in Senigallia, die von einem Nachahmer Zuccaris angefertigt wurde (Abb. 48;

518 Zuccari 1607 (1961). Kanz 2002, S. 182–194, hier S. 184.

519 Rakoczy 1996, S. 55. Graul 2022, S. 351.

520 Vasari, Michelangelo 2009, S. 208, Anm. 503.

521 Ausst.-Kat. New York 2003, S. 403.

522 Weddigen 2000, S. 222.



48. Nachahmer von Federico Zuccari, Deckenkassette mit Satyrn, Senigallia, Palazzo Ducale.

Taf. 4). Diese zeigt als Pendant eines Satyrn mit flammender Rede einen Bogen schießenden Satyrn, der seine Pfeile gegen Minerva im Zentrum der Darstellung richtet.[523] Letztlich erweist sich die Wirkmacht von Minervas Schild als größer als die sie attackierenden Pfeile. Dem entspricht auch, dass Zuccari seinen Prachtstich der *Calunnia* in allen vier Ecken mit Gorgonenschildern schmückte. Zur Problematik der Deutung der Pfeile, welche »anscheinend machtlos vom Gorgonenhaupt zurückprallen« hat Winner bereits 1957 einen Erklärungsversuch vorgelegt: »Minervas Schild, an dem die Pfeile der Kritik abprallen, ist identisch mit der Oberfläche des gemalten Altarbildes, das zu unserem *buon giudizio* herangetragen wird.«[524] Hierauf baut Heikamps Deutung auf, wonach die Angriffe der neidischen und verleumderischen Feinde in Gestalt der Pfeile auf dieselben zurückprallen, was letztlich die Wahrheit – genauer gesagt im Sinne Zuccaris: seine Wahrheit – hervorbringt.[525]

523 Siehe Acidini Luchinat 1999, S. 131, Abb. 20. Cavazzini 2020, S. 21–22.

524 Winner 1957, S. 80. Zu Zuccaris Invidia und der Leonardos siehe zudem Acidini Luchinat 2009, bes. S. 43.

525 Heikamp 1960, S. 50.

Der Ausdeutung des Malers nach bestand das Gefolge der Schmähsucht aus Satyrn.[526] Demnach stand er in der Tradition Leonbrunos, nicht aber in der der Antike, in der Satyrndarstellungen verwendet worden waren um neidische Blicke durch diese »belachenswerten Dinge« abzuweisen.[527] Dem Bild selbst maß er demnach keine eigene apotropäische Wirkung zu. Die negativ aufgefasste Tragweite der Schmährede, die der Satyr-Kritiker führt, veranschaulichte Zuccari, indem sprichwörtliche Flammenzungen aus dem Mund des Ministers strömen. Wie vernichtend solche bösen und verleumderischen Worte waren, hatte bereits Mantegna demonstriert, als er in seiner *Virtus Combusta* (Abb. 10) neben der Ignorantia, die einer Fortuna gleich die weltliche Sphäre beherrscht, einen verdorrten Lorbeerbaum – Zeichen der Virtus des Künstlers – in Flammen aufgehen ließ (Taf. 2).[528] In Verbindung mit seinem Motto »virtuti semper adversatur ignorantia« zeigt sich hierin die Grundhaltung, die auch Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* prägte (Abb. 1); wie oben bereits aufgeschlüsselt wurde, zeigt sich auch hier eine kritikbezogene und Kennern transparente Bildsprache.[529]

Polemisierte Zuccari mit der *Porta Virtutis* also gegen seine Konkurrenten und Auftraggeber?[530] Ja, aber er tat dies geschickt, so dass die persönlichen Hintergründe nur Eingeweihten verständlich wurden, anderen musste die Allegorie ohne den Situationsbezug als eine Satire gelten. Der Maler setzte »selbstredende« Bildmotive ein, die den Streit und seine Sichtweise nach außen trugen. Dennoch verzichtete er, wie Völker in ihrer Untersuchung der »gemalten Kunsttheorie« am Beispiel der satirischen Werke Zuccaris betonte, auch im Gemälde nicht auf schriftliche Benennungen von Personifikationen.[531] Die Rezipienten waren dermaßen für die impliziten Provokationen sensibilisiert, dass sie sogar die Ortsangaben im Bild als Mittel der Bildpolemik Zuccaris lasen. Dies bezeugt in signifikanter Weise das im Rahmen des Prozesses angefertigte Gesprächsprotokoll: Demnach versuchten die Ankläger, gemalte Allusionen nachzuweisen und zogen hierfür charakteristische Stadtveduten heran, die Zuccari aus ihrer Sicht ausgewählt und in seine Komposition eingefügt habe, um seinerseits die Bologneser Konkurrenten zu verleumden – mit dieser adressatenorientierten Bildsprache hätte er das tolerable Feld der Satire verlassen und sich

526 Siehe die Dokumentenabschrift im Anhang: [Federico Zuccari], Cartone d'un pittore per rappresentar la virtù contra gl'ignoranti, zitiert nach der Abschrift in: Heikamp 1958, Bd. 33, Ser. 3, Bd. 8, S. 45–50, hier S. 48, 50. Siehe Acidini Luchinat 1999, S. 283, Nr. 6d. Vgl. Bertolotti 1876, S. 129–149. Vgl. Förster 1887, S. 87. Cavazzini 2020, S. 97–100. Siehe Q6.

527 Seligmann 1910, S. 308, 319.

528 Zur Ikonographie dieses Blattes siehe grundlegend Panofsky 1956. Vgl. Jacobsen 1982, S. 626. Kristeller 1902, Dok. 102, 112.

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

530 Bertolotti 1876, S. 129–149. Siehe zudem Acidini Luchinat 1999, S. 127–132. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 38–43. Capretti 2009, S. 172–177 mit Katalogteil. Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 178–191. Vgl. auch Cast 1981, S. 134–138. Cavazzini 2020.

531 Völker 1972, S. 35. Vgl. Müller 1985, S. 101, Anm. 7.

in den Bereich der Polemik begeben.[532] Dies ist gerade deswegen bemerkenswert, weil es gegen die »bösen Zungen« in Rom noch kein Gesetz gab: ein solches, das die Urheber von Pamphleten und Karikaturen betreffen sollte, erließ erst Ferdinando Taverna am 28. Dezember 1599 in seiner Dienstzeit als Gouverneur Roms.[533] Nicht zu unterschätzen ist die vom Maler gewählte Form der Selbstinszenierung im Rahmen der St. Lukas-Feier. Um seine Wahrheit aufzudecken, agierte er noch im Prozess emotional. Dabei war er wie auch in seiner Korrespondenz darauf bedacht, den Anschein zu erwecken, er appelliere mit seinem Werk an die Kunstkritiker, die selbst keine Fachleute seien und lobte seine Erfindung als *capriccio*.[534] Im Prozess beschrieb Zuccaris Gehilfe Domenico di Michele die Darstellung so oberflächlich wie möglich und vermied es explizit, sie zu deuten. Wiederholt betonte er, dass er sich nicht erinnern könne: »So che ci sono doi o tre satiri uno de quali butta tre flamme de foco […]«[535] Zuccari seinerseits gab an, dass sein Mitarbeiter auch nicht an der Ausarbeitung der Bildinhalte beteiligt gewesen war: Damit nahm er diesen einerseits in Schutz, andererseits verteidigte er damit seine geistige Urheberschaft an seiner Innovation.[536]

Wie die Protokolle zeigen, wiederholte Zuccari seine möglicherweise anlässlich der Erstpräsentation des Kartons geäußerte Rechtfertigung nicht, sondern er gab an, dass er niemanden persönlich hatte beleidigen wollen.[537] Damit überzeugte er seinen Richter nicht. Auch der Umstand, dass der Angeklagte in seiner Befragung am 12. November 1581 einen Zusammenhang zwischen den Ereignissen in Bologna und seinem Werk leugnete, half ihm nicht.[538] Daraufhin nahm er einen Strategiewechsel vor und gab in seiner zweiten Befragung an, er hätte eine Skizze mit dem Kompositionsentwurf für die *Porta Virtutis* bereits vier Jahre zuvor in Florenz angefertigt.[539] Nachträglich verwies er auf Spottgedichte, die gegen sein dortiges Werk, die Ausmalung der Florentiner Domkuppel, gerichtet waren, was insofern überzeugend ist, als belegt ist, dass es in diesem Fall – anders als in Bologna – entsprechende den Künstler und sein Werk verunglimpfende Verse gegeben hatte.[540] Diese hätten eine Gruppe satirischer Satyrn im Bild bestens repräsentiert. Als Widerspruch hierzu wurde jedoch die Aussage seines Gehilfen aufgefasst, wonach Zuccaris *Porta Virtutis* in Rom entstanden war, und das auch erst nach

532 Siehe hierzu die Rekonstruktionsversuche in Cavazzini 1989, S. 174. Weddigen 2000, S. 218, 222.

533 Petrucci 1982, S. 24, Nr. 73, und S. 118. Vgl. Fontcuberta i Famadas 2017, S. 20 mit Anm. 7.

534 Vgl. Winner 1999, S. 141.

535 Bertolotti 1876, S. 142. Zum »Ministro della Invidia« als Sinnbild der feuerspuckenden Verleumdung und seinen Begleitern »parto di maladicenza« und »destratio« siehe Winner 1957, S. 76–84, bes. S. 79. Stubbe 1967, S. 26. Cavazzini 2020, S. 109.

536 Lanciarini 1893, S. 125. Cavazzini 2020, S. 104, 113.

537 Bertolotti 1876, S. 129–149, zu dem Bezug auf die Bologneser Maler siehe ebd., bes. S. 137. Cavazzini 2020, S. 104.

538 Vgl. Acidini Luchinat 1999, S. 131.

539 Aussage Zuccaris vom 15. November 1581, in: Bertolotti 1876, S. 145–146. Cavazzini 2020, S. 112–113.

540 »Quando io feci la cuppola di S. Maria del Fiore di Fiorenza, furono fatti sonetti, canzone e madrigali in biasimo dell'opera mia […]« Bertolotti 1876, S. 145–146. Siehe Lanciarini 1893, S. 39. Vgl. Winner 1957, S. 77. Siehe Heikamp, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 67–70. Barr 2017, S. 97.

der Kritik an seinem Auftrag für Bologna.[541] Das eine schließt jedoch bei genauerer Betrachtung das andere nicht aus. Zuccari kann durchaus unter dem Eindruck der Florentiner Streitigkeiten einen ersten Entwurf für die *Porta Virtutis* gezeichnet haben, von dem an dieser Stelle offenbleiben muss, inwieweit er bildpolemische Details enthielt, die auf die Situation in Florenz auslegbar waren. Zuccaris Angabe, dass sein Gehilfe sich der Bedeutungen des Kartons und insbesondere dessen Bezugnahme auf die Kritik an den Kuppelfresken nicht bewusst gewesen sei, überzeugte den Gouverneur jedoch offensichtlich nicht. Dies gilt auch für die Behauptung des Malers, er hätte die angeblich bereits in Florenz entstandene Skizze zwischen seinen anderen Entwürfen aufbewahrt und erst vier Jahre später umgesetzt. Die Nachfragen des Gouverneurs zwangen den Künstler zu Stellungnahmen, inwiefern der ausgestellte Karton von seiner ersten Skizze abwich.[542] Diese scheint Zuccari, das zeigt der Ausgang des Verfahrens, nicht überzeugend dargelegt zu haben.

Nimmt man dennoch den Kern von Zuccaris Aussage ernst, statt sie vorschnell als fiktive Ausrede oder Lüge abzutun, so ergeben sich hieraus mögliche Einsichten in die Vor- und Entstehungsgeschichte der *Porta Virtutis*. Es spricht vorerst nichts dagegen, dass der Künstler bereits zu einem früheren Zeitpunkt, zum Beispiel im Zusammenhang mit einem anderen Konflikt in Florenz, eine Zeichnung oder einen Entwurf anfertigte, diese Idee aus Zeitmangel oder anderen unbekannten Gründen zunächst aber nicht großformatig ausführte und später möglicherweise modifizierte. Er hätte dann diese Bildidee 1581 seiner römischen *Porta Virtutis* zugrunde legen und diese rasch und situationsspezifisch überarbeiten können, indem er etwa die Leerstelle für das Gregor-Gemälde und die römischen Monumente in die Komposition einfügte. Wie wir gesehen haben, waren das auch die Partien, welche der Maler vor dem Prozess neutralisieren wollte. Dass Zuccari in der Tat bereits in Florenz einen Bildentwurf gegen seine Feinde vorbereitet haben könnte, dafür sprechen zwei Hinweise. Zum einen der in seinem Brief an Sebastiano Caccini vom 2. Mai 1578 geäußerte Stolz auf eine ikonographische Neuerfindung. Diese der Forschung seit längerer Zeit bekannte Quelle wurde bislang nicht auf die *Porta Virtutis*, sondern – wie eingangs erwähnt – auf Zuccaris Entwurf für den Stich *Lamento della Pittura* bezogen.[543] Der zweite Hinweis lässt sich nur mit einer kurzen Erläuterung zu Zuccaris vorangegangenen Aktivitäten in Florenz ausführen. 1577 hatte er dort das ehemalige Wohnhaus Andrea del Sartos mitsamt dem Atelier von dessen Enkel erworben.[544] Zuccari ließ nicht allein die Fassade des Wohnhauses zur Straßenseite hin neu gestalten, auch die Fassade des Ateliergebäudes, welches hinter dem Wohnhaus lag und durch einen Garten zugänglich war, wurde zum Ort der Repräsentati-

541 Bertolotti 1876, S. 142. Cavazzini 2020, S. 109.

542 Siehe Zuccaris Aussage vom 15.11.1581, in: Bertolotti 1876, S. 146–147. Lanciarini 1893, S. 125. Cavazzini 2020, S. 113–114.

543 Federico Zuccari an Sebastiano Caccini, 2.5.1578, zit. nach Aurigemma 1995, S. 222. Siehe Q7. Diesem Forschungsstand gemäß fehlt der Brief auch in der Quellensammlung Cavazzini 2020.

544 Müller 1985, S. 105.



49. Federico Zuccari, Atelierhausfassade, 1577–79, Florenz, Via Giuseppe Giusti.

on des Künstlers. Der Name des Malers ist im Architrav eingeschrieben »FEDERICVS. ZUCCARVS. MDLXXVIII.«, die Wand wird gegliedert durch Fenster und eingelassene Nischen, welche vermutlich Figuren aufnehmen sollten. Zentral markiert ein hochformatiger steinerner Rahmen die Stelle der Fassade, an der – so die einhellige Forschungsmeinung – ein Fresko geplant war (Abb. 49).[545] Mit Hinweisen auf die Form, das Thema und die Entstehungszeit um 1577 argumentierte Leopold für die Annahme, dass Zuccaris *Lamento della Pittura* hier hätte dargestellt werden sollen: »The large rectangular facade field would accommodate the unusually elongated composition of the engraving perfectly. (...) The message of warning to the ignorant and envious, is apt on the studio entrance.«[546] Leopold schließt ihre Argumentation ab, indem sie die Warnung an Ignoranten und Neider mit den Fassadenmotiven von Leoni, Orsi und Gambara in Zusammenhang bringt, welche zuerst den Betrachter erschreckten und ihn dann daran erinnerten, dass der Künstler vom Neid nicht angetastet werden könne.[547]

Hier soll nun erstmalig die Überlegung angestellt werden, ob die gerahmte Leerstelle an der Fassade des zwischen 1577 und 1579 errichteten Atelierneubaus, mit dem Zuccari seine Selbstrepräsentation in Stein inszenierte und manifestierte, nicht stattdessen eine früher geplante Fassung der *Porta Virtutis* hätte aufnehmen sollen (Abb. 50). Möglicherweise wegen seines Umzugs nach Rom blieb die Fassade indes unvollendet, bislang wurde kein stichhaltiger Beleg dafür gefunden, wie der hochformatige Rahmen hätte gefüllt werden sollen. Wie schon Leopold schlug Barbara Müller wegen der thematischen Nähe zu den Selbstrepräsentationsaspekten »Innenraum eines Studios, Unantastbarkeit und Nobilitierung der Malerei und des Künstlers« vor, dass Zuccari hier sein *Lamento della Pittura* hätte großformatig umsetzen wollen.[548] Alternativ hierzu wäre aber auch eine frühere Variante der *Porta Virtutis*

545 Leopold 1980, S. 248. Das Zitat ebd., 250. Frommel 1982, S. 52. Vgl. Olbrich 1998, S. 95, 137.

546 Leopold 1980, S. 251–252. Diese Annahme übernimmt Olbrich 1998, S. 112, 137.

547 Leopold 1980, S. 252.

548 Müller 1985, S. 105.



50. Montage der Atelierhausfassade mit Federico Zuccaris Porta Virtutis.



51. Montage der Atelierhausfassade mit Federico Zuccaris Lamento della Pittura.

für diesen repräsentativen Zweck in Frage gekommen, die die Themen Künstlerneid und Ignoranz viel deutlicher präsentierte und damit für die Fassadengestaltung sogar die bessere, da übersichtlichere Wahl gewesen wäre als die kleinteiligere Komposition (Abb. 51). Die Visualisierung dieser beiden Vorschläge unterstreicht im Vergleich die Vorzüge des Gemäldeentwurfs. Im Wohnhaus entsprach, wie bereits Weddigen anmerkte, dem Thema der Verleumdung des Künstlers die Darstellung des *Aesop mit den Feigen*, der ebenfalls die Verleumdung eines Unschuldigen und seine Rehabilitierung – Dank eines Zugeständnisses seines Herrn jedoch aus eigener Kraft – zugrunde liegt.[549] Nimmt man Zuccaris Aussage im Prozess mit Angabe der vier Jahre wörtlich, so hätte der Erstentwurf der *Porta Virtutis* nicht unmittelbar mit der Enthüllung von Zuccaris Domkuppelausmalung in Zusammenhang gestanden, da diese im August 1579 vorgenommen wurde. Dies würde erklären, warum der Entwurf zur *Porta Virtutis* allegorisch so allgemein gehalten war, dass er als Satire auf die Kunstzustände allgemein leicht für die in Rom ausgefochtene Fehde angepasst und mit dem Bild im Bild spezifiziert werden konnte.

549 Weddigen 2000, S. 209, Anm. 16.



52. Melchior Meier, Apoll und Marsyas, 1581, Kupferstich, Bildmaß 22,8 x 31,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Höchst bemerkenswert ist, dass Zuccari sich am 24. November 1581, also noch während des Prozesses, mit der Bitte um Unterstützung brieflich an Francesco de Medici in Florenz wandte, womit er – schließlich sogar erfolgreich – einen weltlichen Kunstrichter außerhalb seiner dem Papst familiär verbundenen Gerichtssphäre um Hilfe anrief.[550] Zwar wurde der Maler am 27. November 1581 mit einem Arbeitsverbot belegt und aus Rom verbannt.[551] Bereits zwei Jahre später jedoch wurde er vom Papst begnadigt, was Zuccari wohl der Fürsprache des Großherzogs, möglicherweise aber auch anderen noch zu identifizierenden Gönnern zu verdanken hatte.[552]

550 Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 188–189. Abschrift, in: Rustici 1923, S. 418. Übersetzung, in: Guhl 1880, S. 30–31, Brief 2. Gaye 1840, Bd. 3, S. 444–445, Brief 378. Cavazzini 2020, S. 157–158.

551 Bertolotti 1876, S. 148–149. Vgl. Rustici 1923, S. 419. Cavazzini 2020, S. 23.

552 Vgl. Winner 1957, S. 81.

Wie Jürgen Rapp 1985 überzeugend aufzeigte, reagierte die Kunstszene auf diesen einmaligen Fall.[553] Der heute vornehmlich Spezialisten bekannte Melchior Meier nahm in seinem Kupferstich *Apoll und Marsyas* (Abb. 52) umgehend auf diesen für Künstler bedeutenden Prozess Bezug. In seinem Werk, das entgegen der Überlieferung durch Ovid auch Midas als den typischen schlechten Richter beinhaltet, weist ein Webfehler, ein »unpassendes« Detail, auf den historischen Kontext hin: ein Liktorenbündel. Dieses rechts im Bild erkennbare Rutenbündel mit Beil, das im Römischen Reich allein den höchsten Staatsbeamten zustand, kann nicht sinnstiftend auf das Gefolge des Midas bezogen werden, da es die antike originär römische Exekutive repräsentiert. Zugleich ist es ein Sinnbild eines wohlüberlegten Urteils, da das Entrollen der Fasces eine angemessene Zeit in Anspruch nimmt.[554]

Unter Verweis auf die Kombination der relevanten Aspekte: 1. die Widmung des Stichs an den Großherzog Francesco I. de' Medici, an den ja Zuccari wie erwähnt appelliert hatte, 2. die Datierung des Stiches 1581 und 3. die – wie der Vergleich mit der Zeichnung offenbart – erst nachträglich vorgenommene Einfügung des Liktorenbündels deutete Rapp Meiers *Apoll und Marsyas* sicher zu Recht als Reaktion auf ein prominentes, damals aktuelles und einzigartiges Exemplum von justiziablem Künstlerstreit in Rom: Federico Zuccaris Prozess. Dass auch Konkurrenten Zuccaris auf ihn oder das die künstlerische Freiheit erschütternde Ereignis seines Prozesses im Bild reagierten, ist eine Annahme, die schon oft behauptet, aber noch nicht belegt worden ist. Wir wenden uns nun darum dem bereits genannten jahrelangen Rivalen Zuccaris in Florenz, Alessandro Allori, zu und untersuchen dessen Strategien der Streitführung.

553 Rapp 1985, S. 65–66.

554 Für den Hinweis auf diesen praktischen Aspekt gilt mein Dank Ulrich Heinen.

2.10 Alessandro Allori, *Titus Quinctius Flamininus redet vor den Achäern* (Poggio a Caiano, 1578–82)

Die Ausstattung des Salone in der Medici-Villa Poggio a Caiano nahe bei Florenz, in der Zygmunt Waźbiński künstlerstreitspezifisches Potenzial entdeckte, war von Jacopo Pontormo begonnen worden. Die Ausmalung ruhte nach dem Tod von Leo X. im Dezember 1521 für Jahrzehnte.[555] 1578 oder im Sommer 1579 begann Alessandro Allori, der bereits 1576 vom Großherzog Francesco de' Medici den Auftrag erhalten hatte, die lückenhafte Ausstattung der repräsentativen Landvilla zu vollenden. Seine Arbeit an den Fresken des Salone beinhaltete den hier im Fokus stehenden Zyklus mit Herrscherdarstellungen, den Andrea del Sarto und Franciabigio unvollendet hinterlassen hatten.[556] Alloris Aufzeichnungen aus dem Zeitraum vom 27. Juni 1579 bis zum 20. Oktober 1584 sowie zeitgenössische Erwähnungen enthalten wertvolle Informationen zu diesem Auftrag.[557] So vermerkte der Künstler in seinem *Libro di Ricordi*, dass er am 18. September 1582 seine Arbeit in dem großen Saal nach mehrmonatigen Arbeitsphasen mit Unterbrechungen zum Abschluss gebracht hatte.[558] Die damalige besondere Wertschätzung Andrea del Sartos und seines Werks sind in diesem Zusammenhang hervorzuheben, denn vermutlich war Allori gerade deswegen für den genannten Auftrag herangezogen worden, da er den Stil dieses verstorbenen Meisters exzellent nachzuahmen verstand.[559]

Die Darstellung *Titus Quinctius Flamininus redet vor den Achäern* (Abb. 53) in der Sala Grande zeigt den Sieger von Kynoskephalai Titus Quinctius Flaminius bei seinem Treffen mit den Achäern in Aigion anlässlich der Bundesversammlung im November 192 v. Chr. Nachdem ihn seine Vorredner, ein seleukidischer Vertreter des Antiochos sowie der aitolische Gesandte Archedamos, polemisch attackiert und die Achäer zur Neutralität aufgefordert hatten, gelang es dem römischen Feldherrn – letztlich durch eine Drohung –, seine Zuhörer davon zu überzeugen, dass die Feinde der Römer auch die Feinde der Achäer seien. Der Achaiische Bund beschloss daraufhin, auf Seiten Roms in den Krieg gegen die Seleukiden und Aitoler einzutreten.[560] Diese Partnerschaft brachte den Achäern die größte Ausweitung ihres Bundesgebietes ein: schon bald beherrschten sie die gesamte Peloponnes. Dieses historische Sujet nach der Überlieferung des Livius

555 Van der Windt 2000, S. 170. Vgl. Shearman 1965, Bd. 1, S. 78–82. Waźbiński 1977.

556 Barr 2017, S. 85–86.

557 Borghini 1584, S. 626–627. Allori 1908, S. 9–29. Borghini 1912, S. 126.

558 Allori 1908, S. 28. Vgl. Barr 2017, S. 83.

559 Siehe hierzu Barr 2017, S. 88–89, Anm. 13.

560 »Nec absurde aduersus utrosque respondisse uisus est, et facile erat orationem apud fauentes aequis auribus accipi. nulla enim nec disceptatio nec dubitatio fuit quin omnes eosdem genti Achaeorum hostes et amicos quos populus Romanus censuisset iudicarent bellumque et Antiocho et Aetolis nuntiari iuberent.« Livius, Ab Urbe Condita, XXXV, 50. Vgl. Pfeilschifter 2005, S. 226.



53. Alessandro Allori, Titus Quinctius Flamininus redet vor den Achäern, Medici-Villa in Poggio a Caiano, Sala Grande.

wurde zwecks Würdigung des Fürsten bezogen auf Lorenzo de' Medicis Rede in Cremona: Beim dortigen Kongress im Februar 1483, bei dem sich die Repräsentanten der im Ferraresischen Krieg gegen Venedig verbündeten italienischen Staaten trafen, hatte sich Lorenzo, genannt der Prächtige, als Diplomat hervorgetan. Seine Vorschläge zur weiteren Kriegsführung waren von den Gesandten – darunter Lodovico Sforza, Francesco Gonzaga, Ercole d'Este und der Herzog von Kalabrien – befürwortet und befolgt wor-



54. Alessandro Allori, Hund mit Cartellino (Detail aus Abb. 53).

den, was dauerhaft zu Frieden führte.[561] Dass ein solches Bildprogramm dringend der Erläuterung bedurfte, ist anzunehmen. Das Gemälde selbst erfuhr aber auch eine Bereicherung, die in den vorbereitenden Studien noch nicht vorgesehen gewesen war, nämlich zwei Hunde, von denen der kleinere die Signatur des Künstlers trägt: »ALEXANDER ALLORIUS PICEBAT«.[562] Das als künstlerstreitspezifisch identifizierte Detail jedoch ist die Jagdhündin im Vordergrund. Mit ihrer Hilfe spricht Allori den Betrachter direkt an, indem dieser auf Augenhöhe liest: »Si latrabitis latrabo« – *falls ihr bellt, dann werde auch ich bellen* (Abb. 54).[563] Diese Worte stehen auf einem illusionistisch gemalten *cartellino*, also einem beschriebenen Zettel, den die scheinbar aus dem Gemälde hinaustretende und damit im Übergang aus ihrem Bildraum auf den Kamin befindliche Hündin im Maul hält und so dem Betrachter auf Augenhöhe präsentiert. Dieses Tier ist eine vergrößerte und ansonsten nur leicht abgewandelte Wiederholung einer Darstellung, die Allori bereits um 1571 in dem hochovalen Gemälde *Das Bankett der Cleopatra* für das Studiolo von Francesco I. im Palazzo Vecchio gemalt hatte (Abb. 44). Dieser Aspekt ist der Forschung zwar nicht entgangen, Konsequenzen für die Beurteilung von Alloris Hund in dem vielfigurigen Historienbild, das der Tugend des Medicifürsten und seiner Rednergabe huldigt, zog er aber bislang nicht nach sich.[564] Besonders ist schließlich nicht die Darstellung des Hundes an sich, für die es offenkundig eine Mustervorlage gab, sondern die Aufschrift auf dem Zettel, die mit ihrer Wortwahl an Ciceros Rede für Sextus Roscius aus Amerio erinnert, in der ebenfalls das Wort »latrabitis« vorkommt. Dies ist ein aufgrund der Seltenheit des Wortes signifikanter, für die Deutung neuer Hinweis. In Ciceros Rede heißt es:

> »sin autem sic agetis, ut arguatis aliquem patrem occidisse neque dicere possitis, aut qua re aut quo modo, ac tantum modo sine suspicione latrabitis, crura quidem vobis nemo suffringet; sed, si ego hos bene novi, litteram illam, cui vos usque eo inimici estis, ut etiam Kal.

561 Vgl. Kliemann 1976, S. 79–80. Sulerzyska 1981, S. 264. Lecchini Giovannoni 1991, S. 248–250, Nr. 71.

562 Allori Alessandro, Schema della decorazione della villa di Poggio a Caiano (Disegno), Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. GDSU, Kat. ORN., Nr. 10. Ders., Rede des T. Quinctius Flaminius an die Achäer, Warschau, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Siehe hierzu Sulerzyska 1981.Vgl. zu den Inschriften Alloris Barr 2017.

563 Barr 2006, S. 111.

564 Zur Tugend-Allegorie der Medici siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 249.

omnis oderitis, ita vehementer ad caput adfigent, ut postea neminem alium nisi fortunas vestras accusare possitis.«

(»Wenn ihr aber so verfahrt, dass ihr jemanden des Vatermordes beschuldigt, ohne das Warum und Wie angeben zu können, und nur bellt (um zu bellen) ohne Verdachtsgründe, so wird euch zwar niemand die Beine zerschmettern; aber, wenn ich anders diese Männer recht kenne, werden sie euch jenen Buchstaben, dem ihr so gram seid, dass ihr sogar alle Kalenden hasst, so gewaltig auf die Stirn prägen, dass ihr in der Folge sonst niemanden als den Verfall eures eigenen Glücks werdet anklagen können.«)[565]

Der Hund bietet damit dem gelehrten Betrachter den Anlass, über die Themen Verleumdung und Entehrung zu diskutieren und droht seinen Herausforderern mit Rache in Form einer ihn als Verleumder stigmatisierenden Strafe. Zugleich gibt er sich als nicht grundlos bellender Neider zu erkennen, sondern als gelehrter Redner im Dienste der Wahrheitsfindung und damit als das würdige Pendant der Nebenszene zu dem großen Redner in der Hauptszene, dem Sinnbild des Medicifürsten. Als Rächer steht der Hund zudem in der Tradition der Hunde des Promeros, welche auch in die Sprichwortsammlung des Erasmus von Rotterdam Aufnahme gefunden hatten (Adagia, II 7, 88): »Von Hunden des Promeros spricht man, wenn jemanden unversehens die Rache



55. Alessandro Allori, Hund mit Signatur (Detail aus Abb. 53).

derer trifft, die er irgendeinmal beleidigt hatte.« Die Erläuterung des Erasmus führt aus, dass Promeros als Dienstmann eines Königs bei diesem verleumdet worden war und sich später dadurch rächte, dass er seine scharfen Hunde auf seinen Verleumder losließ, welche ihn totbissen. Eine Überlieferung also, die starke Parallelen zur Verleumdung des Apelles aufweist, nicht jedoch in einem Kunstwerk, sondern in der Tötung des Feindes aufgeht. Erasmus setzte das Sprichwort von den Hunden des Promeros gleich mit der sogenannten *Rache des Hundes* nach Diogenian (7,52).[566] Dass Allori selbst sich im Kontext des Bildes mit einem Kyniker identifizierte, belegt ein bislang übersehenes Detail: Die Signatur in den Pfoten des Schoßhündchens (Abb. 55), die zuletzt Helen Barr ausführlich untersucht hat.[567] Auch

565 Cicero, pro Roscio, 1.37–82.

566 Erasmus 2016, Bd. 7, S. 536–537.

567 Barr 2017.



56. Jan Rost für Agnolo Bronzino, Die Gerechtigkeit befreit die Unschuld, 1546, Tapisserie, Florenz, Palazzo Pitti.

hierzu bietet Erasmus von Rotterdam eine passende Erläuterung: In seiner Ausführung zum »Melitaeus catulus« (*Adagia* IV 4, 54), dem Melitäerhündchen, einem Schoßhund, gibt Erasmus nämlich an, dass bei Lukian in den *Lapithen* (19) »ein Witzbold den Kyniker Alkidamas ein Melitäerhündchen« nannte. Damit bietet er für das beliebte und weit verbreitete Geschöpf, von dem er eingangs meint, dass es »zu nichts Ernsthaftem zu gebrauchen« und ausschließlich dazu geeignet sei, »gelangweilten und verwöhnten Damen als Spielzeug zu dienen«, während etwa der Haushund Wache hält, eine doppelbödige Lesart an, die erklärt, warum dieser Hund ebenfalls geschätzt wurde und Allori ihm als Träger seine Signatur anvertraute.[568] Diese Erklärung bot möglicherweise zugleich die Parade für eine Beleidigung des Gegners von Allori als Schoßhündchen oder beliebter, aber belangloser Maler. Dies geschah innerhalb der repräsentativen Raumausstattung eines Herrschaftszentrums der Medici und in einer Künstlerstreitarena, in der Allori beherrschend war.

Das Motiv des bellenden Hundes, auf das der Zettel im Maul der Hündin verweist, war, wie bereits Ważbiński in seiner grundlegenden Studie zum »cane abbaiante« aufzuzeigen versuchte, ein gemalter Kommentar für Experten.[569] Dass Tiere mit weit aufgerissenem Rachen ihre Feindlichkeit zum Ausdruck bringen, thematisiert bereits die Bibel.[570] Anschaulich wird diese Haltung in der 1546 von Jan Rost nach einem Entwurf Agnolo Bronzinos gefertigten Tapisserie *Die Gerechtigkeit befreit die Unschuld* (Abb. 56), in der ein Hund als Personifikation eines Lasters die Unschuld bedroht.[571]

568 Erasmus 2016, Bd. 7, S. 605–607.

569 Ważbiński 1977, S. 3–24. Barr 2006, S. 106. Barr 2017, S. 83–104.

570 »Ihren Rachen sperren sie auf gegen mich wie ein brüllender und reißender Löwe.« Im Psalm Davids von den Leiden und der Herrlichkeit des Gerechten wähnt sich dieser von Stieren und Hunden umgeben: »Denn die Hunde haben mich umgeben, und der Bösen Rotte hat mich umringt […]«. Psalm 22, 13–22, hier Zitate aus Vers 14 und 17.

571 Als Laster identifiziert wurden *Perfidia*, *Furia*, *Invidia* und *Avarizia*, ebenfalls dargestellt sind ein Wolf, eine Schlange und ein Löwe. Das Werk variiert einen Entwurf von Francesco Salviati für Cosimo I. Ausst.-Kat. Florenz 2009, Nr. 8.9. Cohen 2000, S. 56. Cecchi 1996, S. 54. Ausst.-Kat. Florenz 2010, S. 240. Cox-Rearick 2005, S. 301–304.

Bereits kennengelernt haben wir das Motiv des kynischen Hundes, des Kritikers. Rufen wir uns für ein besseres Verständnis von Alloris kynischem Motiv die Besonderheit des bereits erwähnten und vermutlich ebenfalls in einem höfischen Kontext entstandenen Hundepaares in Johann Sibmachers Stich einer *Verleumdung des Apelles* nach Anton Wetz, betitelt als *Pictura et descriptio Calumniae* (1600; Abb. 28) in Erinnerung, in dem das eine Tier als Zoilos und sein Schoßhündchen-Pendant als »Vigilantia«, also Wachsamkeit/Fürsorge, tituliert wurde, das zur Rechten des thronenden Herrschers am Boden sitzt.[572] Für das Werk Alloris bietet dieses Beispiel einen wichtigen Hinweis darauf, dass auch der Windhund in Alloris Gemälde als kynischer Kritiker zu verstehen ist – berühmt für seinen Witz und seine respektlose Kritik. Die Besonderheit des Hundepaares, das auch in anderen Werken auftritt, legt den Schluss nahe, dass in der Kopie nach Wetz das erklärend tituliert ist, was sich spätestens mit Allori als ein wichtiges Motiv etabliert hatte und bei Sibmacher, bereits zur Bildtradition ausgebildet, nun zurückgeführt wurde in den genuinen Kontext: einer *Verleumdung des Apelles* und damit einem typischen Sujet für versinnbildlichten Künstlerstreit. Um diesem Hinweis weiter nachzugehen, wird hier erstmalig die Funktion der Hündin im Bild an der Schwelle zum Bildraum berücksichtigt: Sie fungiert hier als Bote.[573] Das auf den ersten Blick harmlose Tiermotiv wird in der Analogie mit dem Kyniker Zoilos aus Amphipolis und durch die Karte im Maul, die vor dem Hintergrund der frühneuzeitlichen Zweikampf- und Duellkultur als *Cartello della sfida* aufgefasst werden kann, im Ton konfliktverschärfend verändert. Gelehrte Betrachter dürften angesichts der Hündin auch an Platon erinnert worden sein, der in *Der Staat* explizit mit dem Zitat »die Hündin, gegen den Herren kläffend und krächzend« ein solches Motiv heranzog, um damit den Beweis zu führen, dass es eine uralte Gegnerschaft zwischen Philosophie und der von ihm aus dem Idealstaat als entbehrlich verbannten Dichtung gab.[574] Damit wurden die antiken Wurzeln der Streitthematik, die diesem Bildmotiv innewohnt, bekräftigt.

Richtet man sein Augenmerk auf diesen Hund, so fällt auf, dass dieser eben nicht bellt, auch wenn Ważbiński ihn in seiner Untersuchung zum Topos des bellenden Hundes als das prominenteste Beispiel bespricht. Er deutete die Darstellung des Tieres als Angriff Alloris und die Forschung ist ihm darin kritiklos gefolgt.[575] Nicht genau hingeschaut hat folglich Jasmin Mersmann, wenn sie behauptet, das Fresko zeige »zwei kläffende Köter, von denen einer einen Hemd-

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

573 Zudem sei auf die Studie von Sulerzyska hingewiesen, die weitere kompositorische Analogien zwischen diesen beiden Gemälden untersucht. Siehe Sulerzyska 1981, S. 266–267.

574 Platon, Der Staat, 10, 8 [b]. Für den Hinweis auf diese bislang im Kontext des *cane abbaiante*-Topos noch nicht berücksichtigte Textstelle danke ich Michael Stockhausen.

575 Ważbiński 1977, S. 6, 10. Brassat 2003, S. 166.

fetzen […]« im Maul trage.[576] Weder hat sie erkannt, dass beide Hunde edle Tiere sind, noch würdigt sie die kunstvoll verschlungene Banderole, welche die Signatur des Künstlers trägt. Hätte Waźbiński recht, so hätte Allori mit seinem Hund auf die Darstellung in Zuccaris *Lamento della Pittura* reagiert, welche den Künstler im Selbstbildnis angegriffen von zwei Hunden zeigt (Abb. 43). Einer davon ist ein Windhund. Der Kupferstich war 1579 publiziert worden, zu einem Zeitpunkt also, als das Fresko mit großer Wahrscheinlichkeit noch nicht vollendet war. Im Abgleich zwischen Publikationsdatum des Zuccari-Stiches und dem möglichen bzw. wahrscheinlichen Arbeitsbeginn Alloris am Fresko sowie unter Berücksichtigung der praktischen Anfertigung eines Freskos von oben nach unten ergibt sich, dass Allori derjenige war, der antwortete.

Die attraktive Hypothese Waźbińskis gewinnt damit an Plausibilität, dennoch sei kurz bedacht: Warum hätte Allori in einem Wandbild in einer Medici-Landvilla auf Zuccaris Grafik reagieren sollen und noch dazu mit dem Bild eines kampflustigen Hundes? Die Inszenierung des Hundes als polemischer Streiter in einem Künstlerwettkampf ist nur dann sinnvoll, wenn Allori persönlich betroffen war und seine Adressaten, denn »latrabitis« ist eine Pluralform, zu dem Werk Zutritt hatten. Als Zielgruppe können demnach Zuccari und für ihn wichtige Mittelsmänner oder potenzielle Auftraggeber gelten. Da Großherzog Francesco de' Medici zeitgleich ein wichtiger Unterstützer Zuccaris und Alloris war, ist anzunehmen, dass beide Künstler um seine Gunst und Aufträge konkurrierten, indem sie mit ihrer jeweiligen Kritikkompetenz warben. Im direkten Umfeld des Fürsten mächtige Fürsprecher für sich zu gewinnen und möglicherweise Zuccari abspenstig zu machen, hätte Allori, der uns durch sein Lohndumping-Angebot für den Florentiner Dom in Erinnerung geblieben ist, sicher Freude bereitet. Dass er taktisch die Gelegenheit nutzte, die Aufmerksamkeit des illustren Publikums auf sich zu ziehen, das zu dem repräsentativen Landsitz, einer Herrscherzentrale der Medici, Zugang hatte und mit anderen vor den Gemälden des *Salone* diskutierten, ist keineswegs abwegig. Der *Salone* war kein Privatraum, sondern stand einer von den Medici kontrollierten und ausgewählten Öffentlichkeit offen. Die Kommunikationsnähe vor dem Gemälde und die Kommunikationsdichte innerhalb der Repräsentationsstrategie der Medici regulierte die Konfliktaustragung vor Ort, die Sphäre unter den Augen des Fürsten begünstigte sicher einen deeskalierenden Verlauf. Die Betrachter wurden Zeugen einer mit unterschiedlichen Medien imaginierten Auseinandersetzung.

Die Adressaten – also der Rivale, gegen den sich die Bilderfindung schließlich richtete, und seine Fürsprecher – sollten also dazu in der Lage sein, das Werk zu sehen.[577] Entsprach dies aber dem vom Auftraggeber intendierten Ziel des Bildprogramms, das sich an ein gelehrtes Publikum richtete und dieses dazu animieren sollte, vor den Gemälden die Tugenden des Fürsten zu

576 Mersmann 2016, S. 226.

577 Das Gemälde wurde erst viel später druckgraphisch reproduziert.

würdigen?[578] Diesen Punkt klammerte die bisherige Forschung zu dem Künstlerstreit zwischen Allori und Zuccari aus. Zunächst einmal ist anzunehmen, dass angesichts der prominenten Platzierung des angriffslustigen Tieres im Wandbild der Auftraggeber eine für ihn sinnfällige Rechtfertigung einforderte, die primär mit seinen eigenen Interessen verbunden war. Möglich ist allerdings, wenn man Vasaris Behauptung ernst nimmt, dass der Streit der Künstler um die Gunst des Fürsten ebenso zu dessen Ruhm beitrug wie auch zu dessen Unterhaltung, so dass entsprechende Details wie eine Marginalie weitestgehend toleriert wurden.[579] Der im Wandbild zum Duell fordernde Kritiker in Gestalt des Hundes hätte demnach dem Fürsten und seinem Publikum die Wertschätzung seines Mäzenatentums aus Sicht beider rivalisierender Künstler bestätigt. Somit war für Alloris Hund zweierlei relevant, zum einen dessen Verortung in dem antiken Sujet und zum anderen dessen Bezug auf die für die Medicifamilie bedeutsame diplomatische Leistung Lorenzos.[580] Demnach konnte ein zeitgenössischer Rezipient in den 1580er-Jahren den Hund und seinen Appell als Stellvertreter des Redners betrachten: Dessen Feinde hatten ihre Stimme gegen einen Tugendhelden erhoben, und dieser hatte daraufhin mit einer erfolgreichen Strategie deren Spott überwunden. Das Schlusswort des Flaminius lässt sich in Analogie zu den Worten auf dem Zettel im Maul des Hundes lesen: »Vielmehr werdet ihr ohne Ansehen, ohne Ehre zur Beute des Siegers werden.« Wer seine Stimme also gegen eines der *exempla virtutis romanae* richtet, die in dem Zyklus die Tugenden der Medicifürsten propagierten, dem ist die Demütigung, der Verlust der Ehre sicher. In der entsprechenden Parallelsetzung mit Lorenzos Friedensdiplomatie liegt alternativ oder zudem der Schluss nahe, dass der Medici-Fürst das Bildmotiv des Kritiker-Hundes auch auf seine eigenen Gegner oder die seiner Familie beziehen konnte. Da die Historie, in die der Angriff integriert wurde, die fürstlichen Tugenden des Auftraggebers thematisiert, war es den verschiedenen Rezipienten problemlos möglich, das Motiv des nicht bellenden Hundes dem Bildinhalt zuzuordnen und auch in einem größeren Kontext zu verorten. Der Webfehler des kynischen Hundes wird hier nicht als Störfaktor wahrgenommen, was in seiner fehlenden Erwähnung zum Ausdruck kommt. Dies reicht hin bis zu der Schlussfolgerung, dass Allori die Fresken so gestaltete, »wie es der Text des Livius nahelegte.«[581]

Der Kritiker-Stellvertreter im Bild kann zunächst allgemein als Anspielung auf einen Zweikampf von Männern in einem Ehrkonflikt gedeutet werden. Es unterliegt damit der Imagination des Betrachters, ob dieser gewaltfrei ausgetragen wird, wie die Botschaft anbietet, oder ob mit der gewaltsamen Austragung derselben zu rechnen ist. Einer solchen eigentlich dem Adel vorbehaltenen

578 Zur Diskussion hierzu danke ich H.-J. Raupp. Zum Decorum, das große Historien für repräsentative Säle vorsah, siehe Thimann 2002, S. 72–73.

579 Vgl. hierzu den Fall der Streitaustragung zwischen Bandinelli und Cellini. Vasari, Bandinelli 2009, S. 73–74. Vgl. zudem Abschnitt 2.4.

580 Vgl. Kliemann 1976, S. 79–80. Sulerzyska 1981, S. 264. Lecchini Giovannoni 1991, S. 248–250, Nr. 71.

581 Kliemann 1976, bes. S. 81–83, hier S. 82–83.

Auseinandersetzung entspräche ein Duell.[582] Dass diese Form des Zweikampfes in der Frühen Neuzeit auch von Nicht-Adeligen praktiziert und von italienischen Fürsten geduldet wurde, ist bekannt.[583] Das Duell als kulturelle Praktik, die reich an Symbolen und Gesten war, könnte für die von Allori gewählte Bildsprache Vorbildfunktion gehabt haben. Dies ist dadurch wahrscheinlich, dass diese Form der Auseinandersetzung seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch in Italien weithin praktiziert wurde und zudem durch unterschiedliche Druckwerke nicht nur eine breite Öffentlichkeit erreichte, sondern sogar populär genannt werden konnte: »[A]ls performativer Akt eines regelhaften ritualisierten Zweikampfs konnte sich [das Duell] auf zahlreichen Bühnen vollziehen und avancierte seit der Frühen Neuzeit in Europa zu einem bedeutenden Thema unterschiedlicher Kommunikationen und Medien […]«[584] Diese umfassten neben Duelltraktaten, Flugschriften und juristischen Schriften auch literarische Texte. Wie weitreichend die Wirkung dieses Gedankenguts war, darf nicht unterschätzt werden: So verfasste der für sein *Emblematum liber* (Erstauflage 1531) in der kunsthistorischen Forschung geschätzte und weithin rezipierte Andrea Alciati 1544 auch einen Duelltraktat.[585] Der italienische Jurist und Humanist ist damit ein Beispiel für die untrennbar miteinander verwobenen Moral- und Ehrvorstellungen im Cinquecento.[586] Dass Alloris Hund bislang nicht im Kontext der Duellforschung behandelt wurde, ist angesichts der von Ludwig auf den Punkt gebrachten Problemlage nachvollziehbar: »Solche [von medialen Bildtopoi abweichende] Vorgänge wurden dann auch in der Forschung, selbst wenn sie in den Quellen als Duelle bezeichnet wurden, als defizitäre Umsetzung dessen begriffen, was eigentlich ein Duell sei. Umgekehrt wurden mitunter aber auch Formen ritualisierter Gewalt als Duell gedeutet, die zwar in den Quellen nicht als Duell bezeichnet sind, aber von Zweierkonstellationen und einem ritualisierten Ablauf geprägt waren.«[587] Es bestand also lange keine Einigkeit darüber, welche Auseinandersetzungen als frühneuzeitliches Duell gelten durften und welche nicht. Das Ritual eines solchen – und dies muss hier betont werden, da unsere Vorstellungen von dieser Form des Zweikampfs heute stark von den Duellvorstellungen des 19. Jahrhunderts geprägt sind – bedurfte eines Beleidigten und des geregelten Ablaufs. Für den hier behandelten Kontext war es zudem wichtig, die Orte bzw. Sphären des Streits zu beachten. Laut David Quint, der hierzu umfangreiche Quellenstudien durchgeführt hat, gab es vorzugsweise im privaten Bereich geschütz-

582 Vgl. Härter 2012, S. 187.

583 Vgl. Bryson 1938.

584 Härter 2012, S. 187.

585 Zum Duell im Cinquecento siehe Bryson 1938 mit einer kommentierten Bibliographie der im 16. Jahrhundert erschienenen Publikationen (S. 233–236). Siehe auch Santoro 2012, S. 101–121. Das Duell als europäisches Phänomen behandelt Kiernan 1988. Die italienischen Duelltraktate konnten auf ein französisches Standardwerk oder den spanischen *Tractatus de duello* (1525) des Diego del Castillo zurückgreifen.

586 Alciato 1544. Gedruckt wurde diese erste italienische Ausgabe von Baldassar di Constantini. 1543 war bereits die lateinische Fassung unter dem Titel *De Singulari Certamine* erschienen. Siehe Monorchio 1998, S. 63–80.

587 Ludwig 2012, S. 68. Ludwig 2016.

te Räume, in denen die freie Rede möglich sein sollte, und im Unterschied hierzu die öffentliche Sphäre, in der solche freie Rede Konsequenzen haben konnte, wenn sie dort – beispielsweise aufgrund der Indiskretion eines Gesprächspartners – rezipiert wurde.[588] Bezogen auf Alloris Gemälde und seine Verortung in dem großen Saal der Medici-Villa heißt dies, dass – gleich, ob der Maler einen Feind der Medici im Sinn hatte oder einen eigenen – der potenzielle Gegner den illusionistisch gemalten *cartellino* gedanklich aufnehmen musste.[589] Imaginiert man den Appell des Hundes also als stellvertretenden Bestandteil eines Zweikampfs, so wie er in Italien Mitte des 16. Jahrhunderts ausgetragen wurde, dann wäre der Austausch von *cartelli* jedenfalls ein wesentlicher Bestandteil der ritualisierten Zweikampfmodalitäten gewesen. Die Beleidigung des Kontrahenten wäre demnach durch seine Herabsetzung auf den sozialen Rang eines Hundes, genauer gesagt einer Hündin, oder alternativ die implizite Beschimpfung als Hund anschaulich statt wörtlich durch eine Niederschrift vorgetragen worden.[590] Dass die Künstler versuchten, im Rahmen der gewachsenen sozialen Ambitionen diese vom Adel ausgeprägte Form der Identitätsbildung zu adaptieren, entspricht auch anderen Aufwertungsversuchen des eigenen Standes.[591] Dass das Tier hier als Bote fungiert, ist jedenfalls – bezieht man die Erkenntnisse der Schimpfwortforschung ein – nicht als niedliche Alltagsgeste misszuverstehen, sondern als eine handfeste Beleidigung des adressierten Gegners. Gesteigert würde der beleidigende Aspekt im Bild noch, wenn man in dem Jagdhund nicht den adelsattributiven Boten, sondern den Stellvertreter seines Herrn und damit legitimen Kampfgegner sehen würde. Dass der Herrscher in den von Neumann geschilderten teils literarischen und legendären Zweikämpfen zwischen Mensch und Tier (Hund, Löwe) sich als schlechter Richter zu erkennen gibt, ist ein bemerkenswertes Detail, dass die Geschichten an die Überlieferung von der Verleumdung des Apelles anschließt und die Frage aufwirft, in welchem Verhältnis Allori zu dem Medicifürsten stand.[592] Im Kampf um die gerechte Sache jedenfalls konnte sich der innere Adel – auch des Stellvertreters – offenbaren.[593] Gleichsetzungen von Hund und Mensch wurden auch in anderen Zusammenhängen praktiziert. Berühmt wurde die ironische Analogie, die Alberti in seiner Lobrede auf seinen tugendhaften Haushund allegorisch verschriftlichte. Zu den Tugenden von Canis zählte, so der Humanist, dass er nie böse Worte über Abwesende »gesprochen« hätte – er bellte also Abwesende nicht an – wohingegen er in den Akademien durchaus im humanistischen Disput »das Wort erhoben« hätte, was jenseits der Duellanalogie eine humorvolle Parallele zu Alloris Fresko darstellt. Auch hätte Canis, so Alberti, sich bei Banketten zurück-

588 Quint 1997, S. 244.

589 »Illusionistic motifs challenged the view that words could imitate nature better than a painted image; the cartellino in particular visualized the written word as part of the painted image.« Rawlings 2009, S. 124.

590 Weinstein 1994, S. 217.

591 Vgl. Quint 1997, S. 231–232. Castiglione 1960, S. 46 (1. Buch, XXI. Kapitel).

592 Vgl. Neumann 2010, S. 191–192, 196.

593 Neumann 2010, S. 198.

haltend verhalten und nie Wein getrunken – dies entspricht auch der verkleinerten Replik von Alloris Windhund in dem *Bankett der Cleopatra* (Abb. 44), das auch Zuccari gekannt haben könnte.[594] Wenn man annimmt, dass Allori wie schon vor ihm Stradanus in seinem Fresko im Palazzo Vecchio – übrigens in der dortigen *Sala di Leone X*, also dem Raum, welcher dem Gründer der Villa in Poggio a Caiano gewidmet war – sein Revier mittels eines bildpolemischen Hundes gegen mögliche Rivalen behaupten wollte, so wäre hier eine in der sozialen Entwicklung des Duells nachvollziehbare Aneignung adeligen Verhaltens durch Nicht-Adelige abgebildet. Analog zu Gegnern des Medici-Regimes, die durch die Drohung mundtot gemacht werden sollten, konnte sich Allori selbst in der Rolle des Geforderten sehen, dem auf seiner Ebene der Wahrnehmung wiederum die Wahl der Waffen – in diesem Falle die der Malerei – zukam.

Wie passend dieser Vergleich ist, der sowohl die Interessen des fürstlichen Auftraggebers befriedigen konnte wie auch die Streitlust des Künstlers, und damit die Betrachter zu Diskussionen angeregt haben könnte, kommt darin zum Ausdruck, dass die Entscheidungen eines Ehrhandels von Worten und Handlung getragen wurden und werden. Demnach waren verächtliche Gesten oder Worte zur Herabsetzung der Ehre des Gegners ebenso geeignet wie zur Herausforderung und Erwiderung.[595] Der Zwang, zu den Waffen zu greifen, wurde bei Bedarf offen formuliert: »che necessiti di a venire in paragone d'arme«.[596] Wenn man berücksichtigt, dass diese Parameter auch auf das Rededuell übertragen wurden, wie dies Weinstein aufgezeigt hat, liegt es nahe, dass auch die bildenden Künstler sich einige aneigneten, um ihren sozialen Status aufzuwerten und darunter auch die im Schriftduell etablierten »cartelli di sfida« adaptierten: Anregungen hierzu waren in großer Vielfalt verfügbar, wie Quints Studie aufgezeigt hat:

> »A flood of treatises on honor and the duel – and treatises on honor are usually much devoted to the duel – flowed from sixteenth century presses, mostly in Italy. These books, loaded with the terms and methods of scholastic argument which distinguished gradations of insult that are famously lampooned by Shakespeare's Touchstone and which dictated punctilios of combat and fair-play – if you are fighting a one-eyed man, should you wear a patch over one eye of your own? – seem highly unreadable now, but they enjoyed a tremendous vogue.«[597]

594 Hartung 2003, bes. S. 98–102, hier S. 100–101.

595 Schwerhoff 2013, S. 215–228. Hierin wird auch der Aspekt des Duells in der medialen Streitkultur behandelt. Zur stummen Sprache der Bilder und Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung siehe Rehm 2002.

596 Zitat aus einem »Cartello d'un bravo da Perugia ad un bravo spagnolo in querela volonataria«, Sala d'Arme Achille MarozzoIstituto per lo Studio della Scherma Antica e Medievale. Vollständige Abschrift sowie die anderer Cartelli abrufbar via https://web.archive.org/web/20130723213628https://www.achillemarozzo.it/articoli/vari/cartellidisfida.php. Sebastiano Fausto da Longiano, Duello regolato a le leggi de l'honore, Venedig 1552. https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10179359.

597 Quint 1997, S. 233. Zu den *cartelli di sfida* siehe ebd., S. 257. Zwar attestierte Sabine den Künstlern

Das Duell war als Bestandteil eines weit verbreiteten Habitus allgegenwärtig. Schließlich bezeichnete auch Leon Battista Alberti die Ehre als das wichtigste Gut in jedermanns Leben, also als Grundlage aller (erfolgreichen) Unternehmungen.[598] Bedenkt man, dass es bereits im 15. Jahrhundert üblich gewesen war, dass Beleidigte in Form von kurzgefassten Schriftstücken, sogenannten *cartelli di sfida*, die öffentlich bekannt gemacht wurden, ihre Herausforderung übermittelten, so steht der Hund Alloris in einer kaum als exklusiv zu bezeichnenden Tradition, zumal auch der Raum in der Medici-Villa kein privater war.[599] So kann es auch nicht überraschen, wenn entsprechende Zettel in den Rahmenbedingungen des identitätsstiftenden Künstlerwettstreits ihre spezifische Aneignung fanden. Weinstein thematisierte diesen Aspekt für das Theater bzw. literarische Duelle. Es ist demnach auch vorstellbar, dass die Riten oder vielmehr »Gesetze« des »ritualisierten Zweikampfs« sich auch in Medien der bildenden Kunst übertragen ließen.[600] Als gleichrangige Kunst war es nur folgerichtig, wenn auch weitere Medien für die virtuose Imagination eines Zweikampfes fruchtbar gemacht wurden. Dass solche ebenso wahrhaftig und ernst zu nehmend wirkten wie das ausgetragene Duell, ist anzunehmen.[601] In Analogie zum Duell hätte auch Allori seinen Angriff als Kritiker im Bild gegenüber seinem Auftraggeber legitimieren können.[602] Die Konfliktaustragung konnte so in gewaltfreie Bahnen gelenkt und die Ehre über einen legitimierten Stellvertreterkampf ritualisiert wieder hergestellt werden.[603] Dies fügt sich in die Betrachtungen von Norbert Elias ein, der die Neuzeit als Phase eines Zivilisierungsprozesses betrachtet hat.[604] Letztlich fand hier eine Auseinandersetzung mit dem Ehrenkodex des Adels statt.[605]

Eine Änderung trat ein, als Mitte des 16. Jahrhunderts die *cartelli* nicht mehr als Handschriften publiziert wurden, sondern gedruckt Verbreitung fanden:

eine Neigung zum Duell, das Fehlen aussagekräftiger Beispiele legt allerdings eine hierzu wenig intensive Recherche nahe. Siehe Sabine ^{3}1859, S. 28.

598 Alberti 2004, S. 12.

599 »It had been a long established practice, reaching back into the fifteenth century, for offended parties to issue challenges in the form of short written documents »cartelli di sfida« – that they posted in public.« Quint 1997, S. 257. https://web.archive.org/web/20211001114719/https://www.achillemarozzo.it/articoli/vari/Fausto_da_Longiano.pdf Ein berühmtes Beispiel für solche *cartelli* (Cartel de desafío, cartel de défy) wird in der Überlieferung zum sog. Fürstenduell zwischen Karl V. und Franz I. erwähnt. Vgl. Emich 2012, S. 200.

600 Weinstein 1994, S. 217.

601 Vgl. zum Dachterminus des ritualisierten Zweikampfs Jaser 2013.

602 Vgl. Schwerhoff 2013, S. 226. Schwerhoff gibt in Anm. 6 einen Überblick über die Forschungsliteratur zum Duell, der Abschnitt »Ritualisierte Zweikämpfe als öffentliche Streitkultur« bietet systematische Einblicke in Duellabläufe. Schwerhoff 2013, S. 219–220. Vgl. Ludwig 2016.

603 Zu den durch Duellpraktiken umgelenkten Gewaltritualen siehe Härter 2012, S. 187–193.

604 Elias 1969. Elias 1997.

605 »At court the noble might behave one way, but he had another code, now spelled out for him as elaborately as della Casa's tablemanners, that told him how to affirm his honor as an individual and licensed him to defend it, if necessary, with his sword.« Quint 1997, S. 233. Ludwig 2011, S. 371–403.



57. Alessandro Allori, Himmelfahrt Christi für Santa Maria del Carmine in Pisa, 1581.

»Around the middle of the sixteenth century the cartelli began to be printed instead of handwritten and became more embellished, spelling out the causes for the duel and often provoking responses from the challenged parties in the form of other cartelli. The exchange of such documents, which since they were printed could have a wide distribution, might go on for some time, constituting a kind of publicity campaign before the duel or – as I suspect was most often the case – replacing the duel itself, since many of the cartelli accuse the other party of delay, of failing to live up to stipulated conditions, or simply of not showing up on the appointed day.«[606]

Der Austausch von Cartelli oder ritualisiert vorgebrachten Provokationen und Argumenten konnte also, wie hier geschehen, das eigentliche Duell als Form der Streitaustragung ebenso ersetzen, wie die Androhung von Schmähbriefen und Schandbildern im Alten Reich Eskalationen von Finanzstreitigkeiten regulierten.[607] Dieser Aspekt erinnert an Zuccaris Blatt *Lamento della Pittura*, auf das Texte mit kleinen Zetteln aufgeklebt wurden. Wie Hänsel betonte, hatten Zuccari und Cort darauf verzichtet, den Text im Kupferstich festzuschreiben, und beide hatten stattdessen gerahmte Felder zur Beschriftung – erst mit gedruckten Lettern (»Typis aereis«), später mit einer gestochenen Schrift – frei gelassen.[608] Der leere Rahmen ist, wie die *Porta Virtutis* desselben Künstlers zeigt, ein in Zuccaris Werk wiederkehrendes Motiv.[609]

Im Falle Alloris war die zum Schweigen mahnende Inschrift ein wesentlicher Bestandteil einer vom Künstler angewandten Streitstrategie. Dass er diese für erfolgreich hielt, kommt darin zum Ausdruck, dass der Maler sie nahezu zeitgleich in einem anderen Gemälde wortwörtlich wiederholte: in seiner 1581 signierten und datierten *Himmelfahrt Christi* für Santa Maria del Carmine in

606 Quint 1997, S. 257.
607 Lentz 2004.
608 Hänsel 1999, S. 150.
609 Vgl. Acidini Luchinat 1999, S. 100.



58. Alessandro Allori, Hund mit Inschrift und Signatur (Detail aus Abb. 57).

Pisa (Abb. 57).[610] Den dortigen Kirchenbesuchern präsentierte er die Bildinschriften »Si latrabitis latrabo«, diesmal auf einem Schriftband, und »Alexand. Alorius C. Flor. Angeli Bronzini alumnus faciebat A. D. 1581« auf einem großen Zettel, gemeinsam einem Schoßhund in die Schnauze gelegt, rechts unten im Gemälde (Abb. 58).[611] Unerwähnt bleibt die Inschrift durch Rafaello Borghini, aufgezählt werden jedoch in das Werk eingefügte Bildnisse.[612] Unerforscht sind bislang die Hintergründe dieser Darstellung und demnach offen die Frage, in welchem Verhältnis die Gemälde zueinander stehen und ob auch hier der Kontext eines Künstlerstreits nachweisbar ist.[613] Dies liegt jedoch deswegen nahe, da Allori in dem einen Hund hier seine kynische Selbstidentifikation konzentrierte, wofür er – und dies bestätigt die zuvor konstatierte Identifizierung Alloris mit dem stellvertretenden Schoßhund – eben diesmal allein den Melitäer auswählte (Taf. 5). Im Kirchenraum musste Allori zwar mit einem anderen Publikum rechnen als in der Medici-Villa, das Motiv mit seiner Aussage hielt er dennoch auch für dieses tauglich und durch die Verwendung an dem exklusiveren Ort der Medici-Villa in Poggio a Caiano noch keineswegs erschöpft. Auf die Wiederholung der Inschrift, die Barr im Falle der Ausstattung in Poggio a Caiano als »eine entblößende Replik auf Zuccaris lautes Tönen« bezeich-

610 Lecchini Giovannoni 1991, S. 255, Nr. 79 mit Abb. 186. Barr 2017, S. 95.

611 Dass es eine verkleinerte Replik dieses Altarbildes in einer Florentiner Privatsammlung gibt, darauf hat Lecchini Giovannoni hingewiesen, ohne dass dies bisher weiterführende Überlegungen angestoßen hätte. Lecchini Giovannoni 1991, S. 255, Nr. 79 mit Abb. 186.

612 Borghini 1584, S. 628–629.

613 Auch Barr 2017, S. 95, die diese Parallele nennt, bietet hierzu keinen Erklärungsansatz.

nete, deutete dieselbe Autorin ebenfalls hin, ihre weiterführenden Überlegungen hierzu liegen aber leider noch nicht gedruckt vor.[614] Dass jedoch ein Konflikt Ursache der streitbaren Betrachteransprache war, legt die Analogie oder möglicherweise sogar ein konkreter Bezug zur Kontroverse zwischen Zuccari und Allori nahe. Die Datierung des Pisaner Gemäldes 1581 erfolgte in eben jenem Jahr, in dem Zuccari aus dem Kirchenstaat verbannt wurde und den Medicifürsten in Florenz um Hilfe bat, weswegen es nicht ausgeschlossen ist, dass Allori sich die ihm innerhalb eines Kirchenraums bietende Gelegenheit zu einem polemischen und seinen gesicherten Status betonenden Kommentar nutzte. Abschließend bleibt die Frage offen, ob Zuccari oder seine Unterstützer auf die hier beschriebene Provokation reagierten und wenn ja, wie. Meine Hypothese ist, dass es eine prominente Möglichkeit gab, wie und wo Zuccari hätte antworten können, wenn er in Florenz geblieben wäre: An der Fassade seines Atelierhauses, wo eine große gerahmte Fläche seit 1578 darauf wartete, gefüllt zu werden: Eine Wandfläche, die geeignet gewesen wäre, eine Komposition vom Format der *Porta Virtutis* aufzunehmen, auch wenn dieses Projekt nie vollendet wurde. Zuccaris Wohnhaus selbst wird Allori auf jeden Fall ein Dorn im Auge gewesen sein, handelte es sich dabei doch um das ehemalige Haus von Andrea del Sarto, also dem Künstler, in dessen Fußstapfen Allori mit der Ausstattung in der Medici Villa in Poggio a Caiano getreten war.

Dass Bilder als Waffen streitfähig waren und verletzend wirkten, wurde am 28. Dezember 1599 in Rom anerkannt durch die Legge Taverna, die diffamierende Texte und Bildwerke unter Strafe stellte.[615] Die Autorität der Künstler wurde damit offiziell eingeschränkt. Wie diese unter den neuen Rahmenbedingungen reagierten, zeigt das nächste Kapitel, das in Rom ansetzt.

614 Barr 2017, S. 101. Barr 2006, S. 112, Anm. 322.

615 Zur Legge Taverna siehe Petrucci 1982, S. 24, Nr. 73, und S. 118.

3. Bilderstreit zwischen exklusivem Anspruch und Metaebene (1600–1700)

3.1 Giovanni Bagliones *Himmlischer Amor, Zweitfassung* (Rom, um 1602/03)

Der gerichtlich fortgesetzte Streit, den Giovanni Baglione 1603 gegen Onorio Longhi, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Orazio Gentileschi und Filippo Trisegni führte, ist durch die vorliegenden Publikationen der Prozessakten und Caravaggio-Monographien verhältnismäßig gut nachvollziehbar und in verschiedenen Dimensionen erschlossen.[616] Fruchtbare Ansätze etwa bei Hermann Voss 1922 und Herwarth Röttgen 1993 warfen zudem die Frage auf, inwiefern der dieser Eskalation vorangegangene Künstlerstreit sich in den allegorischen Amor-Gemälden durch konkrete Verweise auf die persönliche Auseinandersetzung niederschlug.[617] Überlagert wurde diese Wahrnehmung durch die retrospektiven Äußerungen im Prozess und in Bagliones schriftlichem Werk, den *Vite*, welches auch eine Beurteilung von Caravaggios Werken einschloss.[618] Im Vordergrund standen die durch den Schlagabtausch motivierten Übernahmen und Varianten von Bilddetails, die Voss als die gegenseitige Entsprechung charakterisierte.[619] Damit verknüpfte Aussagen wurden ebenso erörtert wie Fragen nach stilgeschichtlichen Wechselwirkungen, also insbesondere das, was gemeinhin unter Schlagworten wie »Kampf der Schulen« subsummiert wird. Die damit einhergehenden intensiven Betrachtungen der gegensätzlichen Kunstanschauung – irdischer Amor (Caravaggio) / der himmlische Amor züchtigt den irdischen (Baglione) – soll hier nicht nacherzählt werden, es soll vielmehr der Blick auf einige Bilddetails gelenkt werden, die als ikonographische Besonderheiten der Streitaustragung bereits erkannt worden

616 Rom, Staatsarchiv (ASR), Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 363r–398v (28.8.1603–18.11.1603). Zu den publizierten Protokollen der Prozessakten siehe Bertolotti 1881, II, S. 51–53. Macioce 2010, DOC 559–560, 562–569, 571–572, 575. Di Sivo 2011, S. 90–108. Zu Caravaggio siehe Ebert-Schifferer 2009. Sickel 2003. Zu Baglione siehe Smith O'Neil 2002. Möller 1991. Zu einem möglichen brisanten Kontext siehe auch Sickel 2016. Q8–9.

617 Voss 1922. Röttgen 1993.

618 Baglione 1642.

619 Voss 1922, S. 61.



59. Orazio Gentileschi, Erzengel Michael, um 1600, Öl auf Leinwand, 278 x 192 cm, Farnese, San Salvatore.

sind, aber in ihrer Relevanz noch nicht erschlossen wurden. Hierbei wird im Vergleich mit den vorangegangenen Streitfällen auch der Blick geöffnet für die modernisierenden Modifikationen der tradierten Bildsprache. Damit soll der, wie Lothar Sickel meinte, »regelrechte Bilderstreit«,[620] in dessen Kontext Bagliones *Himmlischer Amor* entstand, eine kritische Überprüfung und anschließende Einordnung erfahren, mit der die verschiedenen Beobachtungen zum Künstlerstreit zwischen den Antipoden neu zusammengeführt werden.

Die Ursache dafür, dass es zwischen Baglione und Caravaggio so nachhaltig Streit gab, dass es zu dem anschließenden Verleumdungsprozess kam, war laut Baglione und seinem Schüler Tommaso Salini, genannt Mao Salini, Neid, da Baglione einen Auftrag für ein großformatiges Gemälde – eine Auferstehung für *Il Gesù* (enthüllt 1603) – erhalten hatte, den Caravaggio angeblich ebenfalls hatte ausführen wollen.[621] Caravaggios Freund Orazio Gentileschi hingegen gab 1603 im Rahmen seines Verhörs zu Protokoll, dass der Streit von Baglione ausgegangen sei, der gegenüber seinem in *S. Giovanni dei Fiorentini* ausgestellten Gemälde *Erzengel Michael* (verschollen, vgl. die vermutlich ähnliche Fassung Abb. 59) einen *Himmlischen Amor* (Erstfassung; Abb. 60) aufgehängt hatte.[622] Die Streitarena war, wenn Haskells Mutmaßung korrekt ist, zuerst die Kirche S. Giovanni Decollato der florentinischen Erzbruderschaft der Misericordia gewesen, wo Gentileschi und Baglione zeitgleich und im direkten Vergleich jeweils ein Gemälde öffentlich zu präsentieren planten. Haskells allgemein akzeptierte, wenn auch von ihm nicht belegte Annahme stützt sich auf den Umstand, dass ab den 1620er Jahren dort alljährlich am 29. August stattfin-

620 Sickel 2003, S. 132.

621 ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 390r–393r (28.8.1603), Abschrift in: Macioce 2010, DOC 559 (S. 146–148). Vgl. hierzu Möller 1991, S. 30–31.

622 Aussage Orazio Gentileschis im Protokoll der Prozessakte vom 14. September 1603, siehe ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 401v–406r, zitiert nach Macioce 2010, DOC 569, S. 155–158. Siehe Q9.

dende Ausstellungen nachgewiesen werden konnten, die aus Anlass der Feierlichkeiten zu Ehren von Johannes dem Täufer veranstaltet wurden.[623] Die räumliche Nähe des zum Vergleich einladenden Werkes wurde von Gentileschi als Konkurrenz aufgefasst. Er deutete zudem Bagliones Gemälde als Gegenentwurf zu Caravaggios Arbeit. Komposition und Ausstellung wurden demnach wohl von beiden Malern als Affront bewertet. Als »eine Konkurrenzsituation in mehrfachem Sinn«, in deren Kontext Caravaggios *Amor terrene* für Vincenzo Giustiniani etwa zeitgleich mit Bagliones *Amor celeste* für Kardinal Benedetto Giustiniani entstand, hat Lothar Sickel die damaligen Umstände charakterisiert.[624] In seiner Erläuterung der Künstlerkonkurrenz gab Gentileschi an, dass Baglione von Kardinal Giustiniani eine Goldkette erhalten hatte, nachdem er diesem sein Gemälde der *Himmlischen Liebe* gewidmet hatte. Er leugnete jedoch, der Autor eines anonym an Baglione gerichteten Briefes und jener Verse zu sein, in denen gerade diese Kette zum Zielpunkt beißenden Spottes wurde.[625] Laut Orazio Gentileschis



60. Giovanni Baglione, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor (Erstfassung), 1601–1602, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

Aussage vom 14.9.1603 hatte Baglione zuvor seinen *Himmlischen Amor* gemalt, um damit mit Caravaggios *Amore terreno* (in der Forschung übereinstimmend identifiziert als Caravaggios *Amor als Sieger*, 1601, übermalt um 1602; Abb. 61) in Konkurrenz zu treten.[626] Das Resultat war eine anhaltende

623 Haskell 1996, S. 184. Röttgen 1992, S. 17.

624 Sickel 2003, S. 132–133.

625 ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 384r (Brief von Orazio Gentileschi an Baglione), 401r–v (Verleumdungsklage, 13.9.1603). In dem an Baglione gerichteten Brief, dessen Autorschaft Gentileschi im Verhör vom 14.9.1603 nicht zugeben wollte, hieß es: »Voria un servitzio da te che a quela chatena che tu porti al colo ci atacasi una coratela che farebe ornamento uguale ala tua grandetza.« Abschrift der Spottverse, die in einem »libello famoso« Verbreitung fanden, in: Macioce 2010, DOC 568 (S. 155). Abschrift des Verhörprotokolls siehe ebd., DOC 569 (S. 155–158).

626 Gentileschi nannte dies »fatto a concorrenza«. Aussage Orazio Gentileschis im Protokoll der Prozessakte vom 14. September 1603, siehe ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 401v–406r. Macioce



61. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Amor als Sieger (Omnia vincit Amor), 1602, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

Feindschaft.[627] Diese belegt auch Bagliones Bezeichnung Caravaggios als »mio inimico« 1606.[628] Die in der Forschung vertretene Ansicht, dass sich ihre Rivalität insbesondere in Bagliones *Himmlischer Amor, Zweitfassung* (Abb. 62) niedergeschlagen habe, soll hier weiter konkretisiert werden.

In Bagliones Autobiographie, mit der er den Textteil seines Buches *Le Vite De' Pittori, Scultori, Architetti, Ed Intagliatori* (1642) abschließt, heißt es zu seinen beiden Fassungen des *Himmlischen Amor*: »Et al Cardinal Giustiniani fece due dipinture di due Amori Diuini, che tengono sotto i piedi l'Amor profano, il Mondo, il Demonio, e la Carne, e queste l'vna in contro all'altra veggonsi nella Sala del suo Pallagio, dal naturale con diligenza fatte.«[629] Als Entstehungskontext nennt er also rückblickend die Anfertigung beider Gemälde für Kardinal Giustiniani, der sie gemeinsam in einem Saal in seinem Palazzo vermutlich einer exklusiven Öffentlichkeit zeigte. Als Darstellungsgegenstand bezeichnet Baglione den himmlischen Amor mit dem irdischen zu seinen Füßen, die Versinnbildlichung eines Sieges also, denkt man an antike Tretergruppen oder andere Zweikampfgruppen. In seiner *Erstfassung* (Abb. 60) hatte Baglione den am Boden sitzenden Dämon so gezeigt, dass er dem Betrachter den Rücken zuwendet. Vermutlich um seinen Rivalen Caravaggio bei den Giustiniani auszustechen, hatte Baglione als Bildthema seiner Allegorie einen *Himmlischen Amor* gemalt, der sein irdisches Pendant züchtigt, und dieses Gemälde dem mächtigen Bruder von Caravaggios Mäzen geschenkt.[630] In der von der genannten Darstellung abweichenden Zweitfassung hat sich der Gehörnte zum Betrachter umgewandt

2010, DOC 569 (S. 155–158, hier S. 156). Vgl. Di Sivo 2011, S. 104. Vgl. Q9.

627 Befragt nach seinen Freunden und Feinden (inimici), erklärte Caravaggio in seinem Verhör vom 13.9.1603: »De quelli che ho nominati di sopra non sono miei amici né Gioseffe né Gio[vanni] Baglione, né il Gentileschi né Giorgio Todesco, perché non me parlano, gl'altri tutti mi parlano et conversano con me.« Zitiert nach Macioce 2010, DOC 567, S. 154. Vgl. Di Sivo 2011, S. 103.

628 »Caravaggio quale è mio inimico«. Spezzaferro 1975, S. 54. Vgl. Q8.

629 Baglione 1642, S. 401–405, hier S. 403.

630 Ebert-Schifferer 2009, S. 156.

und schaut ihn mit weit geöffnetem Mund an. Die von Baglione als »il Demonio« bezeichnete Figur hat in der Forschung deswegen einige Aufmerksamkeit gefunden, weil Herwarth Röttgen auf Basis eines Porträtvergleichs die Ansicht verbreitete, dass diese in der Zweitfassung des *Himmlischen Amors* die Gesichtszüge Caravaggios trägt.[631] Gesichert ist dies jedoch nicht. Der Vergleich ist fragwürdig und auffällig wegen der Parallele zu der in Malvasias *Felsina pittrice* 1678 (II, 35) publizierten Anekdote, wonach Guido Reni nachgesagt wurde, er habe 1634 einen Auftraggeber, mit dem er sich 1627 gestritten haben soll, in dem vom Erzengel Michael besiegten Luzifer porträtiert (siehe unten Kapitel 5). Es steht zu vermuten, dass die Kenntnis dieser Legende die Suggestionskraft der Caravaggio-These beförderte. Malvasias Text betont, dass es leichtsinnig gewesen wäre, eine so unverschämte Satire nach Rom zu schicken. Lässt sich Bagliones »Webfehler« als Satire lesen? Wenn das Spiel mit dem Gedanken einer sinnbildlichen Übertragung des Zweikampfs auf Bagliones Streit mit Caravaggio einkalkuliert war, war die Annäherung an äußerliche Kennzeichen wie eine zweifelsfreie Treue der Gesichtszüge unbedingt zu vermeiden: Sie wäre strafbar gewesen und Bagliones Feinde hätten im Prozess wohl kaum darauf verzichtet, eine solche Beleidigung zu ihren Gunsten zu nutzen.



62. Giovanni Baglione, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor (Zweitfassung), 1602–1603, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

Obwohl die Quellen diese Identifizierungsthese keineswegs stützen, stieß diese in der Forschung auf breite Akzeptanz.[632] So kommentierte Lothar Sickel das angebliche Bildnis in seiner Deutung von *Caravaggios Rom* wie folgt: »[…] auch Caravaggio scheint sich derart in Häme ergangen zu sein, daß Baglione sich erdreistete, ihn wenig später,

631 Demnach hat Heinz Schlaffer zuerst diese Identifizierung vorgenommen. Röttgen 1992, S. 22. Röttgen 1993, S. 326–340. Zu Schlaffer siehe ebd., S. 339, Anm. 1. Zum satirischen Bildnis siehe ebd., S. 327, 329, 330. Vgl. Pfisterer 2008, S. 19.

632 Als Beispiel für die breite Akzeptanz der Identifizierungsthese siehe Macioce 2002, S. XI–XXXIII, hier S. XXII. Vgl. Kris/Kurz 1995, S. 137–138.

in seiner zweiten Version des Themas in der Gestalt eines Dämons zu porträtieren. […] Seine Diffamierung Caravaggios ist vielleicht nicht sehr einfallsreich; sie erinnert aber daran, daß auch in Kunstwerken von augenscheinlich hoher Dignität mit satirischen Einlassungen zu rechnen ist.«[633] Ebenda betont Sickel, dass dieses Gemälde und seine Erstfassung im Palazzo Giustini einander unmittelbar gegenüber gehängt waren.

Als Vorbild für eine Verdammung Caravaggios in Bagliones Gemälde käme allein Vasaris fiktive und zugleich legendäre Deutung von Biagio da Cesena als Minos in Michelangelos Hölle in Betracht. Tatsächlich verhandelt wurde die Autorität des Künstlers indes in Daniele da Volterras Reliefs, die sich damals noch in Rom *in situ* befanden. Für den Aspekt des Künstlerstreits ist hierbei signifikant, dass Röttgen im Rahmen seiner Ausführungen zur Verteufelung Caravaggios und seiner satirischen Denunziation dessen Antlitz als ein »ritratto satirico« bezeichnete, also als satirisches Bildnis oder aber als das Porträt eines Satirikers.[634] Vor dem Hintergrund der oben erschlossenen Ikonographie des satirischen Satyrn soll darum probeweise die Lesart des Teufels durch die des ikonographischen Vorbildes, des Satyrn, ersetzt werden, um zu überprüfen, inwiefern sich damit die Aussage verschiebt.

Bekanntermaßen ist die frühneuzeitliche Ikonographie des Teufels insbesondere in Bezug auf sein Aussehen der des Satyrn eng verwandt.[635] Dass die einschlägige Forschungsliteratur in Bagliones Gemälde wiederholt Satyrohren statt Teufelsohren dargestellt sah, ohne ihre Wortwahl zu hinterfragen, ist darum kein Widerspruch im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr ein Hinweis auf eine implizite Irritation: Diese lässt sich durch die Doppeldeutigkeit des Motivs problemlos auflösen. Hierzu passt, dass der an den Bildbetrachter appellierende Unhold dies nicht allein mit seinem Blick aus den vor Schreck weit aufgerissenen Augen tut, sondern dem Prinzip der Satire folgend auch mit seinem geöffneten Mund.[636] Wie uns das Verhältnis zwischen Baglione und Caravaggio lehrt, bringt dieser Satyr, der als Stellvertreter Caravaggios zu verstehen ist, nicht die Wahrheit hervor, sondern Verleumdung. Anders als in der älteren *Porta Virtutis* Federico Zuccaris ist dies hier dargestellt und damit dem neuen Realismus einerseits entsprechend, andererseits wird auf die Doppeldeutigkeit des Teufelsmotivs angespielt. Baglione dürfte mit Federico Zuccaris Darstellung ignoranter Malerkollegen als langohrige Richter in seiner *Porta Virtutis* näher vertraut gewesen sein, die freie Adaption des Bildmotivs und seine modifizierte polemische Ausgestaltung war

633 Sickel 2003, S. 133. Besser bekannt als die hier diskutierte satirische Physiognomie mit ihrer Satyr/Teufels-Ausprägung waren die Varianten der von della Porta behandelten tierischen Gesichtszüge. Vgl. della Porta 1586. Zu deren Wirkung auch für die Wahrnehmung von Verbrechern in der Neuzeit siehe Olson 2013, bes. S. 8–11.

634 Röttgen 1992, S. 326.

635 Brenk 1994, Sp. 299, ebd. Sp. 300 mit weiterführenden Literaturhinweisen.

636 Zur Analogie des Motivs in der Erstfassung siehe das Gemälde in der Art des Hendrick van Balen, *Die Beschützer des jungen Künstlers*, Budapest, Museum der Bildenden Künste. Pigler 1954, S. 215–216.

ihm leicht möglich.[637] Diesbezüglich sei daran erinnert, dass Federico Zuccari damals in Rom lebte und der Originalkarton seiner *Porta Virtutis* noch in seinem Besitz war.

Die satirische Analogie intuitiv aufgreifend vertrat Röttgen die Auffassung, Bagliones Allegorie habe sich mit der Zweitfassung in eine Satire verwandelt. Ohne von der Lesart eines modernen Betrachters unkritisch auf die des barocken Publikums rückschließen zu wollen, ist diesbezüglich zu konstatieren, dass sich die äußerliche Doppeldeutigkeit ebenso wie der inhaltliche Unterschied den Zeitgenossen Bagliones noch viel leichter erschlossen haben dürfte als heutigen Betrachtern: Wie bereits erwähnt wies Casaubonus 1605 nach, dass der bis dahin angenommene philologische Zusammenhang zwischen Satyr und Satire nicht gegeben war.[638] Das Thema, welche Bedeutung Satyrdarstellungen und Satiren miteinander verbindet, war also hochaktuell. Ebenso aktuell war die bereits erwähnte *Legge Taverna*, ein am 28. Dezember 1599 in Kraft getretenes Edikt des Gouverneurs von Rom, Ferrante Taverna, das Rufschädigungen unterbinden sollte. Dieser Erlass zielte nicht allein auf Pamphlete und andere Schmähschriften, sondern – und dieser Aspekt ist mit Blick auf den später unter Tavernas Leitung geführten Verleumdungsprozess in Erinnerung zu rufen – auch auf entsprechende Darstellungen im Bild.[639] Dass die in diesem Kontext entstandenen Ego-Dokumente wie eingangs ausgeführt auch dem Selbstschutz dienten und Teile der Prozessakten verschollen sind, sei hierzu nur ergänzend erwähnt: So fehlen Verhörprotokolle zu Onorio Longhi, der inzwischen als Verfasser der Schmähdichtungen und damit Hauptbeschuldigter angesehen wird.[640]

Das Satyr-Motiv war also doppeldeutig und stand der Lesart der stellvertretenden Verteufelung ebenso offen wie der einer Gleichsetzung mit einem Schmähsüchtigen oder aber allegorisch neutraleren Auslegungen. Zeigt Bagliones »Webfehler«, der Satyr, eine Satire an? Personifiziert der »Dämon« die Verleumdung Bagliones? Dann wären als Spötter Longhi, Gentileschi und Caravaggio gemeint. Mit seinem zweiten *Himmlischen Amor* reagierte Baglione demnach in Form einer bildlichen Antikritik auf Provokationen Caravaggios und dessen Mitstreiter, die seine erste Gemäldefassung verhöhnt und verspottet hatten. Dass dies im Gemälde auch in einem anderen Detail seinen Ausdruck fand, legt die auffällige Form des Pfeils nahe, dessen Funktion Victoria von Flemming nicht zu deuten wusste: »Was der schlangenlinienförmige, rot glühende Pfeil tatsächlich bewirken sollte, […] muss offen bleiben.«[641] Die vorangegangenen Ausführungen zu den Darstellungsmöglichkeiten verleumderischer Rede und deren Abwehr bietet nun die Basis, hierin einen sinnbildlichen Kampf mit

637 Baglione 1642, S. 123. Vgl. im Anhang Q4. Zu Caravaggios positiver Beurteilung Zuccaris als Maler siehe Macioce 2010, S. 154.

638 Casaubonus 1605.

639 Zum Gouverneur siehe Del Re 1972, S. 39, 97. Zur Legge Taverna, 28. Dezember 1599 [1600], siehe Petrucci 1982, S. 24, Nr. 73, und S. 118. Fontcuberta 2017, S. 20. Insgesamt ist das Thema der Zensur für Schriften nach wie vor besser erforscht als für Bilder.

640 Vgl. Ebert-Schifferer 2009, S. 160.

641 Von Flemming 2004, S. 114.

Worten zu erkennen. Auch dies findet eine Entsprechung in Zuccaris *Porta Virtutis*, die die Analogie von Rede und Geschoss zeigt, indem Pfeile von dem Schild der Minerva abprallen. Vermutlich infolgedessen ist dort der wortführende Satyr mit einem Pfeil mitten in die Brust getroffen. Seine falsche Rede fällt auf ihn zurück und schadet ihm selbst. Die Wirkung von Worten wurde, wie auch im Falle Lelio Orsis dargelegt, oft mit denen von Pfeilen gleichgesetzt, was hinreichend erklärt, warum der – vermutlich die Virtus Bagliones verteidigende – himmlische Amor seinen Gegner schon mit der Bedrohung durch diese Waffe niederzustrecken vermag.

Möglicherweise in Reaktion auf diesen Wettstreit übermalte Caravaggio nachträglich sein Gemälde *Amor als Sieger*: Die Komposition ergänzte er um einen mit Sternen aus Blattgold verzierten Himmelsglobus, was später den Verfasser von Giustinianis Nachlassinventar dazu veranlassen sollte, die Körperhaltung des lachenden Amors als eine Verachtung der Welt und seiner Gegner zu deuten: »Un quadro con un Amore ridente in atto di dispregiar' il mondo che tiene sotto, con diversi strumenti, corone, scettri et armature chiamato per fama il Cupido del Caravaggio.«[642] Sickel kommentierte diese Beschreibung folgendermaßen: »Im Hinblick auf die dargestellte Szenerie ist die Aussage wohl kaum anderes [sic] zu verstehen, als daß Caravaggios Amor mit hämischer Freude Anstalten macht, die ›Welt‹ unter seinem Gesäß zu verachten – im Klartext: darauf zu scheißen.«[643] Sybille Ebert-Schifferer kontextualisierte die Bemerkung des Inventarschreibers mit Hinweisen auf in der Frühen Neuzeit gebräuchliche Beleidigungsgesten und Schimpfwörter wie »smerdatura« und »imbarattamento«. So kommt auch sie zu dem Schluss: »Die Position des Globus und die verborgene linke Hand konnten dem Betrachter suggerieren, daß Amor auf dieser Kostbarkeit seine Notdurft verrichtet, eine im damaligen Rom alltägliche Form der Schmähung.«[644] Da der Globus in Caravaggios Gemälde mit dem Wappen der Aldobrandini assoziiert wird, die Giustiniani damals viel Geld schuldeten, schließt Ebert-Schifferer in ihre Deutung auch die Ebene der Auftraggeber ein, unter denen ebenfalls Feindschaften bestanden: »Im Rahmen einer Kultur anzüglicher Witze, die sowohl Feinde entehren als auch Freunde unterhalten konnte, gewinnt das Lachen des Knaben seine besondere Bedeutung.«[645] Wie im Falle Leonbrunos wird also auch hier der Motivkanon des Verlachens und Verspottens mit einer skatologischen Ausprägung präsentiert und die Fallhöhe zwischen einem ehrwürdigen Bildgegenstand – Amor – und einem niedrigen – seinem Exkrement – zum Anlass gelehrter Unterhaltung und eines Diskurses über den Dissens.

Nur mit einem kurzen Ausblick sei der weitere Fortgang des Künstlerstreits angefügt. Am 28. August 1603 also wandte sich Baglione an das Tribunale Criminale del Governatore und strengte einen Prozess gegen Longhi, Caravaggio, Gentileschi und

642 Zitiert nach Sickel 2003, S. 136.

643 Sickel 2003, S. 137–138. »im Begriff, die Welt, die er unter sich hat, zu verachten.« Teilübersetzung aus: Ebert-Schifferer 2009, S. 155.

644 Ebert-Schifferer 2009, S. 155. Vgl. Cohen 1992, S. 623. Blastenbrei 1995, S. 264–265.

645 Ebert-Schifferer 2009, S. 155.

Trisegni an, die er für die Verfasser von Spottversen hielt, die ihn und sein Werk grob beleidigten. In einem »libello famoso«, das sich mit zwei diffamierenden Sonetten insbesondere über Bagliones an Ostern enthülltes Altargemälde, einer *Auferstehung*, lustig machte, wurde auch der Künstler selbst attackiert als »Gioan Bagaglia« (von Jürgen Müller übersetzt als *Giovanni »Krempel«*) und als »Gian Coglione« (ein Wortspiel mit einem vulgären Schimpfwort für Hoden) verhöhnt.[646] Die in den Spottversen enthaltenen Beleidigungen wurden noch in der Forschung als so schwerwiegend beurteilt, dass Bertolotti sie 1881 in seiner Wiedergabe der Quellen zensierte.[647] Müller zeigte mit seiner zugehörigen Analyse die Bildhaftigkeit der obszönen und boshaften Ehrabschneidung im Sinne einer Invektive auf.[648] Schmähverse, die Kunstwerke verhöhnten, waren, wie Ebert-Schifferer betont hat, seit dem 16. Jahrhundert keine Seltenheit. In wenigen Fällen jedoch verfassten Künstler selbst solche Spottgedichte, gängiger war es, Berufsdichter oder Dilettanten damit zu beauftragen.[649]

Der Schritt des Klägers vor das Gericht zeigt an, dass im vorliegenden Fall seine Toleranzgrenze überschritten worden war. Rechtlich relevant war indes allein die Verunglimpfung des Klägers durch die beschlagnahmten *libelli famosi*. Nicht justiziabel geahndet wurden hingegen die verbalen und gemalten Auseinandersetzungen die unterschiedlichen künstlerischen Auffassungen betreffend, auch wenn die gegenseitigen Bezugnahmen in den Gemälden von den Künstlern erwähnt wurden. Anders als im Falle Zuccaris war also keine Verleumdung durch ein Bildwerk Gegenstand des Prozesses, auch wenn die *Legge Taverna* hierfür eine Rechtsgrundlage geboten hätte. Dies legt offen, dass die Toleranzgrenze des Gouverneurs hier nicht überschritten wurde, weswegen auch keine Zensur er-

646 Bagliones Gemälde gilt als verschollen. Dass vermutlich ein Entwurf für dasselbe in der Sammlung des Louvre aufbewahrt wird, hat Papi aufgezeigt. Papi 2011, Abb. 1. ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 383r, 387r–v, Abschrift in: Macioce 2010, DOC 559. Zum skatologischen Sprachgebrauch, aus dem Schimpfwörter stammen, siehe Nübling/Vogel 2004, S. 19–33. Zur deutschen Übersetzung des kurzen Textes siehe Müller 2017, S. 184. Vgl. Di Sivo 2011, S. 97.

647 Vgl. Bertolotti 1881, Bd. 2, S. 63. Siehe hierzu Möller 1991, S. 30, Anm. 130. Zuerst vollständig erfasst wurden die diffamierenden Verse durch Cinotti/Dell'Acqua 1971, Dokumente FF 49–56.

648 Müller 2017. Der andere, längere Text liegt noch nicht auf Deutsch vor.

649 Ebert-Schifferer 2009, S. 159–160. Ebenda verweist die Autorin auf Spottgedichte Annibale Caraccis, die dieser während seines Bologneser Aufenthaltes gegen einen (dort) etablierten Konkurrenten verfasst und verbreitet hatte. Vgl. Malvasia 1841, I, S. 328. Des Weiteren nennt sie als Belege zwei Spottgedichte im Besitz von Giuseppe Cesari, die zwei Werke von dessen Erzrivalen thematisierten. Vgl. Sickel 2001, S. 176–178. Als bildkünstlerische Reaktion Pieter Bruegels auf möglicherweise gegen ihn und sein Werk allgemein gerichtete und 1565 publizierte Verse Lucas de Heeres deutet Bertram Kaschek dessen *Verleumdung des Apelles.* Kaschek 2009, bes. S. 177. Kaschek 2012, S. 55–69. Vgl. Wouk 2018, Appendix A, Anm. 7 und S. 369–372, 543–545. Kaminska 2019, S. 161. Ein persönlicher Angriff auf Frans Floris oder seinen Schüler wurde in dem Blatt indes noch nicht erkannt. Ob der Geldsack in der Hand des personifizierten Neides auf einen finanziellen Hintergrund des Blattes verweist, wäre noch zu klären.

folgte. Ob hierfür klerikale Verbindungen im Hintergrund eine Rolle spielten, muss hier als spekulativ vernachlässigt werden. Die These des Caravaggio beleidigenden Porträts findet in der diesbezüglich fehlenden historischen Thematisierung in jedem Fall ihren Prüfstein, der im Gegensatz steht zu der Inszenierung der Gemälde als Wettstreitende durch die Sammler.[650] Nicht allein die *Auferstehung* war folglich umstritten, sondern auch die gewählte Umgangsform. Somit gilt auch hier die Feststellung von Bremer und Spoerhase: »Spannungen in Kontroversen resultieren nicht nur daraus, dass es Dissens hinsichtlich eines bestimmten Gegenstandes gibt, sondern auch daraus, dass Dissens darüber besteht, wie mit dem Dissens umzugehen ist.«[651] Die Akteure hatten mit der Anfertigung und Verbreitung der *libelli famosi* die Streitarena der Gemäldeausstellung und deren Toleranzgrenzen verlassen. Der Umstand, dass der Gouverneur die Klage aufgriff, belegt, dass Bagliones Einschätzung der Ehrverletzung mehr als eine Empfindlichkeit darstellte. Relevant an der von ihm gewählten Form der Auseinandersetzung ist, dass er als der öffentlich beleidigte Künstler sich nicht für den gewalttätigen Weg entschied, seine Ehre durch ein Duell wiederherzustellen und damit eine rechtlich nicht legitimierte Nachahmung adligen Verhaltens zu praktizieren. Indem er an den stadtrömischen und damit weltlichen Gerichtsherrn in Person des Gouverneurs Ferrante Taverna appellierte, der am 28. Dezember 1599 das Edikt gegen Rufschädigungen erlassen hatte, schlug er einen die geltende Ordnung anerkennenden und zugleich deeskalierenden Weg ein.[652] Das ist gerade deswegen bemerkenswert, weil, wie Ebert-Schifferer betont hat, eine solche Vorgehensweise von sozial ebenbürtigen Männern als feige beurteilt wurde.[653] Diese Lösung wurde denn auch dadurch konterkariert, dass Onorio Longhi ihn und Mao Salini am 16. November 1603 beleidigte, mit Steinen bewarf und zum Duell forderte.[654] In dem Prozess wurde versucht, die Autorschaft der beleidigenden Verse zu ermitteln. Deren Verbreitung deutete Ebert-Schifferer 2009 als einen Bestandteil der propagandistischen literarischen Kampagne, welche Caravaggio da Merisis Karriere begleitete.[655] In diesem Fall zeigen sich wie in keinem anderen die fließenden Übergänge zwischen ästhetischen Kontroversen, persönlichem Streit, künstlerischer Herausforderung und gewalttätiger Eskalation. Bei aller Faszination für die Demonstrationen künstlerischer Überlegenheit sind wir für den berühmten Künstlerstreit noch auf weitere Quellenfunde angewiesen. Deutlich geworden ist immerhin, dass der Streit im Bild als nebensächlich nur erwähnt und nicht als rechtlich relevante Streitebene

650 Vgl. von Rosen 2021, S. 344. Von Rosen 2012, S. 340–341.

651 Spoerhase/Bremer 2011, S. 119.

652 Petrucci 1982, S. 24, Nr. 73, und S. 118.

653 Smith O'Neil 2002, S. 7–39. Ebert-Schifferer 2009, S. 160.

654 ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 406v–410v, Abschrift in: Macioce 2010, DOC 575 (S. 159–162). Wittkower zählte Longhi wie auch Gentileschi zu den streitsüchtigen Künstlern und wies auf weitere Streitfälle derselben hin. Siehe Wittkower 1965, S. 212–215.

655 Ebert-Schifferer 2009, S. 160.

anerkannt, eigens untersucht und geahndet wurde. Auch die Existenz der *Legge Taverna* hinderte folglich die Künstler nicht daran, ihre Werke jenseits der Zensur als Medien der eigenen und eigenständigen Streitführung fruchtbar zu machen. Die Amor-Gemälde wurden anders als Zuccaris *Porta Virtutis* nicht als Bildpasquinaden klassifiziert, ihre bildpolemischen Details und deren Erfindung wurden vom Richter nicht hinterfragt. Dementsprechend drehte sich der Prozess allein um die in den Schriften nachweisbaren Verleumdungen. Wie aber sah es außerhalb Italiens aus, wo sich inzwischen eine mächtige Streittradition entwickelt hatte? Welche künstlerstreitspezifischen Strategien wurden an anderen Orten etabliert und welcher Grundlagen bedienten sich die Künstler hier? Greifen wir zunächst ein Beispiel auf, das sich dem methodischen Zugriff der Forschung lange entzogen hat.

3.2 Rembrandt, *Barmherziger Samariter* (1633)

Ein Bilddetail, das bereits Forscher wie Heinrich Wölfflin irritierte und für dessen Erklärung das Phänomen des Künstlerstreits einen sinnstiftenden Deutungsansatz bietet, ist das Hundemotiv im Vordergrund von Rembrandts Radierung *Barmherziger Samariter* (1633; Abb. 63).[656] Im Hintergrund der biblischen Historie wird anachronistisch gezeigt, wie der Samariter den Herbergsvater vorab für die Pflege des von ihm geretteten Raubopfers bezahlt (Lk 10, 30–35, hier 34–35). Prominent im Vordergrund, mit dem verlängerten Rücken zum Betrachter, hockt dabei ein detailreich wiedergegebener defäkierender Hund, der durch den Bibeltext nicht legitimiert ist.[657] Man könnte ihn als Webfehler bezeichnen: als ein Detail, dass fehl am Platz wirkt und den irritierten Blick des Betrachters auf sich zieht.[658] Es ist anzunehmen, dass die Darstellung auch Zeitgenossen zu weiterführenden Gedanken anregen sollte, da damals durchaus Analogien zwischen menschlichem und tierischem Verhalten Symbolwert gewinnen konnten.[659]

Wie aber ist das skatologische Motiv mit Rembrandts biblischer Historie in Einklang zu bringen? Erschöpft sich seine Bedeutung darin, dass Rembrandt, wie Kenneth Clark vorschlug, damit gegen die idealisierende italienische Renaissancetradition protestieren wollte?[660] Oder dass der Künstler einen moralisch gerechtfertigten kynischen (wörtlich übersetzt: »hündischen«), also derben, ja sogar bösartig-aggressiven sozialkritischen Scherz machte, indem er wie der antike Philosoph Diogenes und andere Kyniker menschliche Torheiten und Laster mit unflätigen Scherzen verspottete und kritisierte?[661] Dieser Ansatz allein bietet für

656 Wölfflin, Heinrich: Rembrandt, in: Wölfflin 1946, S. 131–139, hier S. 137. Zu weiteren die Radierung betreffenden Problemen, Goethes Lob derselben und dem Anstoß der Kunsthistoriker an dem »hybriden« Produkt siehe Schwartz 2006, S. 16–18. Vorarbeiten zu diesem Abschnitt wurden im Rahmen der Tagung *Vom Streit zum Bild* vorgestellt und diskutiert und liegen gedruckt vor. Lehmann, Rembrandt 2017.

657 Die moralisierende Auslegung der Bibelstelle durch Kuretsky 1995 ist diesbezüglich sehr umständlich und wenig überzeugend. Müller versucht die fehlende Textstelle durch den Verweis auf Mt 7,9 zu kompensieren. Müller 2021, S. 113.

658 Dass der Hund bereits in der Frühen Neuzeit Rezipienten störte, könnte die Ursache dafür gewesen sein, dass zwei Kopisten ihn nicht in ihre Wiederholung übernahmen.

659 Eine solche bildliche Analogie zwischen einem stehend Wasser lassenden Mann, einem hockend seine Notdurft Verrichtenden und einem dazu parallel gezeigten defäkierenden Hund zeigt die Druckgraphik von Herman Breckerveld, *Winter*, 1626, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Leihgabe von Robert M. Light. Abb. in: Kuretsky 1995, S. 353, Fig. 4. Dieses Beispiel wie auch der hier untersuchte Hund fehlen in Büttner 2016.

660 Kenneth Clark deutete den Hund als Reflex auf Michelangelos *Ganymed*. Clark 1966, S. 12–13. Clark 1978.

661 Vgl. Raupp 1987, besonders S. 233–237. Raupp 2001, S. 276–279. Ich danke Hans-Joachim Raupp sehr herzlich für die intensive und offene Diskussion meiner Überlegungen, seine konstruktive Kritik und insbesondere seine Anregungen. Den Verweis auf Diogenes nennt auch Müller 2021, S. 116.



63. Rembrandt, Der Barmherzige Samariter, 1633, Amsterdam, Rijksmuseum.



64. Rembrandt, Bildnis Maurits Huygens, 1632, Hamburger Kunsthalle.

die Prominenz des Motivs in der Radierung auch keine zufriedenstellende Erklärung. Bezieht man jedoch die oben bereits für die Erklärung des skatologischen Hundemotivs in dem Fresko des Stradanus herangezogenen und auch für dieses Werk bis 2015 noch nicht berücksichtigten Erkenntnisse der Sprichwortforschung mit ein und verknüpft diese anschließend mit einem für den Künstler relevanten Streit, so erschließt sich eine für die Motivwahl plausible Lesart: Der Hund veranschaulicht nämlich auch hier das im Umfeld des Erasmus von Rotterdam nachweisbare niederländische Sprichwort »Eenen hon[d]t es stau[d]t vp zynen messync[k]« (Ein Hund ist mutig auf seinem Dunghaufen), eine volkssprachliche Variante des nachträglich von Erasmus in seine *Adagia* aufgenommenen »Gallus suo sterquilinio plurimum potest.«[662] Aber ist auch hier noch die von Seneca attackierte Ortsgebundenheit von Autorität das Ziel der Kritik?[663] Oder gibt es hierfür zwischenzeitlich eine neue Bedeutungsebene, die es zu erschließen gilt? Die 1601 von Eucharius Eyering in seiner Sprichwortsammlung publizierten Ausführungen zu »Der Ha[h]n ist kü[h]n uff seinem mist« erläutern in der Tat einen für Stradanus noch nicht zwingend vorauszusetzenden, für die Deutung von Rembrandts Blatt aber sicher wichtigen Aspekt, nämlich dass dieser Sinnspruch jene meint, die verleumderisch und feige zu ihrem eigenen Vorteil handeln. Sie äußern ihre bösen Worte nicht in Gegenwart des Gegners, sondern greifen diesen an, wenn ihnen selbst keine Gefahr dabei droht: »Wenn sie allein wolns hawen stechen/ Zum feind kein böses wörtlin sprechen.« Darum wandelt der Autor den Spruch sogar ab zu »Der Han ist böß uff seinem Mist« und verweist darauf, dass Hahn und Hund gleichermaßen »[n]icht leichtlich« aus ihrer angestammten Sphäre zu verjagen seien. Rembrandt dürfte eine entsprechende Aussage mit dem Motiv des seine Notdurft verrichtenden Hundes verbunden haben, die er dem Betrachter mit dessen Versinnbildlichung vor Augen stellen wollte. Hierfür spricht die sorgfältige Inszenierung des Tieres durch Platzierung und

662 Brief des Felix Rex aus Ghent, genannt Polyphemus, an Erasmus, 23. März 1529. Zitiert nach: Erasmus 1934, S. 100 (23). Vgl. Kap. 2.4.

663 Dieses Sprichwort nutzte bereits Seneca, um sich über den verstorbenen, seiner Meinung nach einer Apotheose nicht würdigen Kaiser Claudius lustig zu machen. Seneca, Apolcolocyntosis Divi Claudii, 7.

Ausführung. Fragt man nun nach der hiermit verbundenen Absicht Rembrandts, so liegt der Schluss nahe, dass der Künstler den Betrachter auf eine Verleumdung seiner Person oder seiner Kunst hinweisen wollte. Die Datierung des im vierten Zustand zudem signierten Blattes »Rembrandt. Inventor et. Feecit. 1633.« bietet für die Überprüfung dieser These einen wichtigen Anhaltspunkt.[664] Recherchiert man nach einer 1633 nachweisbaren relevanten Beleidigung oder Verleumdung Rembrandts, so stößt man auf einige Spottverse, die Constantijn Huygens damals gedichtet und in sein Tagebuch niedergeschrieben hatte. Ziel der Kritik war das von Rembrandt 1632 als Pendant zu dem Bildnis von Maurits Huygens (Abb. 64), dem Bruder von Constantijn und Sekretär des Staatsrats in Den Haag, angefertigte Porträt von dessen Freund, dem Maler Jacques de Gheyn III. (1632; Abb. 65).[665] Letzteres tadelte Constantijn Huygens als unähnlich:

> »Gedichte über ein Portrait von Jacques de Gheyn, das keinerlei Ähnlichkeit mit seinem Vorbild aufweist
>
> Wenn das Gesicht von Jacques de Gheyn so aussähe,
> Würde so de Gheyns Portrait aussehen.
>
> Weil er de Gheyn die ungeteilte Erbschaft seines Vaters mißgönnte,
> Beschloß ein geschickter Maler, davon die Hälfte zu fordern,



65. Rembrandt, Bildnis Jacques de Gheyn III., 1632, Dulwich Picture Gallery.

> Für einen verspäteten Bruder, den er geschaffen hat.
>
> Wessen Augen, wessen Gesicht erblicke ich in diesem Bild?
> Hör auf zu fragen, Betrachter, denn das ist ja die Frage.
>
> Man sagt, ein Ei gleicht dem anderen,
> Dieses Ei, meine ich, gleicht dem anderen nicht so sehr.
>
> Zwischen diesem Portrait und de Gheyn liegt eine Kluft,
> Ebenso winzig wie die zwischen Wirklichkeit und Märchen.
> So schön ein Gemälde auch ist, es bleibt doch ein Gemälde.

664 Hollstein 1969, Bd. 18, B90. The New Hollstein 2013, Rembrandt, Text 1, S. 183, Nr. 116.

665 Bruyn/Peese Binhorst 1986, S. 219–229 (A 56 und A 57). Jacques de Gheyn III. verstarb 1641.

Dieses Bild ist hübscher, zusätzlich aber
auch noch ein Märchen.
Wessen Gesicht ist dies? Derjenige, der
den Preis dafür bezahlte,
Kann sagen, es gehört ihm, nur nicht,
er sei es.

Die Hand ist Rembrandts, die Gesichts-
züge sind die de Gheyns.
Bewundere es, Leser, obwohl es über-
haupt nicht de Gheyn ist.«[666]

Diese beleidigenden Verse sind der Rembrandt-Forschung nicht entgangen, sie wurden aber lange nicht in einen Zusammenhang mit der Radierung gebracht. Sie wurden stattdessen als »konventionelle Komplimente an den Porträtierten« abgetan; eine Wertung, gegen die sich bereits Gary Schwartz ausgesprochen hat, auch wenn er annahm, dass Rembrandt sich nur wenig um Huygens' abfälliges Urteil kümmerte. Schwartz wies immerhin auch darauf hin, dass Huygens verärgert über seinen einstigen Freund de Gheyn III. war, nachdem dieser sich weder als Maler unter seinen Schutz gestellt noch seine Karriere vorangetrieben hatte. De Gheyn III. war finanziell unabhängig von dem Höfling und dessen Ambitionen, und so enttäuschte er diesen bitter, indem er Rembrandt förderte, statt mit seinem Talent als Maler selbst »eine unsterbliche Zierde seines Vaterlandes zu werden« (Zitat Huygens).[667] Der lange übersehene Zusammenhang zwischen der beleidigenden Dichtung und dem Druck Rembrandts kann nun Dank eines Hinweises von Paul Crenshaw hergestellt werden. Dieser übersetzte »gutta« nicht sinngemäß wie oben zitiert mit Ei, sondern im eigentlichen Wortsinn korrekt mit Tropfen oder Fleck. Huygens' Wortwahl setzte er in Bezug zu dem humoristischen Wortspiel mit der alternativen Bedeutung Dung.[668] Bezieht man nun die Darstellung des Hundes als Sinnbild feiger Anfeindungen auf die in der Schmähdichtung geäußerte Kritik am Maler und seinem Werk und expliziert das in den Versen enthaltene Wortspiel mit gutta Dung, so eröffnet sich dem Rezipienten ein brisanter und für die Motivwahl aufschlussreicher Streitkontext, der hier einer kurzen Erläuterung bedarf. Huygens' in Scherze (*Scommata*) gekleidetes Kunsturteil stellte als das des Privatsekretärs und Kunstberaters von Prinz Frederik Hendrik von Oranien, Statthalter der Vereinigten Provinzen, in Kombination mit seinem Ruf als Connaisseur, also einer Autorität in Kunstfragen, eine für den Künstler gravierende, wenn nicht gar seine wirtschaftliche Existenz bedrohende Ehrverletzung dar.[669] Dass Huygens bis zu diesem Zeitpunkt Rembrandts wichtigster Fürsprecher am Hof des Statthalters war, zeigt, wie heikel die Situation für den Künstler war: Einen offenen Konflikt musste er im eigenen Interesse vermeiden.

666 Zitiert nach Schwartz 1987, S. 97. Eine vollständige Abschrift der lateinischen Verse bietet Bruyn/Peese Binkhorst 1986, S. 223. Siehe Q10.

667 Zitiert nach Schwartz 1987, S. 91–97. Siehe auch Schwartz 2006, S. 157–158.

668 Crenshaw 2013, S. 20. Der Autor stellt plausibel den unmittelbaren Bezug zur Satire von 1644 her. Der ebenfalls passende Kontext der Hundedarstellung bleibt ebenda unberührt, die Gleichsetzung von *gutta* und Mist bot freilich textlich und bildlich kreative Spielräume.

669 Zu Huygens sozialer Stellung siehe die Dissertation Broekman 2010. Vgl. Q10.

Dennoch verlor Rembrandt, so viel ist klar, Huygens' Gunst und erhielt von 1633 bis 1646 keinen Auftrag mehr vom Haager Statthalterhof.[670] Dass ein Grund dafür persönlich und nicht, wie dies frühere Spekulationen nahelegten, stilistisch gewesen sein könnte, diese Möglichkeit soll hier näher in den Blick genommen werden. Bisher wurde eine Reaktion des Malers auf die zitierten Zeilen für die Zeit vor 1644 gar nicht erwogen, da die von Huygens im Zeitraum von Januar bis zum 18. Februar 1633 notierten acht lateinischen Epigramme bis 1644 als »privat« im Sinne von geheim gehalten angesehen wurden.[671] Analysiert man jedoch den Status von Huygens' Tagebuch als Ego-Dokument, also als ein Selbstzeugnis dessen, was diesen Mann persönlich beschäftigte und emotional berührte, und berücksichtigt zudem seine Stellung als Höfling, so tritt deutlich hervor, dass diese Niederschrift nicht als exklusive Dichtung für sich selbst misszuverstehen ist: Huygens schrieb für eine literarische Elite, als der zugehörig er sich ausweisen wollte.[672] Sein literarisches Spiel war keineswegs für ihn selbst, sondern für das Zirkulieren unter Freunden in einem elitären Kreis gedacht, auch wenn Abschriften der Verse nicht erhalten und Rezitationen im Einzelfall nicht mehr nachweisbar sind. Die Konzentration auf die erhaltene Quelle, ein Tagebuch, führte bei genauerer Betrachtung also zu einer irreführenden These, die moderne Ansichten über Öffentlichkeit und exklusive Privatsphäre auf eine höfische Dichtung übertrug und dabei ihre Funktion als sendungsbewusste Repräsentation ihres Schreibers und Bestandteil frühneuzeitlicher elitärer Kommunikation übersah. Auch verkannte diese Sicht die Relevanz der Irrationalität emotionalen Verhaltens. Warum schließlich arbeitete Huygens wochenlang an den beleidigenden Versen? Es ist wenig wahrscheinlich, dass das Kunstwerk selbst oder das Feilen an sprachlichen Spitzfindigkeiten hierfür die Ursache war. Die anhaltende Beschäftigung mit den Schmähversen deutet weniger auf einen Geschmackswandel des Autors als vielmehr auf einen emotionalen Anlass hin. Wurde das Gemälde also in Stellvertretung Rembrandts angegriffen, als Eskalation eines bereits 1632 schwelenden Streits? Spielte dabei möglicherweise der Auftrag eine relevante Rolle, in dessen Kontext das Bildnis des Künstlers Jacob Gheyn III. entstand?

Das Bildnis auf Holz wurde, wie bereits erwähnt, zusammen mit dem in den Gedichten nicht erwähnten Pendant desselben Formats angefertigt, dem Porträt von Constantijn Huygens Bruder Maurits. Diesen Vorgang bezeichnete Schwartz als »eine seltene sentimentale Geste« der beiden Freunde und er nahm an, dass es Constantijn Huygens »keineswegs angenehm« gewesen war, dass Rembrandt »diese rührenden Bildnisse seines Bruders und ihres

670 Vgl. Schwartz 1987, S. 73, 131. Die 1633 bestellten Passionsbilder hatte demnach, wie ein Brief Rembrandts angibt, »seine Hoheit selbst« in Auftrag gegeben. Als das damals letzte für den Hof gefertigte Werk Rembrandts nennt Schwartz das Bildnis des Marquis d'Andelot. Vgl. auch Bruyn/Peese Binkhorst 1986, S. 95, 288.

671 Bruyn/Peese Binkhorst 1986, S. 223. Vgl. Crenshaw 2013 (§15).

672 Zu den Ergebnissen der Sprachanalyse im Einzelnen siehe Broekman 2010, S. 46. Später übernahm Huygens Sohn diese Form der »privaten« Kommunikation. Vgl. Dekker 2013, S. 107.

gemeinsamen Freundes« angefertigt hatte.[673] Ob es diesbezüglich Streit gegeben hatte? Wir wissen es nicht. Definitiv ausschließen lässt sich jedenfalls nicht, dass der Autor seine Verse vor oder nach der Fertigstellung Freunden und Bekannten vortrug oder sich darüber unterhielt. Als nicht zu leugnendes Argument gegen die These, dass Huygens seine Meinung und seine »Scherze« für sich behielt, sind deren Publikation (1644 und 1655) und auch die Anrede des »Lesers« im Text zu nennen.[674] Wenn jedoch die hier zu Grunde gelegte Gegenhypothese korrekt ist, dass die unzensierten Spottverse bereits 1633 einer kleineren Öffentlichkeit – darunter möglicherweise Kunstsammler und -händler, vor denen sich Huygens als witziger Kunstkritiker profilieren wollte – bekannt wurden, kann auch Rembrandt zeitnah hiervon erfahren haben: Zwischen den Akteuren bestanden nachweislich enge direkte und indirekte Kontakte.[675] Huygens' Angriff auf das einzelne Gemälde stellte, wie Crenshaw betont hat, in der niederländischen Dichtkunst und Kunstkritik gleichermaßen eine Seltenheit dar.[676] Dennoch beharrt der Autor darauf, Huygens habe Rembrandt nicht persönlich beleidigen wollen.[677] Wohlwollende Äußerungen in Huygens' Briefen vermögen jedoch die Niederschriften in seinem Tagebuch nicht zu relativieren. Die Datierung von Rembrandts Radierung in Kombination mit dem auf einen feigen, verleumderischen Kontext hindeutenden Motiv sind Anzeichen einer heftigen Reaktion auf eine Ehrverletzung. Eine massivere Beleidigung des Künstlers als die durch Huygens ist für den genannten Zeitraum bislang nicht nachgewiesen worden. Stattdessen fand – wie Mildenberger meinte »[e]rstaunlicherweise« – bereits der erste Zustand des Samariters mit 24 nachweisbaren Exemplaren eine bemerkenswerte Verbreitung.[678] Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass Rembrandt die Radierung zunächst in einem engeren Kreis zirkulieren ließ, sie vielleicht sogar gezielt verbreitete, bevor er das Blatt im signierten IV. Zustand dem Kunstmarkt zugänglich

673 »Offenbar kamen sie überein, dass jeder sein Bildnis für sich behalten und derjenige, der zuerst stürbe, es dem anderen vermachen solle. Die Porträts wurden im Jahr 1641 nach dem Tod de Gheyns, den sein Freund nur ein halbes Jahr überleben sollte, wieder miteinander vereint.« Schwartz 2006, S. 157–158. Die Freundschaft der beiden hatte sich 1630 vertieft. Schwartz 1987, S. 95–96.

674 Huygens 1644. Leicht verändert abgedruckt in: Huygens 1655, S. 81–82. Crenshaw 2013 vertritt die Meinung, die Verse seien »privat« gewesen. Dies vernachlässigt jedoch die Frage nach einer privaten Öffentlichkeit. Vgl. Crenshaw 2006, S. 125, 136–137.

675 Huygens Briefe an Rembrandt sind verloren gegangen. Erhalten sind Briefe Rembrandts an Huygens, die 1636–39 einen Gemäldeauftrag (Passionsszenen für Prinz Frederik Hendrik) behandelten. Gerson 1961, S. 18–24. Vgl. Bruyn/Peese Binkhorst 1986, S. 91, 222–224, 284–285. Schwartz 1987, S. 72–77. Crenshaw 2013 (§14).

676 Crenshaw 2013, §18. So enthält auch Lucas de Heeres 1565 publizierte Invektive gegen einen anonymen Maler keinen Angriff auf ein einzelnes Bildwerk. Vgl. Kaschek 2009.

677 Crenshaw 2013, §13–15.

678 »Erstaunlicherweise ist der erste Zustand mit 24 nachgewiesenen Abzügen nicht selten.« Dass Rembrandt die Arbeit an dem Stich möglicherweise bereits 1632 aufgenommen hatte, steht hierzu nicht im Widerspruch, da das Bildnis De Gheyns III. bereits im selben Jahr fertiggestellt und eventuell bereits kritisiert worden war. Mildenberger 2011, S. 42.

machte.[679] Die Sammler missverstanden sich folglich nicht als Adressaten des skatologischen Motivs, die beleidigt werden sollten, sondern richtig als Teil des polemisch auf einen Missstand hingewiesenen gelehrten Publikums, das würdig war, als »guter« Kunstrichter zu der künstlerischen Leistung Rembrandts und seiner ignoranten Diffamierung Stellung zu nehmen. Sie konnten den Künstler als denjenigen wahrnehmen, der sich mit einem Symbol kynischen Spotts gegen Schmähkritik und die darin zum Ausdruck kommende Inkompetenz, Ignoranz, Anmaßung und Unverschämtheit seines Kritikers (Huygens) wehrte. Oder sie konnten in dem Hund Rembrandts verächtliche Haltung dem Urteil seiner Kritiker gegenüber veranschaulicht sehen.[680]

Mit seinem Streitbild würdigte Rembrandt den Status von Huygens Kunsturteil und seiner Rolle innerhalb des Kunstmarkts herab. Einer antikritischen Polemik im gelehrten Streit würdig, widerlegte der Künstler die von Huygens vorgenommene Abwertung seiner eigenen Fähigkeiten, indem es ihm gelang, den allerniedrigsten Gegenstand (das Exkrement eines Hundes) meisterhaft und damit kunstwürdig – und infolgedessen von den Sammlern hoch bezahlt – darzustellen. Ob die Themenwahl *Der barmherzige Samariter* in diesem Kontext zugleich Huygens Rolle als Kunstförderer ironisieren sollte, mag dahingestellt bleiben, diese Vermutung gewinnt im Kontext der in bildpolemischen Details variierten Verweise auf Geld jedoch an Wahrscheinlichkeit (Taf. 3). Immerhin könnte dieser Zusammenhang die Ursache dafür sein, dass der Künstler in dem detailreichen, für seine Verhältnisse großformatigen Blatt von der Textvorlage abwich und den Bezahlvorgang betonte. Dies wurde von Mildenberger mit Verweis auf Jan van de Veldes Stich gerechtfertigt.[681] Dem gegenüber steht denn auch im *Samariter* ein Hahn ohne auffälliges Gebaren auf dem Boden. Sein Misthaufen und somit seine Sphäre sind für den Betrachter unsichtbar. Sogar der feige Hund – bereits im 17. Jahrhundert bezeichnete das Wort »schijter« auch einen Feigling, wie Nübling und Vogel mit ihrer Sprachforschung nachweisen konnten – als Sinnbild seines Gegners ist analog hierzu nicht bellend wiedergegeben.[682] Den Grund hierfür erhellt ein anderes Sprichwort: »Der Hund, der scheißt, kann nicht bellen.«[683]

Die Scherze des Dichters und seine Hybris als Kunstrichter parierte Rembrandt demnach mit einer Gegenkritik, einer sogenannten Antikritik.[684] Er nutzte hierfür ein Bildmotiv, das seit der Antike mit der berühmten »kynischen« Schmähkritik auf das Engste verbunden ist. Mit einem Nächstenliebe predigenden Titel und der ranghöchsten Gattung, der biblischen Historie, attackiert das einverleibte Sprichwortbild den Gegner als unfairen und nicht für die Wahr-

679 Für die Diskussion dieser These und weiterführende Hinweise danke ich H.-J. Raupp.

680 Vgl. Emmens 1968, S. 152.

681 Mildenberger 2011, S. 42. Die Datierung dieser Grafik ist allerdings noch nicht gesichert.

682 Nübling/Vogel 2004, S. 22–23, 28.

683 »So wanneer die hont schitet so en basset hi niet.« (Wenn der Hund scheißt, dann bellt er nicht.) Dyalogus tusschen Salomon ende Marcolphus (1501), siehe de Vreese/de Vries 1941, S. 11.

684 Zum Terminus »Antikritik« und seiner Anwendung in der Forschung siehe Kunzelmann 2017, S. 191.

heit eintretenden Streiter. Rembrandt spricht Huygens im Kunstwerk seine Kompetenz als Kunstrichter ab, seinen Versen heftet der Künstler zudem den Vorwurf der Verleumdung an (Taf. 6). Den persönlichen Angriff untermauerte Rembrandt durch die strategische Entscheidung für das Sprichwortbild, womit er gewitzt Huygens' Vorliebe für auf Kunstwerke bezogene Bildgedichte umkehrte.[685] Dass seine Auswahl einem volksnahen Sprichwort galt und nicht der edleren lateinischen Variante, mag ein willkommener weiterer Seitenhieb gegen die lateinischen Verse von Huygens gewesen sein. Dass der Streit wieder auflebte und damit eine weitere Innovation provozierte, dieser von Crenshaw 2013 wahrscheinlich gemachten Annahme geht die folgende Fallstudie nach.

685 Siehe Broekman 2010, S. 19–20.

3.3 Rembrandt (zugeschrieben), *Satire auf die Kunstkritik* (1644)

Ein Nachspiel der Auseinandersetzung zwischen Rembrandt und Huygens, die sich in dem *Barmherzigen Samariter* niederschlug, bildete die Publikation von Huygens' Epigrammen 1644.[686] Dass darin die letzten beiden und oben zitierten Spottverse nicht gedruckt und Rembrandts Name damit vorab »zensiert« wurde, anonymisierte den Maler vermutlich selbst für nicht Eingeweihte nur bedingt.[687] Crenshaw wies diesbezüglich zu Recht auf den möglichen Zusammenhang mit der sog. *Satire auf die Kunstkritik* (Abb. 66) hin, eine Rembrandt zugeschriebene und handschriftlich 1644 datierte Zeichnung.[688] Diese wirkt zwar spontan hingeworfen, dennoch kompiliert sie einen reichen Formenschatz, der die Reaktion kalkuliert erscheinen lässt: hierin flossen Ergebnisse jahrelanger Gedankenarbeit ein, wie sie in der Auseinandersetzung etwa mit Mantegnas Zeichnung von der *Verleumdung des Apelles* nach Lukian, die Rembrandt eigenhändig kopiert hatte, stattgefunden haben muss.[689] Links im Bild, das eine inschriftlich explizit 1644 datierte Szene zeigt, thront frontal ein zeitgenössisch gekleideter schlechter Kunstrichter, dessen vorzugsweise als Eselsohren bezeichnete Midasohren aus seinem Hut hinauswachsen.[690] Wie Tummers herausgestellt hat, konnten damals nicht allein Maler, sondern auch Kunstliebhaber als gute Kunstrichter Anerkennung finden.[691] Seine leere Rede symbolisiert die rauchende Pfeife, begleitet wird er von einer Neid repräsentierenden Schlange. So weist der auf einer Tonne sitzende Kritiker auf ein Gemälde, ein Bildnis, hinter welchem eine weitere männliche Figur hockt. Diese vermittelt dem Betrachter ihren bildpolemischen Kommentar, indem der Mann mit entblößtem Gesäß und dem Betrachter zugewandtem Blick diesem seine Beurteilung dieses »Studiums« zur Kenntnis bringt: Diese als kritisierter Künstler geltende Hauptfigur verrichtet im Bildvordergrund ihre Notdurft.[692] Erst bei genauerer Betrachtung fällt

686 Lehmann, Rembrandt 2017, S. 112–114.

687 Vgl. Broekman 2010, S. 41.

688 Crenshaw 2013.

689 Vgl. Crenshaw 2013. Siehe British Museum, Nr. 1860,0616.86 (Rembrandt) und 1860,0616.85 (Mantegna). Vgl. Müller 2015, S. 4.

690 Roscam Abbing 1993, S. 18–21. Vgl. Müller 2015, S. 2.

691 Siehe Tummers 2008, S. 126–147. »Der schlechte Geschmack in künstlerischen Dingen galt ebenfalls als eine Folge der Unwissenheit und wurde durch E[sels]-Ohren charakterisiert.« Plagemann/Denzler 1967, 1484–1528. Zum Hinweis auf Samuel van Hoogstratens Charakterisierung eines ignoranten Kritikers mit Eselsohren siehe Roscam Abbing 1993, S. 18–21. Haverkamp-Begemann 1999, S. 226, Anm. 10.

692 »Rechts op de voorgrond doet een jonge man duidelijk zichtbaar zijn behoefte – een toespeling waarschijnlijk op de bekaktheid van de criticus, of, om het met een spreekwoord te zeggen: de criticus heeft evenals deze jongeman »veel kak aan zijn gat«.« Emmens 1968, S. 152. In der zugehörigen Anm. 272 erläutert der Autor auch die Symbolik der Pfeife und der Tonne. Van de Wetering 1995, S. 267. Cranshaw 2012, S. 2. Müller 2015, S. 2. Müller 2021, S. 108–109.



66. Rembrandt, Satire auf die Kunstkritik, 1644, New York, The Metropolitan Museum of Art.

auf, dass der Mann in der provozierenden Pose seinen Hintern mit einem Blatt abwischt, das möglicherweise aus dem Buch stammt, das vor seinen Füßen liegt.[693] Dieser zweite Mann ist von Emmens als Personifikation der Mentalität des Kritikers, von Crenshaw indes als der ausführende Künstler gedeutet worden.[694] Den Kunstrichter hält Crenshaw für Constantijn Huygens, den Privatsekretär von Prinz Frederik Hendrik von Oranien, Statthalter der Vereinigten Provinzen. Die von ihm als für diese Identifizierung relevant bezeichneten Kriterien (Kleidung und Haltung), die jedoch lediglich vage einen Gentleman beschreiben, sind hierfür zunächst nicht ausreichend. So kommen Haar- und Barttracht für eine sichere Benennung kaum in Frage. Auch der

693 Vgl. Haverkamp-Begemann 1999, S. 70, 220 und ebd., Anm. 15. Van de Wetering 1995, S. 267.

694 Emmens 1964, Anm. 272. Crenshaw 2013. Schon van de Wetering machte klar, dass sich die Spannbreite der Deutungsmöglichkeiten zwischen »dem« und »einem« Maler bewegen. Van de Wetering 1995, S. 267.

Hinweis auf die am Boden liegende Brille ist nicht zwingend: Zwar könnte diese als Verweis auf ein naturgemäß unrichtiges Sehen hindeuten, ikonographisch ist sie allerdings ein typisches Merkmal unfähiger Kritiker, die allgemein als nicht richtig sehen könnend diffamiert werden.[695] Anzumerken ist ebenfalls, dass die Sehhilfe in den repräsentativen Bildnissen Huygens' gar nicht dargestellt ist. Obwohl er eine benötigte, seit er 16 Jahre alt war, achtete er laut Crenshaw peinlich darauf, sich nicht mit ihr zu zeigen.[696] Demnach wählte Rembrandt eine inzwischen typische Argumentationsstruktur, die bereits Zuccaris Überzeichnung von Businis Schielen innewohnte. Jürgen Müller sah in der Zeichnung eine Reaktion auf das von Franciscus Junius in seinen Schriften propagierte Kunstideal und deutete den Kunstrichter dementsprechend als Darstellung des Junius.[697] Im Vergleich mit den oben genannten konkreten Bezügen tritt jedoch deutlicher als bisher hervor, dass 1644 weder die lateinische noch die niederländische Publikation des Junius (1637, 1641) einen für diese heftige Reaktion aktuellen Anlass bot. Einen solchen bot demgegenüber die Publikation von Huygens oben besprochenen Epigrammen in diesem Jahr.

Überzeugend wurde die skatologische Figur jenseits ihrer Benennung mit der Redewendung »ik heb er schijt aan« in Zusammenhang gebracht, eine im 17. Jahrhundert nachweisbare platte Wendung dafür, dass man nichts auf etwas – in diesem Fall das Kunsturteil eines neidischen Ignoranten – gibt.[698] Wie Apelles, der hinter seinem neuesten Gemälde verborgen das Kunsturteil von Laien angehört haben soll, ist die hinter dem Bild in Rembrandts Komposition versteckte Figur diejenige, die die Inkompetenz des Richters offenlegt.[699] Der spöttische Kommentator wird von Crenshaw mit Rembrandt identifiziert. Auf der Metaebene ließen sich als Verbindungen zwischen der Satire und dem Samariter das schonungslose Offenbaren der illegitimen Autorität als deren Basis benennen. So wie der von Crenshaw als Huygens identifizierte Midas auf einer Tonne thront, die seine hohle Rede versinnbildlicht, hockt der Hund im Vordergrund der Samariter-Radierung unweit einer teilzerstörten Tonne, die seine ausgeführte inhaltliche Bedeutung noch verstärkt.[700] Demnach transportieren beide Werke ähnliche Aussagen, die Zuordnung zum hier rekonstruierten größeren Zusammenhang des Huygens betreffenden Streit-

695 Van de Wetering 1995, S. 267.

696 Siehe Crenshaw 2013. Graul 2022, S. 366.

697 Vgl. Emmens 1968, S. 150–154. Van de Wetering 1995, S. 264. Müller 2015, S. 1–15, bes. S. 3. Nils Büttner deutete die Szene als »die Klage über die Intoleranz des modischen Kunsturteils«. Büttner 2015, S. 102.

698 Vgl. Emmens 1968, S. 152, wo die Hinweise des Ausstellungskataloges *Rembrandt. Drawings from American Collections.* The Pierpont Morgan Library and Fogg Art Museum, Harvard University 1960 ausführlich erörtert werden. Art. »Kak«, in: Stoett [4]1923–24, S. 412, Nr. 1055. Ebd. Art. »Schijt hebben aan iets«, S. 236, Nr. 1995.

699 Plinius, Nat. Hist., XXXV, 84–85. Die Anekdote über den Unterschied zwischen legitimer sachlicher Kritik und fehlendem Urteilsvermögen gipfelt in dem berühmten Ausspruch »Schuster, bleib bei deinem Leisten«. Van de Wetering 1995, S. 267. Crenshaw 2013, S. 2. Kris/Kurz 1934, S. 104.

700 Müller 2021, S. 108–109 deutet die Tonne als Verweis auf das Attribut des Kynikers Diogenes.

kontextes erhellt ihre ikonographischen Besonderheiten (Taf. 6). Dass die Zeichnung keine druckgraphische Umsetzung und Verbreitung erfuhr, lässt sich mit dem Decorum begründen: Als Künstlerscherz besaß die Zeichnung im Werkstattkontext ihre Berechtigung und konnte als eigenständige Bilderfindung vermittelt werden.[701] Mit der Wahl eines anderen Mediums hätte Rembrandt in der Nachfolge Zuccaris eine Toleranzgrenze überschritten. Eine zwei Jahre zuvor in Rom entstandene Zeichnung, zu der ein erläuternder Briefentwurf des ausführenden Künstlers erhalten ist und zu der auch ein Nachstich existiert, führt uns zurück nach Italien.

701 Zur möglichen Funktion der Zeichnung vgl. Van de Wetering 1995, S. 268, der explizit macht, dass der Betrachter akzeptieren muss, dass das Blatt mehrere Bedeutungen enthält. Ebd., S. 265.

3.4 Pietro Testa, *Das Bankett des Midas* (1642)

Durch einen zweifelsfrei zugehörigen, fest datierten Brief kann Pietro Testas Zeichnung *Midas* als Zeugnis eines Künstlerstreits entschlüsselt werden. Diese zeigt den König an einem runden Tisch sitzend und von gefüllten Geldsäcken umgeben, während ihm zwei Diener Essen servieren (Abb. 67). Die Darstellung ist versehen mit zwei handschriftlichen Notizen des Künstlers: »quel'Mida che / tanto ne' tiran[n]ega«, frei übersetzt: »das ist jener Midas, der so sehr tyrannisiert«, und »che coglionerie vi scrivo.«, was so viel heißt wie »was für einen Unsinn ich ihnen schreibe«.[702] Auf den Sinn dieser Anmerkungen kommen wir zurück.

Dieser Entwurf, bekannt auch unter dem Titel *Das Bankett des Midas*, ist in der Forschung anerkannt als ein Bildzeugnis der Schwierigkeiten, welche Testa mit einem seiner Auftraggeber hatte.[703] Er ist gemeinsam mit einem Briefentwurf überliefert, der an Niccolò Simonelli gerichtet ist. Letzterer war mehr als »nur« ein Sammler, mit dem Testa seit 1636 in Kontakt stand: Er war während des Pontifikats Alexanders VII. Sekretär der Chigi. Der zugehörige Brief vom 22. August 1642 dokumentiert die Frustration des Künstlers, welcher Simonelli vorwirft, ihre Freundschaft verkaufen zu wollen. Der Künstler hatte nach kleineren Aufträgen, wie er meinte »Bagatellen«, gehofft, endlich auf die Freundschaft des Gönners und damit wohl auf eine sorgenfreie Auftragslage und bequeme Arbeitsbedingungen zählen zu können.[704] Diese Hoffnung sah er nun enttäuscht und hierüber beschwerte er sich bitterlich klagend und schließlich auch fluchend, wobei es bemerkenswert ist, dass er Simonelli vorwirft, Geld statt Freundschaft im Sinn zu haben, aber gleichzeitig selbst damit einen Ausweg aus seiner finanziellen Misere suchte.

Testa fährt fort, indem er die beigelegte Zeichnung erläutert als die moderne Umsetzung einer antiken Überlieferung. Er wirft dem Mäzen Wankelmut vor und vergleicht Simonelli mit Midas, dem König, der dazu verflucht war, alles was er berührte – auch seine Nahrung – in Gold zu verwandeln. Testa wendet die Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* (XI, 85–193) zu einer Deutung, wonach sein Mäzen einem Tyrannen gleich nicht den Nutzen ihrer Freundschaft erkenne und würdige, sondern, statt sich tugendhaft wie ein Freund zu verhalten, lediglich versuche, seine Beziehungen in Gold (= Geld) umzuwandeln. Seinen Brief schließt Testa mit dem zitierten Hinweis, dass er »coglionerie« niedergeschrieben habe. Was das Wörterbuch heute im zwar vulgären, dabei aber auch entschärften Sinne als »Bockmist« übersetzt, war im frühneuzeitlichen Italien tatsächlich als handfestes Schimpfwort und

702 Royal Collection Inventarnr. 905932. Ausst.-Kat. Philadelphia 1988, S. 216–220. Albl 2014, S. 87–88. Albl 2021, S. 59, 292–293.

703 Fontcuberta i Famadas 2017, S. 31.

704 Vgl. Ausst.-Kat. Philadelphia 1988, S. 217–220. Albl 2014, S. 86–88. Albl 2021, S. 58–59, 123.



67. Pietro Testa, Bankett des Midas, Zeichnung, Royal Library Windsor Castle, Inv. 5932. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

damit auch im Grad der damit verbundenen Unverschämtheit kaum zu überbieten. »Coglioni«, ein derber Ausdruck für Hoden, zählt bis heute im Italienischen zu der schlimmsten Sorte Schimpfwörter, die keine vorsichtige Grenzüberschreitung, sondern eine gezielte Eskalation signalisieren. Der doppelte Einsatz dieses Wortes – sowohl am Briefende als auch auf der Zeichnung selbst – muss als heftige Aggression verstanden werden. Tolerabel war dies vermutlich allein deswegen, weil Testa seiner Wut nicht auch in der Druckfassung Worte verlieh.

Durch den Brief und den zugehörigen Entwurf kann die für den Künstler persönlich missliche Lage nachgewiesen, sein Konflikt mit dem Auftraggeber aus seiner Perspektive emotional erfasst und die darauf basierende innovative Ikonographie entschlüsselt und mit diesem Kontext verknüpft werden. Der das Motiv gespiegelt wiedergebende Stich von Vincenzo Billy (Abb. 68) bietet allerdings keinen Verweis auf den Entstehungshintergrund. Die Krone des Midas fehlt, die in der Zeichnung prominenten Geldsäcke sind nicht mehr zu erkennen. Unklar ist darum, wer die persönliche Leseebene nachvollziehen konnte, auch wenn die Lektüre Ovids das moralkritische Potenzial des von Testa ausgewählten Sujets deutlich macht:



68. Vincenzo Billy nach Pietro Testa, Das Bankett des Midas, 1650–1700, Amsterdam, Rijksmuseum.

»Dem Frohen deckten den Tisch die
Diener und türmten die Speisen; es
fehlte dabei nicht an Röstbrot.
Aber sei es, dass nun mit der Rechten
die Gaben der Ceres er berührte, dann
wurden hart die Gaben der Ceres, oder
dass Speisen zerkleinern er wollte mit
gierigem Zahn, dann schloss, wenn
der Zahn sie berührte, sich gelbes Me-
tall um die Speisen.
Hatte mit reinem Nass er den Spender
der Gabe vermischt, hättst flüssiges
Gold du sehn können, wie es ihm rann
durch die Kehle. Über das neue Unheil
entsetzt wünscht nun zu entfliehn den
Schätzen der Reiche und Arme und
hasst, was er grad noch erfleht hat.
Keinerlei Fülle stillt seinen Hunger, die
Kehle versengt ihm brennender Durst,
und ihn quält das verhasste Gold, wie
verdient.«[705]

Mit dem Verderben, das der unbedachte Herrscher über sein gesamtes Umfeld bringt, das Unglück des Künstlers zu assoziieren, war kritischen und informierten Betrachtern also möglich (Taf. 3). So hatte bereits der

705 Ovid, Met. XI, 119–130, zitiert nach der Übersetzung von Holzberg 2017.

antike Autor an der Qualität der Gabe, die der König von Bacchus erbeten hatte, keinen Zweifel gelassen: Der Gott bedauerte, dass Midas sich nichts Besseres gewünscht hatte (Ovid, Met. XI, 105). Allein die Inschrift »Midas«, die das Blatt benennt, bot für die Entschlüsselung vermutlich nur einen sehr vagen Anhaltspunkt.

Dass Testa über den Brief und seine Zeichnung hinaus seinem Ärger über den Mäzen Luft machte, ist eine naheliegende Vermutung.[706] Eine vereinfachte Wiederholung seines Entwurfs in Stuttgart, die das Bildmotiv in Kombination mit einigen dem Brieftext entsprechenden Zeilen zeigt, wie auch der möglicherweise nach dieser Zeichnung gefertigte oben erwähnte Stich deuten darauf hin, dass Testas Ärger nicht mit dem Briefentwurf in einer Schublade verschwand, sondern darauf drängte, einer näher zu definierenden Öffentlichkeit bekannt zu werden. Ob dies mit der Versendung von zusätzlichen, dem Wortlaut des Künstlers nach »satirischen Argumenten« in der Art des Stuttgarter Blattes einherging, und Testa – wie für Federico Zuccari zwar angenommen aber nicht belegt – über die beiden bekannten Blätter hinaus weitere Repliken mit polemischen Kommentaren verschickte, muss an dieser Stelle offenbleiben.[707] Dies bedeutet, dass wir bei diesem Beispiel zwar eine enge Verknüpfung zwischen Werk, Künstlerstreit und innovativer Ikonographie nachweisen können, dennoch bleiben viele weiterführende Fragen vorerst unbeantwortet. Testa verstarb 1650 und es wäre weiterführend zu klären, ab wann sein Entwurf vermarktet wurde.

Inwiefern ikonographische Sujets, die allgemein und damit satirisch auf Streitigkeiten oder soziale Missstände hin ausgedeutet werden konnten, geeignet waren, um diese in eine Bildpasquinade zu verwandeln, um jemanden zu attackieren, dieser Frage gehen wir anhand des nächsten Beispiels nach.

706 Vgl. Ausst.-Kat. Rom 1977, Kat. Nr. 5. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1380. Ausst.-Kat. Philadelphia 1988, S. 215–220, Kat.-Nr. 100.

707 Croppers Abschrift des handschriftlichen Kommentars auf dem Stuttgarter Blatt enthält die Worte »argomenti di saterette«. Ausst.-Kat. Philadelphia 1988, S. 217. Albl 2014, S. 85–88. Vgl. Albl 2021.

3.5 Salvator Rosa, *Invidia* (Rom, 1654)

Der Erwartung an eine personalisierte Ikonographie entspricht Salvator Rosas *Invidia* nur bedingt (Abb. 69). Dieses Gemälde, das lange in einer Privatsammlung verschollen war, zeigt in Anlehnung an Ripas Ikonographie den hässlichen und ausgezehrten Neid im Melancholiegestus mit einem Herzen in der Hand. Die Personifikation, um deren Haupt sich Schlangen winden, ist als Brustbild dargestellt.[708] Das Gemälde erwähnte Rosa in einem auf den 21. Februar 1654 datierten Brief, als dessen Adressaten De Rinaldis Rosas Freund Giovan Battista Ricciardi identifizierte. In diesem Schreiben beklagte sich der Künstler über die Ignoranz, mit der seine Feinde auf seine jüngste Satire *Invidia* reagierten.[709] Aurora Spinosa hat darum in dem Gemälde eine Attacke Rosas auf einen ganz bestimmten Kritiker gesehen: Sciribandolo. Dieser hatte sich an der Diskussion beteiligt, ob Rosa selbst der Verfasser seiner Satire sei. Da Sciribandolo selbst lateinische Gedichte verfasste, hatten seine öffentlichen Zweifel an Rosas Autorschaft besonderes Gewicht. Nachweislich ärgerte sich Rosa im März und im Mai 1654 über ihn.[710] Die Affäre gewann an Brisanz, als ein Auftragsschreiber Rosas Freund Ricciardi brieflich mitteilte, er sei der Verfasser von Rosas 5. Satire, *Invidia* (1653). Zweifel an der Autorschaft Salvator Rosas bestehen heute nicht mehr und es scheint, als hätte der Maler hinter dem Plagiatsvorwurf eine Intrige seines Dichter-Rivalen Sciribandolo vermutet. Hierfür spricht, dass Rosa selbst in einem auf den 9. Juli 1654 datierten Brief an seinen Vertrauten angab, dass er nun seine Rache an Sciribandolo vorbereitet habe. Damit verlieh er seinem Gefühl der Überlegenheit Ausdruck. Den Konventionen des Duells gemäß benannte der Künstler als seine hierfür gewählten Waffen Pinsel und Stift: Er wollte sich also sowohl als Schriftsteller als auch als Maler zur Wehr setzen.[711] Daraufhin, so Rosa, wollten sich seine Feinde von der Akademie mit ihm versöhnen.[712] Wie bei der Androhung von Schandbildern durchaus üblich, hätte demnach eine Einigung stattgefunden. Dass in diesem konkreten Streitfall Rosa mit einem Gemälde reagierte, kann unter Bezug auf die genannten

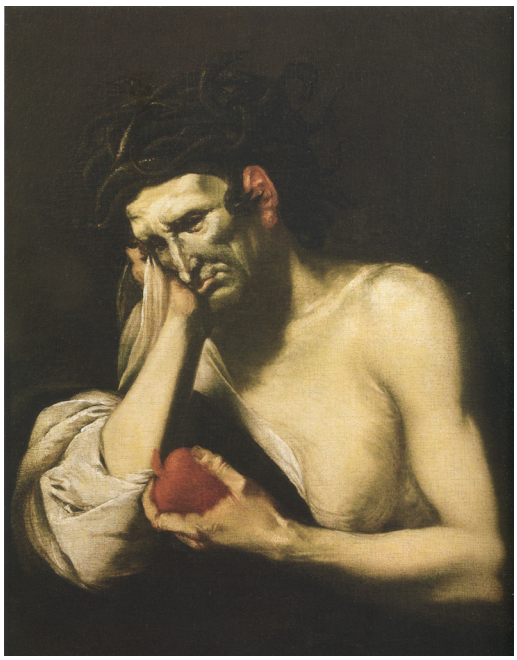
708 Ausst.-Kat. Neapel 2008, S. 132. Siehe den Eintrag *Inuidia* [sic], in: Ripa 1603, S. 241–243.

709 »Vi scrissi che mi mandassivo quel pensiero ch'ella diceva d'haver intorno al quadro dell'Invidia et io doppo vi manderò il mio. Ma questo vorebbe esser subito.« Rosa 2003, S. 193–195, Nr. 175. De Rinaldis 1939, S. 63.

710 Brief von Salvator Rosa an Giovan Battista Ricciardi, 27. März 1654, in: Rosa 2003, S. 195–197, Nr. 176. Brief von Salvator Rosa an Giovan Battista Ricciardi, Mai 1654, in: ebd., S. 200–202, Nr. 178. Ippolito Sciribandolo war das Pseudonym des Agostino Favoriti von Sarzana, Sekretär Flavio Chigis, Kanonikus von Santa Maria Maggiore und Mitglied der Accademia dei Fantastici. Ausst.-Kat. Neapel 2008, S. 132.

711 Brief von Salvator Rosa an Giovan Battista Ricciardi, 9. Juli 1654, in: Rosa 2003, S. 205–206, Nr. 182. Ebd. wird darauf hingewiesen, dass Rosa sich selbst zitierte (*L'Invidia*, Vers 954).

712 Fontcuberta 2011, S. 249–250. Vgl. Ausst.-Kat. Neapel 2008, S. 132. Fontcuberta 2017, S. 33.



69. Salvator Rosa, Invidia, Privatsammlung.

Ego-Dokumente als gesichert angenommen werden. Dass er der *Invidia* die Gesichtszüge seines Gegners verliehen haben soll, wie Aurora Spinosa und auch Cristina Fontcuberta i Famadas annehmen, ist ohne die Möglichkeit zu einem Bildnisvergleich allein anhand der Gemäldeabbildung schwer zu beweisen, aber auch nicht zu widerlegen.[713] Zu bedenken ist, dass Tavernas Verbot beleidigender Darstellungen immer noch galt und es bis dahin kein nachweisliches Vorbild für ein solches diffamierendes Porträt gab. Die geplante und behauptete Identifizierung des Neids mit Sciribandolo war zwar ähnlich wie im Fall Bagliones auf der Ebene der Assoziation vom Künstler gewünscht, eine strafbare Umsetzung wurde aber sicher auch von Rosa in einer Art Selbstzensur vermieden, um die diesbezügliche Toleranzgrenze eben nicht zu überschreiten. Zu fragen ist gerade darum nach der Verbreitung, die Rosas Äußerungen einschließlich seines Briefes fanden und die seine Behauptung auf das Gemälde projizieren sollten. Ein Kommentar hierzu von Zeitgenossen, der diese Übertragung bestätigen würde, fehlt. Gemäß Rosas Darstellung war schon die Androhung einer entsprechenden Rache im Bild eine so schwere Waffe, dass sie die Feinde des Künstlers zum Einlenken brachte, ohne dass eine öffentliche Ausstellung des Werkes notwendig gewesen wäre. Dies erinnert an den Fall von Zuccaris Plan zur Verdammung von Cornelis Cort und steht wie dieser in der Tradition der Schandbilder. In Verbindung mit der seit Zuccari etablierten Topik des streitbaren Künstlers entfaltete sich nun eine Wirkung, die das Thema des Künstlerstreits als geradezu modisch erscheinen lässt. Dass Künstlerstreit ein Thema war, das der Kunstmarkt beförderte, bringt auch ein ungewöhnliches Gemälde zum Ausdruck, das oberflächlich betrachtet auf eine Verleumdung reagiert, auf der Metaebene aber die dahinterstehenden Konstruktionen und Mechanismen in Frage stellt.

713 Ausst.-Kat. Neapel 2008, S. 132. Fontcuberta 2017, S. 33.

3.6 Willem van Nijmegen, *Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte* (1688)

Einen eloquenten Weg der öffentlichen und zugleich stummen Betrachteransprache, die dem von Leonbruno etablierten Weg folgte und diesen mit einem ausführlichen Anleitungstext für den Betrachter auf eine neue Wahrnehmungsebene rückte, wählte Willem van Nijmegen. Dessen 1997 der Forschung bekannt gewordenes Gemälde *Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte* (Abb. 70) ist auf den 2. Dezember 1688 datiert.[714] Ob die Datierung »lügt« ist ungewiss. Uneinigkeit besteht in der Forschung hinsichtlich der Frage, ob das Gemälde tatsächlich die gemalte Verteidigung van Nijmegens und seiner Kunst gegen eine Verleumdung, und damit ein außergewöhnliches Ego-Dokument darstellt. Dies nimmt Anna Tummers an, welche die erste Untersuchung zu diesem Gemälde vorlegte. Eine Gegenposition hierzu nimmt Dror Wahrman ein, der den im Gemälde erläuterten Künstlerstreit für eine Fiktion hält und stattdessen den *schijnbedrieger* als ein auf der Metaebene ausgetragenes Verwirrspiel deutet, das den Stellenwert der Malerei und insbesondere der Gattung des Trompe-l'Œil thematisiert.

In diesem Fall sind nach derzeitigem Stand keine weiteren Dokumente bekannt, die über die Hintergründe und Gegner eines entsprechenden Künstlerstreits Auskunft geben könnten. Nur wenige Werke Willem van Nijmegens sind erhalten. Dieses Œuvre jedoch weist ihn als großartigen Spezialisten auf dem Gebiet der Trompe-l'Œil-Malerei aus. Mit scheinbar an Holztafeln gehefteten Drucken gab er sich als perfekter Imitator zu erkennen.[715] Darüber hinaus war er ein Spezialist in der Nachahmung von Marmorinkrustationen, also einer Malkunst, die ebenfalls durch möglichst perfekte Täuschung verblüfft. Zur Zeit der Gemäldeentstehung pflegte der in Delft und Den Haag nachgewiesene Maler enge Kontakte nach Leiden, wo sein Bruder Jan die Lukas-Gilde leitete.[716]

Die fehlende Möglichkeit zu einer historischen Kontextualisierung des Gemäldes und des angeblich damit verknüpften Streitfalls, die Überbetonung von Beweisen und der Wahrheit, die Dror Wahrman an die Beteuerungen eines Magiers erinnern, sowie seine Spekulation über möglicherweise versteckte zusätzliche Signaturen eines anderen Trompe-l'Œil-Malers, Edward Collier, gebieten eine gewisse Vorsicht gegenüber dem vorgeblichen Ego-Dokument, auf das wir gleich näher eingehen. So arbeitete Wahrman in seiner Studie zu Collier dessen Vorliebe für visuelle Spiele mit dem Betrachter heraus, was strategisch auch diesem Werk eingeschrieben sein könnte. Es besteht die

714 Das Gemälde ist im Besitz der Courtesy of Elidor Invest SA. Tummers 2011. Vgl. Q14.

715 Siehe Tummers 2011, S. 430. Vgl. Wahrman 2012, S. 209–226.

716 Fock 1996, S. 118. Fock 2001, S. 98. Bakker 2011, S. 232–269.

Möglichkeit, dass der angebliche Künstlerstreit – eine Verleumdung des Malers und seiner maltechnischen Fähigkeiten – eine Fiktion ist. Der Betrachter könnte strategisch getäuscht werden, um den Ruhm des Malers und den Respekt vor der Leistung seiner die Augen täuschenden Malerei zu steigern. Dies rückt das Gemälde gezielt in die Tradition der antiken Legende, wonach Zeuxis und Parrhasios mittels ihrer Stillleben miteinander konkurrierten und die Grenzen von Fiktion und Fakten in Frage stellten. Wenn dies der Fall war, so bietet das Gemälde dennoch zur Erforschung von Künstlerstreit und dem damit verknüpften kreativen Potenzial eine einzigartige Grundlage. Falls hier wie bei der von Lukian überlieferten *Verleumdung des Apelles*, deren angeblich historische Grundlage längst als anachronistisch entlarvt wurde, eine erfundene Auseinandersetzung inszeniert wurde, so sind die Merkmale, die Willem van Nijmegen aufrief, um authentisch zu wirken, genau als diejenigen zu identifizieren, welche aus seiner Sicht im 17. Jahrhundert vom Betrachter als legitim für Künstlerstreit-Ikonographien anerkannt werden sollten. Die eingesetzten Motive dürften also von ihm als diesbezüglich einschlägig und im hier untersuchten Kontext folglich als künstlerstreitspezifisch klassifiziert werden. Hierfür ist neben dem Text insbesondere der bildhafte Teil des Gemäldes aussagekräftig.

In das wenigstens vorgeblich zu seiner Verteidigung angefertigte Werk integrierte van Nijmegen die gemalten Kopien zweier Kupferstiche mit Bildnismedaillons, von denen das eine den griechischen Gott des Schweigens, Harpokrates, zeigt und das andere den Philosophen Chilon von Sparta, der als einer der sieben Weisen der griechischen Antike galt. Damit der Betrachter beide Figuren zweifelsfrei als diese identifizieren kann, versah der Maler diese mit Bildinschriften. Zudem bereicherte er die Rahmen der Medaillons durch passende Motti. Das erste lautet: »Digito compesce labellum.«, was so viel heißt wie »Hüte deine Zunge« oder »Halte Deine Zunge im Zaum«.[717] Das zweite Motto lautet: »Loqui ignorabit, qui tacere nesciet.« Dies ist zu übersetzen als »Der wird nicht sprechen können, welcher nicht wird schweigen können«.[718] Letzteres Medaillon enthält zudem die Chilon zugeschriebene Aufforderung *Erkenne dich selbst*, die der Maler sowohl auf Altgriechisch als auch auf Latein wiedergegeben hat.[719] Wie diese Worte, die bereits in dem Relief der guten Richter von Daniele da Volterra in Rom (1548) eine so wichtige Rolle gespielt hatten, in der Neuzeit gedeutet wurden, können wir zwecks Vertiefung der Sprichwortsammlung des Erasmus von Rotterdam entnehmen, der diese Worte folgendermaßen interpretierte: »Darin liegt die Mahnung, sich seiner Grenzen bewußt zu sein und für das Handeln das rechte Maß zu finden, damit wir nicht Ziele verfolgen, die über unsere Kräfte gehen oder vielleicht auch unter unserer Würde sind. Denn das ist ja die Wurzel allen Übels im Leben, daß ein jeder von sich eine hohe Meinung hat und in falscher Eigenliebe sich selber unverdientermaßen alle die Qualitäten zuschreibt, die er

717 Dieses Zitat verweist auf Juvenal, Sat. I, 160.

718 Ps. Auson., Sent. Sap. 1,8. Vgl. hierzu den Art. »Schweigen«, in: TPM, Bd. 10, S. 300.

719 »Nosce teipsum.« Der Sinnspruch zierte als Inschrift den Apollon-Tempel in Delphi.



70. Willem van Nijmegen, Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte, 1688, Privatsammlung.

den anderen ungerechterweise abspricht.«[720] Erasmus erwähnt in diesem Kontext auch eine mögliche Herleitung seiner Quelle von Homer, wobei er auf Hector verweist, der den Kampf gegen Ajax vermied, da er in ihm einen stärkeren, also ihm überlegenen Gegner erkannt hatte. Auch die von Erasmus thematisierte mögliche Zuschreibung an den sogenannten ersten Philosophen und ersten der sieben Weisen, den Vorsokratiker Thales von Milet verweist auf einen Streitkontext und die einem solchen angemessenen Umgangsformen. Demnach antwortete Thales auf die Frage, was schwierig sei: »Sich selbst erkennen«. Die Frage, wie man am besten

720 »In quo modestiae mediocritatisque commendatio est, ne nobis vel maiora vel etiam indigna sequamur. Nam hinc omnis vitae pestis oritur, quod sibi quisque blanditur et quantum aliis praeter aequum detrahit, tantum sibi phil autiae vitio praeter meritum tribuit.« Erasmus, Adagia I, 6, 95. Zitiert nach Erasmus 2016, S. 416–417.



71. Harmen Muller nach Jan Harmensz. Muller, Harpokrates, 1593, Amsterdam, Rijksmuseum.

ein gutes und gerechtes Leben führen könne, beantwortete er laut Diogenes Laertius mit den Worten: »Wenn wir, was wir an anderen tadeln, selber nicht tun.«[721]

Jenseits der in das Gemälde eingefügten Worte mit ihren moralischen Appellen ist die Ikonographie der Büstenmedaillons von besonderer Aussagekraft. Während Harpokrates absichtsvoll und sacht den Zeigefinger an die Oberlippe gelegt hat, weist Chilon mit beiden Händen einen Konvexspiegel vor, welcher der Selbsterkenntnis des Betrachters dienen soll. Da die kritische Reflexion auch ein wichtiges Ziel von Satiren war, ist dies ein Hinweis darauf, dass auch die ›Besserung‹ des Betrachters vom Künstler beabsichtigt war.[722] Die Vorlagen für diese Kompositionen bildeten zwei Druckgraphiken, die Harmen Muller 1593 nach den Entwürfen seines Sohnes Jan Harmensz. Muller angefertigt hatte (Abb. 71, 72).[723] Wie bereits Anna Tummers in ihrer Untersuchung des Gemäldes angemerkt hat, ist es auffällig, dass van Nijmegen die Stiche treu kopierte und sogar im selben Format wiedergab, bei all dieser aufgewandten Sorgfalt aber auf die Wiederholung der Signatur verzichtete und stattdessen den damaligen Gepflogenheiten entsprechend die Urheberschaft für sich in Anspruch nahm.[724] Seine Signatur: »Willem van Nymegen fecit et pinxit« ist durch die Platzierung innerhalb des Büstenmedaillons des Harpokrates nicht zu übersehen. Tummers deutet die Inschrift dermaßen, dass das »et pinxit« darauf verweise, dass die vorgeblichen Graphiken gemalt sind: »Ironically, this same term pinxit was commonly used by printmakers in reproductive prints to indicate the painter who had made the original.«[725] Mit ihr deklariert der Künstler

721 Diogenes Laertios, Leben und Meinungen berühmter Philosophen I,36 und I,40. Von Thales selbst sind keine Schriften überliefert, seine Denkweise wird aber in anderen antiken Texten aufgegriffen.

722 Zur Spiegelmetapher in der Satire siehe Könneker 1991, S. 18, wo auch der Aspekt der Überrumpelung angesprochen wird.

723 Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-32.111 (Harpocrates); RP-P-OB-32.114 (Chilon). Die Maße der Drucke sind: 481 x 375 mm (Harpocrates) und 478 x 373 mm (Chilon). The New Hollstein 1999, Muller, Bd. 2, S. 66, Nr. 12 und S. 70, Nr. 13.

724 Tummers 2011, S. 431. Für den Hinweis auf diese Praxis danke ich Grischka Petri.

725 Tummers 2011, S. 432 und 440, Anm. 8.

die Urheberschaft an dem Gesamtwerk und gibt dieses als gemalt aus.

Das im Vergleich mit den Bildnissen nur um weniges kleinere Textblatt berief sich zur Verteidigung der laut Gemäldeinschrift verleumdeten Kunst von Willem van Nijmegen auf den Gott des Schweigens und Chilon. Deren Motti werden auf dem vorgeblich angenagelten Zettel zitiert, der die beiden Kupferstichblätter überschneidet. Mit dem Appell zu schweigen und der Aufforderung, sich selbst zu erkennen, wollte der Künstler vorgeblich den Vorwürfen begegnen, seine Arbeit bestünde lediglich aus abgedruckten Graphiken und sei keine Malerei, wie auch er selbst nicht mehr sei als ein »brodder, kladder Smalen schilder«. Gemäß der Gemäldeinschrift verteidigen also die Bildniskopien die Kunst Willem van Nijmegens, über den angeblich gelästert wurde und der sich dem Verdacht ausgesetzt sah, so die Inschrift, dass seine Werke Abdrücke von Drucken seien und nicht in Ölfarbe gemalte Kunst. Als weiteres Gerücht nennt die Inschrift den Vorwurf, dass van Nijmegen lediglich Werke schaffe, wie sie schon lange zuvor in Italien entstanden seien. Um diese üble Nachrede auszuräumen, bot der betroffene Künstler an, demjenigen, der einen Prototyp für sein Gemälde vorweisen könne, mit dem vorliegenden *schijnbedrieger* und obendrein der hohen Summe von zehn Golddukaten zu belohnen. Wer die Anschuldigung allerdings nicht aufrechterhalten könne, so forderte der Künstler in seinem Werk, möge sich die Mahnungen der Dargestellten zu eigen machen und schweigen. Explizit fordert der Maler die Wertschätzung seiner Arbeit ein, indem er in seiner Bildinschrift ein zu



72. Harmen Muller nach Jan Harmensz. Muller, Chilon, 1593, Amsterdam, Rijksmuseum.

seiner Spezialisierung passendes 1678 datiertes und zwei Jahre vor der Entstehung seines Gemäldes gedruckt erschienenes Lobgedicht von Johannes Vollenhove zitiert. Aus dem 4. Teil von *Op Schildery van aan hout gespykerde Printen* entnommen ist der hier sinngemäß wiedergegebene Vers: »Hier verspottet die Kunst Natur. Welche Kunst? Sie scheint verwildert«. Die folgende Zeile wurde, wie schon Wahrman auffiel, abgewandelt und lautet im Gemälde: »Dies ist Drucken und Zeichenkunst und Schreibkunst aber gemalt.«[726] Die rhetorisch ausgefeilte und

726 Im Lobgedicht *Über die Malerei von an Holz gehefteten Drucken* heißt es: »Hier tart de kunst natuur. wat kunst? zy schynt verwildert,/Die teffens maalkunst, druk, en schryf – en snykunst schil-

hier verkürzt wiedergegebene Ausführung schließt mit der Signatur des Malers.

Die derzeitige Quellenlage läßt keine sichere Entscheidung zu, ob es sich um einen historischen Fall oder einen von Willem van Nijmegen erfundenen Verleumdungskontext handelt. Liest man unkritisch, wie Tummers es getan hat, die Gemäldeinschrift, so folgert man, dass das Gemälde für eine Auktion und infolgedessen für ein kennerschaftliches Publikum angefertigt wurde.[727] Folgt man Wahrmans kritischer, in Teilen aber spekulativer Spurensuche, so kann man diesen Kontext für eine Fiktion halten.[728] Der zwischen diesen Deutungsmöglichkeiten gegebene Raum ist groß und möglicherweise liegt die Wahrheit dazwischen. Denkbar ist ebenso, dass das Gemälde einen Beitrag zur hierarchischen Aufwertung seiner Gattung innerhalb der Gilde leisten sollte. Ikonographisch betrachtet ist die Auswahl der Bildmotive ein für kunsttheoretisch versierte Betrachter eigenständiger Kosmos. Das Gebot zu Schweigen mit Konzentration auf die Geste des an die Lippen gelegten Fingers hat Ulrich Rehm anhand eines anderen Beispiels als »indirekte Aufforderung zum Sehen« entlarvt, was auch den Schlüssel zur Erschließung dieses Gemäldes darstellt. Diese Lesart bedarf keiner historisch faktischen Verleumdung. Stattdessen wird vielmehr deutlich, dass das Thema des Künstlerstreits und die Selbstinszenierung als Verleumdeter inzwischen selbst zu einem Topos geworden waren, der nun mit innovativen Mitteln vorgetragen werden konnte. Während die Aufforderung zum Sehen gemäß der kunsttheoretischen Forderung Albertis noch einer Figur bedurfte, die auf das Bewundernswerte hingewiesen werden soll, ist es hier der Betrachter selbst, der in die Verantwortung genommen wird zu schauen, zu staunen und über das Gemalte zu reflektieren.[729] Das »ammiriamo l'immagine«, das bereits Bellori als die eigentliche Aussage hinter dem Schweigegestus benannte, und dessen Relevanz Rehm zu Recht betont hat, fordert also auch van Nijmegen seinem Betrachter ab.[730] Dass es das Gemälde selbst ist, welches das Ziel dieser Bewunderung sein soll, arbeitete Rehm für das von ihm untersuchte Beispiel überzeugend heraus, und diese Absicht lässt sich auch für van Nijmegens Werk nachweisen: das Bild im Bild fordert den Betrachter ebenfalls dazu auf, das das Auge täuschende künstlerische Vermögen des Malers zu bestaunen. Bemerkenswert ist darüber hinaus die inhaltliche Ebene, auf der das Verhältnis von Malerei und Sprache thematisiert wird. Der beklagten Ungerechtigkeit wird die

dert.« Vollenhove 1686, S. 493. Die Gemäldeinschrift lautet weiter: »Dit's druk en tekenkunst en schrÿfkunst maar geschildert.« Q14. Auch andere Werke des Künstlers tragen Bildunterschriften, die Vollenhovens Lobgedicht entnommen sind. Vgl. Wahrman 2012, S. 214–215. Ob auch die damals geführten Ausseinandersetzungen um den Einsatz der niederländischen Sprache in der Dichtung eine Rolle spielten, wäre in einer eigenen Untersuchung zu klären.

727 Tummers 2011, S. 434.

728 Wahrman 2012, S. 216–217.

729 Rehm 2002, S. 324–326. Alberti, Pittura II, 42. Ob der Betrachter damit im Sinne von Erasmus selbst zum Harpocrates gemacht werden sollte, wäre zu prüfen. Vgl. Lepage 2012, S. 154–156 unter Bezug auf Erasmus, Adagia, 4.1.52: »Reddidit harpocratem«.

730 Bellori [1672] 1976, S. 368.

Schönheit der Virtus des Künstlers, genauer gesagt seines Werkes entgegengesetzt. Das zu Bewundernde ist die Malerei selbst. Gleiches gilt im Gehalt auch für den dem Betrachter vorgehaltenen Konvexspiegel. Das Bildzitat selbst mag eine Hommage an die Mullers gewesen sein, so wie es Asemissen und Schweikhart auch für andere Bildzitate aufgezeigt haben.[731] Nicht zwangsläufig muss das Gemälde das gewesen sein, was es zu sein vorgibt: eine gemalte Defensio. Die Komplexität der Verweise deutet vielmehr darauf hin, dass hier in höchst gelehrter Weise überkommene Werturteile verhandelt werden: die gemalte Kopie, die es wert ist, als eigenständiges Werk signiert zu werden, und die Hierarchie von Malerei und Druckgraphik einerseits sowie Porträt und Stillleben andererseits, sind ernst zu nehmende Hinweise darauf, dass nicht persönliche Probleme, sondern Rollenzuweisungen im gelehrten Diskurs vor dem Gemälde erörtert werden sollten.[732]

Die Erläuterung im Bild gibt sich als Antwort auf Kritiker van Nijmegens aus, die derselbe als uninformiert und bösartig kennzeichnet als Zeichen von Ignoranz und damit verbunden fehlender Kennerschaft. Darüber fordert der Maler mit vielfältigen topischen Verweisen Wertschätzung ein für seine Leistung auf dem Gebiet der realistischen Malerei. Diese strategische Entscheidung gilt es zu betonen, auch wenn man Tummers Überlegungen zu van Nijmegens Selbstreflexion und seine Rhetorik zur Kenntnis nimmt.[733] Dass der Maler selbst den Vergleich mit Parrhasios anstrebte, legt ein 1680 entstandenes Werk van Nijmegens nahe, das einen 1634 angefertigten Stich von Jan van Vliet nach einem Rembrandt-Selbstbildnis (ca. 1628, Rijksmuseum Amsterdam) auf einer Holztafel zeigt und mit »Alter Parasius« beschriftet ist. Der Text im Bild könnte mit einer gewollten Doppeldeutigkeit zwar auch auf Rembrandt bezogen werden, dessen *Heilige Familie mit dem Vorhang* (1646, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 249) ihn mit dem gemalten Rahmen und davor wiedergegebenen Vorhang ebenfalls in die Tradition des ersten Malerfürsten Parrhasios setzte. Dieser hatte seinen Konkurrenten Zeuxis im topisch gewordenen Wettstreit besiegt, indem er ihn mit einem gemalten Vorhang täuschte.[734] Während Rembrandt jedoch das Verblüffungspotenzial seiner Darstellung nicht ausreizte, ist dies bei van Nijmegen der Fall, weswegen er sich auch im Vergleich mit Rembrandt auf dem Gebiet der Augentäuschung als höherrangig eingeschätzt und mit der Bildunterschrift zuerst sich selbst gemeint haben dürfte.[735]

731 Vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 226.

732 Zu Kopie und Vor-Bild siehe Heisterberg/Müller-Bechtel/Putzger 2018, bes. S. 9–12. Vgl. Busch 2020, S. 27–28.

733 Siehe Tummers 2011, S. 432–434.

734 Wahrman 2012, S. 215–216 und S. 254, Anm. 9. Vgl. Kemp 2016, S. 57. Plinius, Nat. hist. XXXV, 64–66. Vgl. Lehmann, Malerfürst 2017, S. 79–80.

735 Das Leinwandgemälde wurde am 9. Mai 2001 bei dem Old Master Pictures Sale 2502 von Christie's Amsterdam als Los 149 versteigert. Es ist signiert und datiert: »Willem van Nymegen pinxit. A.1680«. Die Aufschrift lautet »Alter Parasius. Bedroog penceel en Olijverf veel ogen/Dees Schilderkunst heeft schilders zelfs bedrogen.« Neben dem Namen des Künstlers und Jahr wird auch dort wie im hier behandelten Werk auf den Prediger und Dichter Johannes Vollenhove hingewiesen: »I Vollenhoven«. Vgl. Tummers 2011, S. 434.

Wollte der Maler tatsächlich dem Vorwurf begegnen, seine Kunst reproduziere lediglich, was die italienische längst geleistet habe? Legt seine Reaktion den Schluss nahe, dass gegen ihn gerichtete Plagiatsvorwürfe kursierten, denen er demonstrativ entgegentreten wollte? Traf ihn besonders die Beleidigung, dass die Italiener gegenüber den Niederländern den Vorrang auf dem Gebiet der (damals noch nicht so genannten) Trompe l'œil-Malerei inne hätten?[736] Wir wissen es nicht, aber emotionslos und topisch demonstriert van Nijmegen seine »Absicht«, seine Gegner mit seinem Gemälde zum Schweigen zu bringen.[737] Dieses Thema spielt er auf allen ihm zur Verfügung stehenden Ebenen durch. Die Wahl gerade des Harpokrates als »Gott des Schweigens« ist mit seinem Bezug auf das *favere lingua* signifikant und mit Bezug auf die römische Antike, vermittelt durch Plinius erklärbar: »Es konnte also kaum eine Gottheit angemessener erscheinen, um zum Schutz gegen jedes unzeitige Wort, durch welches man sich selbst schaden, oder von einem anderen beschädigt werden könnte, zu dienen.«[738] Damit schließt auch diese Motivwahl eine Schweigeempfehlung gegen die eigene Hybris und den Neid anderer, einschließlich der Götter, ein.[739] Dieses Beispiel zeigt, wie schon das Alloris, dass – fiktiv ebenso wie real – auch ein Schweigegebot im Bild als deeskalierende, zugleich aber auch die eigene Autorität unterstreichende Streitstrategie ausgedeutet werden konnte (vgl. Taf. 8).

Mit diesen Beispielen war der Boden bereitet für die Personalisierung des Künstlerstreits. Tavernas Gesetz unterband nicht, dass die Streitstrategien zunehmend darauf abzielten, im Bild kenntlich zu machen, wer attackiert werden sollte. Der Begriff der Personalsatire, der hierfür bislang Verwendung fand, ist jedoch bei genauerer Betrachtung ein Widerspruch in sich: entweder eine Sache wird angegriffen oder eine Person. Der Umstand, dass man über den Schlag gegen einen Missstand auch eine dahinterstehende Person treffen kann, war schließlich der Grund, warum sich diese literarische Gattung bereits in der Antike so großer Beliebtheit erfreute. Methodisch sollte man diese Ebenen jedoch differenzierter betrachten und eher von einer Bildpasquinade sprechen, wenn ein ganzes Bild gegen eine Person gerichtet ist und von einer Bildpolemik, wenn die persönlich gemeinte Attacke in einem größeren Kontext versteckt ist. Wie persönlich der Künstlerstreit werden konnte, wie vernichtend und auch unter die Gürtellinie zielend, zeigen die nun folgenden Beispiele aus dem 18. Jahrhundert, in dem bestehende Toleranzgrenzen verschoben und die Adressaten mit einer neuen Direktheit und Deutlichkeit in den Künstlerstreit einbezogen wurden.

736 Tummers 2011, S. 429, 433, 438.
737 Vgl. Tummers 2011, S. 433.
738 Jahn 1855, S. 47. Vgl. Plinius, Nat. Hist. XXXIII, 3,12.
739 Jahn 1855, S. 48. Diesbezüglich wäre zu klären, warum in Breugels *Verleumdung des Apelles* die männliche Figur des Neids einen an Harpocrates erinnernden Schweigegestus andeutet.

4. Persönliche Angriffe (1700–1763)

4.1 Giovanni Battista Piranesi, Frontispize für *Le antichità Romane* (Rom, 1756) und Illustrationen für *Lettere di giustificazione* (Rom, 1757)

Gegen seinen einstigen irischen Mäzen James Caulfield, 4. Viscount Charlemont (später 1st Earl of Charlemont) und dessen drei Kunstagenten, den Maler John Parker, Abt Peter Grant und Edward Murphy, richtete der Architekt und Graphiker Giovanni Battista Piranesi in den Jahren 1756–58 drastische schriftliche und bildliche Attacken. Als streitbarer Charakter, der wiederholt in Konflikte verwickelt war, machte der Künstler dabei ein persönlich adressiertes Publikum mit innovativen bildpolemischen Angriffen auf sich aufmerksam, die zwei neue Streitstrategien hervorbrachten: das Künstlerpamphlet als öffentlichkeitswirksame Waffe und die Archivierung der eigenen Wahrheit zur Umgehung der Zensur und Sicherung ausgewählter Dokumente für die Nachwelt. Das mit Streitbildern Piranesis ausgestattete Pamphlet *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma* wurde gezielt verbreitet. Öffentlich verteidigte der Künstler auf diese Weise seine gekränkte Ehre, persönlich ärgerte er sich über die fehlende Finanzierung seiner Stichpublikation *Le antichità Romane*, die er mit neuen, den ehemaligen Mäzen beleidigenden Frontispizen ausstattete. Innerhalb der Streitkommunikation gab es aber noch eine weitere Ebene: Großen Anteil an dem Publikationsprojekt der *Lettere* hatte Giovanni Gaetano Bottari, der den Druck der über 500 Streitschriften finanzierte und die Verbreitung innerhalb der Gelehrtenrepublik aktiv vorantrieb. Die polemische Bildrhetorik Piranesis lässt sich vor diesem Hintergrund und mittels bislang nicht berücksichtigter Vergleichsbeispiele nun weiter entschlüsseln.

Piranesi hatte vermutlich im Herbst 1747 die Arbeit an den Kupferstichen zu den Überresten der antiken Bauten Roms aufgenommen und folglich schon jahrelang an diesem Projekt gearbeitet, bevor er Charlemont 1752 erstmalig begegnete und ihm im Jahr darauf über John Parker die Widmung hierfür antrug.[740] Letzterer war nicht allein Kunstagent des kunstliebenden und weit gereisten Adligen, sondern auch Historien-

740 Minor 2001, S. 417. Minor 2006, S. 124. Vgl. Yerkes/Minor 2020. Lehmann, Piranesi 2017.

und Porträtmaler und als solcher der Leiter der von dem Iren 1748 mit begründeten und bis zur Auflösung 1755 von diesem finanzierten Academy of English Professors of the Liberal Arts in Rom.[741]

Soweit sich die Hintergründe derzeit erhellen lassen, erhielt Piranesi zunächst eine Förderzusage für sein Publikationsprojekt. Als Charlemont 1754 die Ewige Stadt verließ und nach Irland zurückkehrte, wo er bald darauf politische Ämter übernahm, regelten seine Agenten Parker, Abt Peter Grant und Reverend Edward Murphy in Rom seine dort verbliebenen Angelegenheiten.[742] Wohl im Vertrauen auf die finanzielle Absicherung durch den Adligen, vermutlich aber ohne präzise oder gar schriftlich fixierte Zusagen oder zwischenzeitliche Anpassung derselben, wuchs das zunächst einbändig konzipierte Werk Piranesis mit 250 Stichen auf ein Vielfaches des ursprünglich geplanten Volumens an. Erst kurz vor der Drucklegung unterrichtete der Künstler 1755 Lord Charlemont brieflich von seiner Absicht, ihm statt der geplanten *Sepolchri antichi* die Stichsammlung *Le antichità Romane* zu widmen. Ob er dabei transparent und explizit machte, dass er damit (mindestens) das Vierfache der ursprünglich besprochenen finanziellen Unterstützung einforderte, ist nicht bekannt, bei genauerer Betrachtung der Wortwahl Piranesis aber wenig wahrscheinlich. Seine spätere Rechtfertigung, der Adelige hätte den vergrößerten Projektumfang der Titeländerung entnehmen können, deutet vielmehr darauf hin, dass Parker sich zu Recht aufregte, als er äußerte, der Lord habe der Finanzierung von Piranesis Großprojekt nicht zugestimmt, sondern nur eine kleinere Publikation fördern wollen.[743] Analysiert man den Sachverhalt ohne die von Piranesi manipulierte Sicht auf die Angelegenheit, dann wird deutlich, dass der Künstler selbst nicht mit offenen Karten gespielt und stattdessen versucht hatte, den reichen Geldgeber in Zugzwang zu setzen. Dem von Charlemont autorisierten Widmungstext ist zwar die Zustimmung zur Titeländerung zu entnehmen, nicht jedoch *expressis verbis* die zu einer vierbändigen Publikation im Folioquerformat.[744] Dass der Lord der umfänglichen Finanzierung eines solchen Vorhabens zugestimmt hätte, ist eher unwahrscheinlich: Zwar standen ihm jährlich fast 8000 Pfund zur Verfügung, was damals durchaus ein Vermögen war, mit seiner Sammeltätigkeit und anderen Extravaganzen lebte er aber kontinuierlich über seine Verhältnisse.[745] Dies scheint Piranesi entweder nicht gewusst, oder aber – was wahrscheinlicher ist – egozentrisch mit seinen eigenen gestiegenen Ambitionen beschäftigt, geflissentlich aus den Augen verloren zu haben. Für Letzteres spricht die wenig geschäftsmäßige Äußerung Piranesis, er habe einen auf die Widmung bezogenen Brief John Parkers an seinen Mittelsmann Andrea Mercati als Beleg für die Zustimmung seines Mäzens zur Erweiterung des Publikationsprojektes auf

741 Minor 2006, S. 124. Campbell 1993, S. 83. Coutu 2015, S. 108–109.

742 Am 7. Oktober 1755 nahm Caulfield (alternative Schreibweise: Caulfeild) seinen Sitz im Irish House of Lords ein. Bowron 2016, Bd. 1, S. 221.

743 Piranesi 1757, S. XVI.

744 Lehmann, Piranesi 2017, S. 157.

745 Cullen 2000, S. 173.

vier Bände aufgefasst.[746] Der Agent hatte seinen Mittelsmann in dem Brief aber lediglich gebeten, er möge Piranesi darüber informieren, dass Charlemont noch Änderungen am Widmungstext vornehmen lassen wolle, bevor dieser gestochen würde.[747] Hieraus abzuleiten, dass zugleich auch unausgesprochen der finanzielle Umfang der Druckförderung erhöht würde, erwies sich somit als Trugschluss. Was Parker zweifellos als eine Unverschämtheit Piranesis auffasste, verwandelte dieser allerdings mit seiner erfolgreichen Legitimationsstrategie in eine Lüge Charlemonts und ein Resultat der Missgunst seiner Berater.[748]

Am 25. Januar 1756 erhielten *Le antichità Romane* das päpstliche Imprimatur und im Mai erschien die erste Auflage.[749] Piranesi sandte seinem Gönner daraufhin zwei Ausgaben zu.[750] Ein im Nachlass des Lords erhaltener, undatierter Brief Piranesis dokumentiert die Beschwerde des Künstlers darüber, dass er erst nachdem die ersten Exemplare des Kupferstichwerks gedruckt worden waren, über einen Mittelsmann erfahren habe, dass der Lord nicht länger an einer Widmung interessiert sei.[751] Der hierüber zutiefst erzürnte Schreiber, der um seine finanzielle Existenz fürchtete und sich obendrein betrogen und verleumdet fühlte, drohte Charlemont in diesem Brief damit, die Widmungen an ihn wieder zu entfernen und den Sachverhalt publik zu machen: »Se la cosa è tale in effetto, io son pronto a cancellar l'epigrafe, ed il rispetto profondo che professo a v. g. mi asterrà dal far cos anche possa recarle del dispiacere. Farò di più, my lord: faro vedere al pubblico, che siete stato voi che avete ricusata la mia opera, acciò egli non si formalizzi di vederla comparire con altro nome.«[752] Piranesi behauptete später, er sei daraufhin im Auftrag des ehemaligen Mäzens bedroht worden; dies wies Parker als skandalöse Lüge zurück.[753] Baldassare Cenci als Mittelsmann beriet den Kunstagenten in dieser Angelegenheit und am 13. Juni 1757 wurde Piranesi infolgedessen vor den Gouverneur Roms, Cornelio Caprara, gerufen.[754]

746 Piranesi 1757, S. XVI, Anm. 5.

747 Abbildung des Briefes in Minor 2015, S. 76, Abb. 51. Zusammen mit zwei Fassungen der Widmungsinschrift (beide abgedruckt als Tafel V und VI in den *Lettere*) ist dieses Dokument im Innendeckel des ersten Bandes von *Le antichità Romane* (Corsiniana-Exemplar) befestigt. Vgl. Scott 1975, S. 108–109. Antetomaso 2006, S. 109. Minor 2006, S. 142. Antetomaso 2004, S. 110 weist darauf hin, dass der Brief nicht vom Schreiber datiert ist.

748 Piranesi 1757, S. XVI, Anm. 5.

749 Scott 1975, S. 112. Abdruck des Dokuments in: Minor 2015, S. 24, Abb. 24.

750 Brief von Parker an Charlemont, 22. Mai 1756, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 46, S. 227.

751 Brief von Piranesi an Charlemont, o. D., Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 50 mit Nr. 50A, S. 231–240. Siehe Antetomaso 2006, S. 111–112.

752 Brief von Piranesi an Charlemont, o. D., Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 50, S. 234. Vgl. Rom, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Inv. Nr. 53 K 19-22. Verändert und auf den 25. August 1756 datiert abgedruckt in: Piranesi 1757, II–XIV. Vgl. hierzu Antetomaso 2006, S. 109–110.

753 Brief von Piranesi an Grant, 31. Mai 1757, in: Piranesi 1757, XIX–XXVIII. Parker an Murphy, in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 52, S. 246: »It contains most scandalous lies, that Mr. Grant threatened him milord would have him assassinated if he dared publish those two letters he sent to my lord […]«. Antetomaso 2004, S. 110. Scott 1975, S. 113.

754 Cornelio Monti Caprara war von Papst Benedikt XIV. am 10. September 1756 als Gouverneur eingesetzt worden. Del Re 1972, S. 50, 117.

Gegenstand des Gesprächs war gemäß der Mitteilung Grants an Charlemont der Umstand, dass Piranesi in der zweiten Auflage seines Stichwerks Briefe und Bildwerke abdruckte, mit denen er den Adeligen beleidigte.[755] Angeblich wurde diesbezüglich eine (gerichtliche) Anordnung des Gouverneurs formuliert, welche in den Büchern seines Büros durch einen Notar (»a notary publick«) schriftlich festgehalten wurde. Da diese noch nicht ausfindig gemacht werden konnte, stützt sich die Forschung bei ihrer Rekonstruktion derselben auf Grants Bericht an Lord Charlemont: Demnach verbot der Statthalter Piranesi seine Briefe an Milord und Grant (weiterhin) zu veröffentlichen.[756] Darüber hinaus sollten die Druckplatten wie auch die fertigen Exemplare von *Le antichità Romane* beschlagnahmt und die darin abgedruckten Briefe entfernt werden.[757] Piranesi wurde außerdem dazu verpflichtet, sich bei Charlemont schriftlich zu entschuldigen.[758] Letzteres tat der Künstler, wenn auch nur widerwillig und erst am 15. März 1758.[759]

Die gegen ihn gerichteten Maßnahmen scheinen Piranesi darin bestärkt zu haben, seine Position öffentlich als Wahrheit zu vertreten. In seinem Schreiben an Lord Charlemont vom 20. Juni 1757 beklagte sich der Künstler nicht allein über zurückgehaltene Briefe und das Verhalten insbesondere von Grant, sondern er stellte dem Lord erneut ein Ultimatum, binnen dessen er eine Antwort erwartete: Andernfalls drohte Piranesi damit, die ihre Auseinandersetzung betreffende Korrespondenz zu veröffentlichen und eine neue Widmung herauszugeben.[760] Die mögliche Zensur scheint Piranesis Handeln nur bedingt eingeschränkt zu haben, denn Parker berichtet noch am 5. April 1758, dass Piranesi weiterhin *Le antichità Romane* mit den beiden von den Kunstagenten beanstandeten Briefdokumenten veröffentlichte und diesen zwischenzeitlich sogar ein weiteres hinzugefügt hatte.[761] Piranesi seinerseits gab an, dass Charlemonts Kunstagenten die Veröffentlichung einiger Briefe erfolgreich verhindert hätten.[762] Um sich zu rächen, tat er zweierlei: Zum einen bereitete er 1757 seine illustrierte Streitschrift *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma* vor, in der er seine vorgeblich an den Mäzen gerichteten Briefe überarbeitet und kommentiert abdruckte, um damit seiner Leserschaft seine Wahrheit zu vermitteln. Zum Zweiten manipulierte er vermutlich zur gleichen Zeit strategisch ge-

755 Brief von Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 51, S. 240–243, hier S. 241.

756 Abschrift der Kopie nach Grant in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 243.

757 Zur erhaltenen Druckplatte des ersten Frontispizes im 4. Zustand siehe Mariani 2014, S. 113–115.

758 Brief von Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 51, S. 240–243.

759 Je eine französische und eine italienische Kopie dieses Schreibens liegen seiner polemischen Streitschrift *Lettere di giustificazione* in der Biblioteca Corsiniana bei. Rom, Biblioteca dell' Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Inv. Nr. 29 H 22.

760 Manuskripte in den Corsiniana- und Barberini-Exemplaren von Piranesis *Le antichità Romane*. Antetomaso 2006, S. 115. Scott 1975, S. 113. Donati 1950, S. 240.

761 Brief von Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 52, S. 245–248.

762 Damit bezog er sich vermutlich auf das Eingreifen des Statthalters in seine Publikationstätigkeit. Antetomaso 2006, S. 112.

schickt das kulturelle Gedächtnis, indem er die Archivierung seiner schriftlichen und bildlichen Anklagen in der Biblioteca Vaticana, der Biblioteca Corsiniana und der Biblioteca Barberiniana (heute in der Sammlung der Biblioteca Apostolica Vaticana) organisierte.[763] Er stellte damit sicher, dass sein »Beweismaterial«, also sämtliche Charlemont und seine Agenten beleidigenden Bilder und Texte, in hoch angesehenen und zudem öffentlich zugänglichen Bibliotheken Roms einsehbar waren. Auf die Frage, wie er auf diese innovative Idee der Streitführung kam, wird zurückzukommen sein. Auf die Archivierung seiner Originale wies er in seinem Pamphlet *Lettere di giustificazione* ebenso explizit hin wie darauf, dass er den Exemplaren Handschriften beigelegt hatte, die seine Darstellung der Geschehnisse belegen sollten.[764] Unzensiert erhalten blieben so die unterschiedlichen Zustände der *Le antichità Romane*-Frontispize, einige Briefkopien – angeblich originale den Streitfall betreffende Handschriften – sowie sein gedrucktes, Fiktion und Fakten geschickt miteinander verschmelzendes Pamphlet. Die erhaltenen Druckplatten wurden teilweise überarbeitet.[765] Die dahinterstehende Absicht war, dass die Öffentlichkeit und die Nachwelt sich dauerhaft Piranesis Sicht der Angelegenheit aneignen sollten: Sein *Avviso al pubblico* ist ein Appell an die Leser, über den Fall zu richten.[766]

Es liegen derzeit viele Behauptungen, aber nur wenige Belege für das vor, was im Zeitraum zwischen 1753 und 1758 tatsächlich geschah. Die Briefe im Nachlass Charlemonts bieten als Ego-Dokumente keine objektive Sicht auf die Auseinandersetzung; dass hierin dem Auftraggeber – und damit auch dem heutigen Leser – Informationen vorenthalten werden sollten, ist möglich.[767] Die anderen Quellen sind bis auf wenige Ausnahmen redigierte Fassungen: Es handelt sich hierbei insbesondere um Reproduktionen von Briefen, welche im Auftrag Piranesis zum Zweck der Publikation angefertigt wurden.[768] Der einzige bislang mögliche Vergleich eines Originalbriefs aus Charlemonts Besitz mit der von Piranesi publizierten Druckfassung belegt so starke Veränderungen, dass auch für die anderen verschollenen Originaldokumente von Piranesi vorgenommene Überarbeitungen bis hin zu Manipulationen angenommen werden müssen.[769] Nicht geklärt ist der Anteil fiktiven Briefmaterials an der Publikation, die zum Zweck hatte, Piranesis Wahrheit für die Wahrnehmung durch andere als »Fakten« zu konstruieren. Auf die

763 Piranesi 1757, S. VII, XII.

764 Piranesi 1757, S. VII, Anm. 10, und Taf. V–VI. Unklar ist, wann genau Piranesi seine Publikationen dort archivieren ließ. Antetomaso datiert die Schenkung an die Corsiniana ins Jahr 1756. Antetomaso 2004, S. 109. Vgl. Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 410–472.

765 Mariani 2014, bes. S. 445–448.

766 Vgl. Antetomaso 2004, S. 111. Minor 2006, S. 126–129, bes. Anm. 19.

767 Abschriften der auf den Streit mit Piranesi bezogenen Briefe enthält Wright/Gilbert 1891, Bd. 1.

768 Piranesi 1757. Weitere redigierte Briefe enthalten die im Auftrag Piranesis archivierten Exemplare von *Le antichità Romane*. Zu den kalkulierten Überarbeitungen seiner Handschriften siehe Minor 2015, S. 71.

769 Vgl. Brief von Piranesi an Charlemont, o.D., Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 50 mit Nr. 50A, S. 231–240. Piranesi 1757, S. II–XV.

Inspiration von Piranesis Publikation durch Briefromane hat schon Heather Hyde Minor hingewiesen, ohne jedoch den strategischen Einsatz fiktiver Briefe oder Textteile auch für den Künstler als möglich in Betracht zu ziehen.[770] So wurden in dem genannten Vergleichsfall Anmerkungen hinzugefügt, die Grammatik korrigiert, Wörter ersetzt, Textabschnitte verschoben und sogar ein Vorwort ergänzt.[771] Das Handlungsmotiv einer Kränkung, die Piranesi wiederfahren war, löschte der Künstler aus der öffentlichen Reproduktion der Korrespondenz: Im originalen Brief an Charlemont beklagte sich der Künstler, der sich selbst als Architekt bezeichnete, darüber, dass Parker ihm einen entsprechenden Auftrag nicht zugeteilt, sondern diesen anderweitig vergeben hatte.[772]

Eigene Aussagen Charlemonts zu der gescheiterten Kunstpatronage sind bislang nicht bekannt. Sein Schweigen wurde von der kunsthistorischen Forschung als Beleg für die Ignoranz des Mäzens gedeutet, sprachwissenschaftlich betrachtet kann es jedoch auch andere Bedeutung haben: Demnach kann es als eine sozial distanzierte Antwort oder die kontrollierte Verweigerung einer Erwiderung aufgefasst werden.[773] Innerhalb einer gelehrten Kommunikation war Schweigen eine aussagekräftige Reaktion, da sie die Verachtung des Angegriffenen auf eine gegen ihn gerichtete Polemik signalisierte.[774] Vermutlich um eine solche Beurteilung von Charlemonts Schweigen zu verhindern, spekulierte Piranesi, dass er möglicherweise Briefe aufgrund einer Intrige nicht erhalten hatte.[775] Ohne eine Stellungnahme des adeligen Förderers bleibt jedoch unklar, ob ihn das exorbitant angestiegene Preisvolumen zu einer Absage bewegte, ob es an einer Neuausrichtung seiner Interessen lag, wie dies Steffi Roettgen vorgeschlagen hat, oder ob Missverständnisse und/oder tatsächlich die Feindseligkeiten der Kunstagenten die Ursache hierfür waren, wie Piranesi behauptete.[776] Dessen zum Teil widersprüchlichen Darstellungen der Geschehnisse und Behauptungen, mit denen er sich als Opfer einer Intrige stilisierte, sind keineswegs belegt.[777] Bei genauerer Analyse bleibt sogar unklar, welche Vereinbarung tatsächlich zwischen dem Künstler und dem Adeligen bestand. Ein Vertrag, der eventuelle Vereinbarungen schriftlich fixiert hätte, wird in diesem Zusammenhang an keiner Stelle erwähnt. Weder Piranesis Behauptungen noch die verärgerten Aussagen der Kunstagenten bilden für eine objektivierbare Darstellung gesicherte Grundlagen. Die For-

770 Minor 2015, S. 73–74.

771 Siehe Minor 2006, S. 126.

772 Brief von Piranesi an Charlemont, o.D., Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 50, S. 236.

773 Vgl. zu den verschiedenen Bedeutungen von Schweigen innerhalb einer Kommunikation Bellebaum 1992.

774 Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 802. So führte Rabener 1763 aus: »Kann ich durch ein vernünftiges Stillschweigen so wohl meinen Pflichten, als der geselligen Klugheit, Genüge thun, so thue ich am besten, wenn ich schweige.« Rabener 1763, S. 162. Zu Schweigen im Kontext einer Polemik siehe auch Lichterfeld 2015, S. 306.

775 Scott 1975, S. 113.

776 Röttgen 1983.

777 Wilton-Ely 1972, S. V. Vgl. Scott 1997, S. 113.

schung hierzu ist durch die betont einseitige Überlieferung Piranesis geprägt.[778]

Innerhalb der Streitkommunikation gab es eine wichtige, von Piranesi selbst jedoch mit Schweigen bedachte Ebene, die zum Verständnis seiner Streitschrift wie auch der Beurteilung seines Handelns berücksichtigt werden muss. Großen Anteil an dem Publikationsprojekt der *Lettere* hatte nämlich, wie Minor nachgezeichnet hat, Giovanni Gaetano Bottari, der den Druck der Streitschrift mit einer geplanten Erstauflage von 500 Exemplaren finanzierte und die Verbreitung innerhalb der Gelehrtenrepublik aktiv mitbetrieb.[779] Bottari war der bestens vernetzte und hoch gebildete Bibliothekar der Familie Corsini und Kustos der Vaticana. Durch seine jahrelange Tätigkeit für die Accademia dell' Cruscra war er als Philologe anerkannt, darüber hinaus war er aber auch Antikenkenner, Literat, Theologe und Kirchenhistoriker.[780] In seinen 1754 publizierten *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, einem fiktiven Gespräch zwischen dem Kunsthistoriographen Giovan Pietro Bellori und dem Maler Carlo Maratta, hatte er Stellung gegen die Ignoranz der Auftraggeber (»l'ignoranza de' Signori«) bezogen.[781] Mit seiner Unterstützung Piranesis folgten dem Taten. So trug Bottari selbst Sorge für die Verbreitung von Piranesis Pamphlet und schickte persönlich zwei Exemplare an bedeutende Gelehrte in Paris: an Pierre-Jean Mariette und den Comte de Caylus.[782] Auf ihn dürfte auch die Idee der Archivierung in den Bibliotheken, darunter den von ihm betreuten, zurückgehen. Damit ist sein Anteil an der Streitschrift deutlich höher zu bewerten als etwa die eines Sekretärs, der Piranesis Anliegen professionell verschriftlichte oder die desjenigen, der Piranesis Text ins Französische übersetzte.[783] Mit der Frage nach Bottaris Rolle und Motivation wird jedoch deutlich, dass es möglicherweise auch ihm um mehr ging, als um die Ehre eines Künstlers. Minors Versuch, die *Lettere* als Werbemaßnahme für die unterfinanzierten Exemplare von *Le antichità Romane* zu deuten, bietet hierfür einen wertvollen Ansatz, der dem finanziellen und organisatorischen Aufwand des Unternehmens aber ebenfalls nur bedingt gerecht wird.[784] Wie Minor eindrucksvoll aufzeigen konnte, arbeiteten Piranesi, seine Mitarbeiter und Unterstützer 1757 und auch noch zu Beginn des Jahres 1758 unter Hochdruck an dem Pamphlet, um damit zeitnah die volle Wirkung seiner öffentlichen Verdammung zu entfalten. Die Herstellung der Streitschriften war demnach hervorragend koordiniert: Die Textteile wurden von Rosso Antonio

778 Vgl. Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 802. Differenzierter, aber in Teilen dennoch Piranesis Darstellung verhaftet Minor 2015, S. 65.

779 Minor 2006, S. 143, 145. Minor 2015, S. 75. Yerkes/Minor 2020, S. 125–145.

780 Berühmtheit erlangte er durch die Herausgabe der Briefsammlung *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura* (1757–68) und durch die Neuausgabe der *Vite* von Giorgio Vasari (1759–60). Zu Bottaris Vernetzung siehe Thomas 2005, S. 241. Yerkes/Minor 2020, S. 125–145.

781 Bottari 1754, S. 42.

782 Brief von Mariette an Bottari, Juni 1758, Biblioteca Corsiniana, 32 E 27, fol. 67r. Siehe die Abschrift in: Kantor-Kazovsky 2006, S. 154, Anm. 29.

783 Zu den Textern, Kompilatoren und Sekretären, die an gelehrten Buchpublikationen beteiligt waren, ohne dass deren Arbeitsanteil ausgewiesen wurde, siehe Minor 2015, S. 64.

784 Minor 2015, S. 80.

Martini in Florenz gedruckt, um mögliche Zensurprobleme in Rom zu umgehen. Der Transport erfolgte heimlich. Die Vignetten wurden in Rom ergänzt und auch die Bildtafeln erst hier hinzugefügt. Spätestens im März 1758 wurde die Streitschrift durch die persönliche Versendung an eine ausgewählte mächtige Elite publiziert.[785] Bilddetails, die möglicherweise Toleranzgrenzen überschritten, wurden im zweiten Zustand entschärft und durch weitere Bildüberarbeitungen Akzentverschiebungen in der Argumentation visualisiert. Ohne Bottaris Wissen, seine Kontakte und die finanzielle Absicherung wäre dieses aufwendige Unternehmen für den in Geldschwierigkeiten befindlichen Piranesi nicht realisierbar gewesen. Bottari dürfte Piranesi auch dazu geraten haben, als Streitarena zunächst die ihm vertraute Sphäre der gelehrten, politisch aktiven und finanzstarken Auftraggeber zu wählen und erst in zweiter Instanz die Künstler einzubeziehen. Dies wirft weitere Fragen auf. Zum einen die, ob hinter Bottaris Finanzkraft noch ein anderer Geldgeber stand und wenn ja, wer. Und zum anderen die, ob sich der Künstler mit seinem Angriff in der Gelehrtenrepublik etablieren wollte. Das Risiko, dies auf Kosten des adeligen Connaisseurs, eines gewählten Mitglieds der Royal Society, zu wagen, wurde durch die persönlichen Kontakte Bottaris zwar verkleinert, aber keineswegs ausgeschlossen. Dem aus Sicht des Lords vermutlich als unangemessen bewerteten Angriff, der mit dem Pamphlet zu einer öffentlich wahrnehmbaren Kontroverse eskaliert war, setzte der Lord sein Schweigen entgegen. Ob er sich tatsächlich, wie sein Biograph Francis Hardy später behauptete, damals hinter den Kulissen dafür einsetzte, dass Piranesi für seine beleidigenden Publikationen nicht sträflich belangt wurde, muss an dieser Stelle offenbleiben. Glaubhaft ist immerhin sein möglicherweise auf Grants Bericht zurückgehender Hinweis, dass einige wichtige Personen in Rom über Piranesis Streitführung verärgert waren.[786]

Die tatkräftige Unterstützung, die Piranesi bei seinem Unternehmen erfuhr, war mehr als nur ein einfacher Freundschaftsdienst. Bottari, den Carl Justi als »Feind der Ignoranz« charakterisierte, statuierte damit ein Exempel.[787] Hierfür nahm er die Diskreditierung eines anerkannten Mitglieds der Gesellschaft und der internationalen Kunstszene in Kauf. Wurde der Streit zwischen Piranesi und Charlemont damit auch instrumentalisiert und wenn ja, wofür? Dass dies geschah, darauf deutet Grants Bericht hin, wonach Kardinal Neri Maria Corsini, Kardinal Domenico Orsini d'Aragona und Kardinal Alessandro Albani Piranesi vor Strafen schützten.[788] Möglich ist, dass Bottaris Arbeitgeber auch darüber hinaus involviert war: Die Archivierung von Piranesis um-

785 Minor 2015, S. 75. Minor 2006, S. 143–146. Vgl. zur Datierungsfrage Antetomaso 2006, S. 103. Scott 1975, S. 114. Capecchi 2004, S. 113.

786 Hardy 1810, S. 28. Der Autor verweist ebd. auf die gute Bekanntschaft Charlemonts mit dem Bibliothekar der Vaticana. Bottaris Namen hingegen nannte er nicht.

787 »Ein Zeitgenosse nennt ihn bescheiden, edel, gefällig, aber ein Feind der Ignoranz, des Wahnglaubens, der Lüge, der Vorurtheile, der Laster und des Höflingswesens (aulicità).« Justi 1872, Abt. 1, S. 145. Eine Quellenangabe fehlt.

788 Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 241.

strittenen Werken in seiner Bibliothek liefert hierfür ein Indiz. Zu prüfen ist, ob auch die Versendung der *Lettere* an diverse Kardinäle und die finanzielle Ausstattung des Pamphlets von dem Nepoten mit verantwortet wurden. Die Rückendeckung durch den mächtigen Kardinal hätte Piranesi größere Freiheiten geboten als dies Bottari allein hätte ermöglichen können. Dass Corsini selbst der prominente Adressat eines von Fürsprechern Charlemonts verfassten Schreibens war, verlieh der Angelegenheit schließlich sogar die Dimension einer nationalen Affäre (»a national affair«). Corsini soll hierauf reagiert haben, indem er Charlemont seine Hilfe zusagte und tatenlos blieb.[789] Minor erklärte die direkte Einbeziehung Corsinis mit dessen diplomatischer Rolle als päpstlich ernannter Protektor Irlands.[790] Grant jedoch nannte einen anderen Grund, indem er Corsini als den Anführer bezeichnete und den Lord bat, direkt mit diesem in Kontakt zu treten: »They addressed it to Corsini, as he was the chief and most zealous stickler for Piranesi.«[791] Aber auch die angebliche Parteinahme Kardinal Alessandro Albanis zu Gunsten Piranesis wirft Fragen auf, denn gemäß der Angaben von Charlemonts Biographen Hardy standen dieser und der Lord miteinander in einem guten Einvernehmen, wohingegen Treffen zwischen dem Künstler und dem Würdenträger erst nach 1760 nachgewiesen werden können.[792] Die Hintergründe seiner Protektion zu erhellen, die Grant mit der Bestechung durch Kunstwerke erklärt hatte, bleibt ebenfalls vorerst ein Desiderat. Dass es Piranesi gelungen war, mit Corsini und Albani zwei kirchenpolitische Gegner für sich einzunehmen, stützt die Annahme, dass beide neben der Kunstförderung noch andere, möglicherweise nationale Interessen verfolgten.[793] Jenseits dieser noch tiefergehend zu erforschenden Möglichkeit eines näher zu definierenden Stellvertreterkrieges gab es aber auch ein leichter ersichtliches Anliegen, das Piranesi und Bottari miteinander verband, und das mit dem Angriff auf Charlemont auch über die Grenzen Roms hinaus verteidigt wurde: Der 4th Viscont Charlemont hatte als Mäzen versucht, eine Institution für Künstler und Gelehrte seiner eigenen Nation in Rom zu etablieren und war damit 1755 vorerst gescheitert. Seinen Wunsch, englischen Künstlern und auch Gelehrten einen Standort in Rom zu verschaffen, diesen zu etablieren und damit einen Anteil am Kunstmarkt zu sichern, hatte er damit aber möglicherweise noch nicht aufgegeben. Hätte seine Idee dauerhaften Erfolg gehabt, so wäre

789 Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 242.

790 Minor 2006, S. 125, Anm. 11.

791 Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 242.

792 Hardy 1810, S. 28. Vgl. Röttgen 1983, S. 152.

793 Corsini war der Nepote des verstorbenen Papstes Clemens XII. gewesen. Einige Quellen überliefern die Intrigen der kirchenpolitischen Gegner hinter den Kulissen der 1740 abgehaltenen, sechs Monate andauernden Papstwahl. Dem Konklave hatte auch Annibale Albani, der 1751 verstarb, als damaliger Camerlengo angehört. Siehe die Briefabschriften aus dem diplomatischen Nachlass des Reichsgrafen Friedrich Heinrich von Seckendorff in Bernhardi 1836, S. 37–38 (März und April 1740). Vgl. Trollope 1876, S. 378–387. Zur noch nicht ausreichend erforschten Macht der Nepoten im 18. Jahrhundert siehe Goldhahn 2017, S. 222–224.



73. Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, Frontispiz (1. Zustand), Paris, Bibliothèque nationale de France.

Charlemonts Akademie für die am Kunstkauf interessierten britischen Adeligen auf ihrer Grand Tour vermutlich eine wichtige Anlaufstelle geworden und damit eine reelle Konkurrenz für Piranesi und andere auf dieses Segment des Kunstmarkts spezialisierte Künstler. Auch die Stellung der italienischen Gelehrten hätte damit ein aus Bottaris Sicht vermutlich ebenfalls unerwünschtes Gegengewicht erhalten. Beiden Gefahren und eventuellen Folgeprojekten arbeitete das Pamphlet entgegen. Vor diesem Hintergrund wird auch Piranesis stolze Eigenwerbung auf dem Frontispiz der *Lettere* neu lesbar, mit der er betonte, ein Mitglied der Society of Antiquaries zu sein (Abb. 73). Hierzu war er 1757 in Anerkennung der Publikation seiner *Le antichità Romane* gewählt worden. Er empfahl sich also mit der bildreichen Publikation möglichen Auftraggebern weit über die Grenzen Roms hinaus und vereinnahmte zugleich, was später in anderen gut erforschten Kontexten wichtig werden sollte, die Deutungshoheit der römischen Antiken für sich.[794] Charlemont war übrigens ebenfalls ein Mitglied der Society of Antiquaries und war hierzu bereits 1755, also zwei Jahre vor Piranesi, gewählt worden. Dass es gerade die Zugehörigkeit zu dieser in London institutionalisierten Gruppe war, die Piranesi auf dem Titelblatt seiner *Lettere* für sich in Anspruch nahm, mag einen bislang übersehenen Hinweis auf eine für den Künstler signifikante Kränkung durch den einstigen Mäzen geben. Möglicherweise hatte sich Piranesi von Charlemont erhofft, dass dieser ihn nachhaltig fördern und seine römische Denkmalkunde international propagieren würde. Dies tat er nun in Eigenregie.

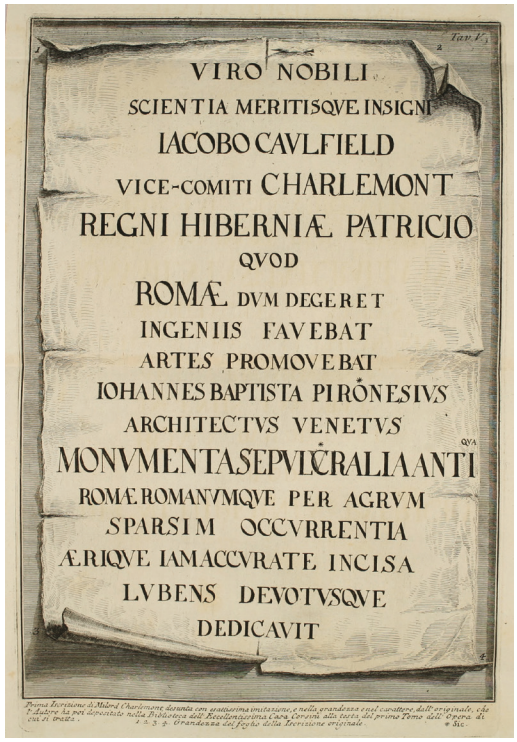
Besonderen Anteil an der Streitschrift, welche Piranesis Briefe an den Mäzen und seine Kunstberater kommentiert wiedergaben, hatte das Bild als streitfähiges Medium. Ironisch nannte Parker die »satirical prints« Piranesis »our new honours«.[795] Die Zielgruppe des Künstlers bestand neben dem ehemaligen Auftraggeber und dessen Beratern aus einem persönlich adressierten Publikum: zunächst aus einflussreichen Perso-

794 Zu diesem Aspekt siehe die weiterführenden Hinweise, insbesondere die von Dietrich Boschung und Julian Jachmann in Boschung 2013.

795 Grant an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 245.

nen wie Kardinälen, denen er zur Stärkung seiner Position Exemplare zusandte. Bei seiner zweiten, überarbeiteten Auflage bezog er auch Freunde und andere Künstler mit ein. Nachvollziehbar ist dieses von Parker beschriebene Vorgehen anhand der durch Namensinschriften personalisierten Exemplare des Pamphlets und einer Liste mit Adressaten.[796] Die Veröffentlichung der *Lettere* stellt einen lediglich als Rechtfertigung getarnten polemischen Racheakt dar, denn darin druckte der Künstler nach seinem *Avviso al pubblico* drei von ihm verfasste, vermutlich stark redigierte Briefe sowie acht Bildtafeln ab. Letztere zeigen vier Frontispize für *Le antichità Romane* in dem kleineren Format der der Streitschrift angepassten Fassungen, zwei Widmungsentwürfe Charlemonts mitsamt darin enthaltenen Schreibfehlern (Abb. 74) und schließlich zwei Bildtafeln mit bildpolemischen Details, die der Künstler in die genannten Frontispize eingearbeitet hatte. Damit verbreitete Piranesi gezielt die Objekte, welche gemäß Parkers Angaben zensiert und vernichtet werden sollten. Bemerkenswert ist, dass Piranesi ein Exemplar der *Lettere* dem Gouverneur schenkte, womit sich die Frage stellt, ob Cornelio Caprara ein doppeltes Spiel spielte.[797] Dies wiederum würde die Unauffindbarkeit des notariellen Dokuments einerseits sowie den Erhalt der (allerdings überarbeiteten) Druckplatten andererseits erklären.

Eine grundlegende Untersuchung der Funktion von Schrift und Bild in Piranesis *Lettere* hat bereits Heather Hyde Minor vor-



74. Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, Tav. V, Los Angeles, Getty Research Institute.

gelegt, die auf die Relevanz des gewählten Mediums Druckgraphik für Piranesi sowie die Bedeutung der Themen Kampf, *damnatio memoriae* und Körperstrafen für die von Piranesi gewählte Bildsprache hingewiesen hat.[798] Diese Untersuchung kann sich darum auf den Aspekt der Bildpolemik und neue

796 Yerkes/Minor 2020, S. 58–69, 125–145.
797 Minor 2015, S. 80.
798 Zur Argumentation, wonach die Druckgraphik dauerhafteren Ruhm versprach als Architektur siehe Minor 2006, bes. S. 131. Piranesis Anspielungen auf Körperstrafen reagierten möglicherweise, das wäre zu ergänzen, auf die Androhung solcher gegenüber dem Künstler. Vgl. Minor 2015, S. 80.



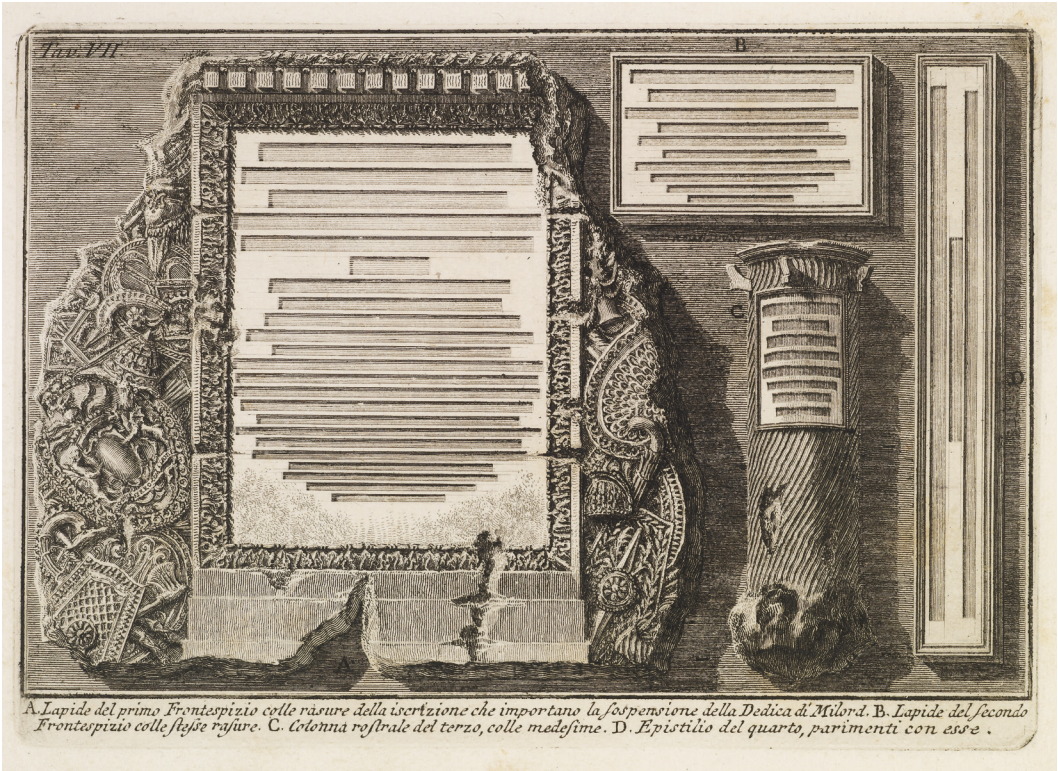
75. Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, Tav. I, Los Angeles, Getty Research Institute.

Beobachtungen zu Piranesis Streitstrategien konzentrieren.

Als Begleitphänomen der Kommunikationskultur wird die Gestalt einer Polemik jeweils situationsbedingt und damit für jeden Streitakt spezifisch festgelegt, im Kontext von Künstlerstreit gilt dies entsprechend für die Konfliktverschärfung durch Bildpolemiken.[799] Als Mittel der Positionierung und Abgrenzung nutzte auch Piranesi diese aggressive Bildsprache, um seinen Streit mit Charlemont und dessen Agenten als klar identifizierte Kontrahenten nach außen zu tragen, mit dem Ziel, durch die scharfen und dabei auch gewitzten Bildakte deren guten Ruf so stark wie möglich zu beschädigen. Neben dem Textteil, der eigens neu aufgearbeitet wurde, sind seine Angriffe im Bild auch eigenständig als heftige Attacken auf die Ehre des Adligen und als Verdammung seiner Agenten lesbar.

Möglicherweise noch im Jahr 1756 hatte Piranesi bereits das Frontispiz des ersten Bandes überarbeitet, um eine publikumswirksame Inszenierung seiner Rache zu

799 Zur hier zugrunde gelegten Definition von Polemik siehe Albrecht 2013.



76. Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, Tav. VII, Los Angeles, Getty Research Institute.

erzielen.[800] Der Vergleich der drei unterschiedlichen Zustände, den das von Piranesi hinterlegte Exemplar in der Corsiniana ermöglicht, macht dies nachvollziehbar.[801] So zeigt der zweite Zustand dieses Widmungsblattes die Verkehrung der vormaligen Ehrerbietung in die bildpolemische Beleidigung: Exponiert veranschaulicht Piranesi hier seine persönliche *damnatio memoriae*, indem er – gut sichtbar – den Namen des einstigen Gönners tilgte.[802] Bedenkt man, dass diese Strafform in der Antike erst posthum durchgeführt wurde, so verletzte dies in besonderem Maße den noch lebenden Zeitgenossen.[803] Im Tafelteil des Pamphlets druckte Piranesi, um dies leicht nachvollziehbar zu machen, zuerst den Erstzustand des Frontispizes als Kopie ab (Tav. I;

800 Das Frontispiz des zweiten Bandes weist – soweit bekannt – keine Veränderungen auf. Im Frontispiz des dritten und vierten Bandes tilgte Piranesi jeweils die Widmungsinschrift an Charlemont.

801 Der vierte Zustand mit der Widmung an den König von Schweden entstand posthum 1784. Antetomaso 2004, S. 112.

802 Zu weiteren getilgten Inschriften in Piranesis Ausgabe siehe Antetomaso 2006, S. 115.

803 Kim 2003, S. 15.



77. Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, Tav. VIII, Los Angeles, Getty Research Institute.

Abb. 75). Zusätzlich zeigt er die Tilgungen der Namenszüge isoliert (Tav. VII; Abb. 76). Dem folgt als Gegenbild die Wiederholung der Fragment-Zusammenstellung, die ergänzt ist um die Neuwidmung an die Öffentlichkeit (VTILITATI PVBLICAE, Tav. VIII; Abb. 77).

Die zuletzt genannte zeigt als die abschließende Bildtafel des Pamphlets auch die Überreste des in Stein gemeißelten Wappens von Lord Charlemont (Abb. 78). Das heraldische Zeichen kann ein Kenner zwar noch anhand der rahmenden Teile identifizieren, das Zentrum desselben wirkt aber wie mit großer Gewalt so stark beschädigt, dass es insgesamt als zerstört gelten muss.[804] Tafel VIII (Abb. 77) zeigt damit konzentriert die dramatisch inszenierten Folgen von Piranesis Wut: Sie bietet einen Überblick über die in den Frontispizen von *Le antichità Romane* wie durch Wegmeißeln getilgten und ersetzten Inschriften. Was der Künstler mit diesen Überarbeitungen bezweckte, war, wie Minor bereits dargelegt hat, eine spektakuläre Erniedrigung, ja sogar Entehrung seines ehemaligen Förderers unter Rückbezug auf die in Rom allgegenwärtige Antike.

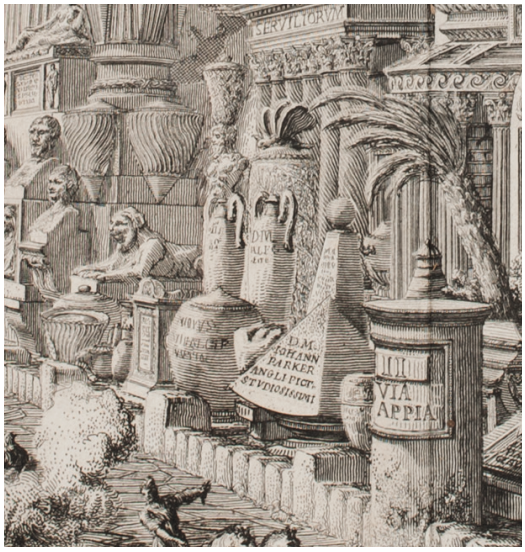
804 Auch die Inschrift war hier verändert worden. Vgl. Samuel 1910, S. 84.



78. Giovanni Battista Piranesi, Le antichità romane, Frontispiz des 1. Bandes, 3. Zustand, Plattenrand 465 mm x b 680 mm, Radierung, Amsterdam, Rijksmuseum.

Über die auffällige Tilgung der Schrift hinaus aber, und dies blieb bislang unbeachtet, bediente sich der Künstler zudem einer aggressiven Bildsprache, die für alle wappentragenden Eliten in ihrer Zeichenhaftigkeit Signalwirkung besitzen musste und für die möglicherweise auch Bottari die Idee lieferte. Der auffällige Akt der Zerschlagung des in Stein gemeißelten heraldischen Repräsentationszeichens (Abb. 78), das auch ein juristisch verbindliches Kennzeichen seines Trägers darstellte, sollte der gelehrte Betrachter nämlich mit schändlichsten Strafen in Verbindung bringen: Wem das Wappen zerschlagen wurde, dessen Andenken wurde wappenrechtlich verdammt und abgetan.[805] Entsprechend zeigten auch zahlreiche Schandbilder im Alten Reich fik-

805 Zu dokumentierten Wappenzerschlagungen als Strafe siehe Döpler 1693–1697, Bd. 2, S. 76, 649 (De Damnatione Memoriae, &c., XXVII). Zur Frage, ob es Schand- und Spottwappen gab, und zu Wappenstrafen siehe Overfurth 1872, S. 22. Radbruch 1997, S. 100. Rothe 2009, S. 396, 399. Zur strafrechtsgeschichtlichen Einordnung von Treubruch in der Frühen Neuzeit siehe Schnabel-Schüle 1994, S. 30. Zur entehrenden Bildtradition umgekehrt gehängter Wappen vgl. Lentz 2004, Kat. 34, 51. Exemplarisch beinhaltet Tafel 7 ein 1519 gegen Franz von Sickingen gedrucktes Schandbild mit fragmentiertem und rissigem Wappen. Detail aus: Sächsisches Staatsarchiv, 10024 Geheimer Rat



79. Grabstein mit Inschrift für John Parker, Detail aus: Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, Tav. II.

tive Bestrafungen von Personen unter Einbeziehung ihrer Wappen. Noch im 18. Jahrhundert drohte Verrätern – insbesondere Hochverrätern – bei justiziablen Vergehen die Strafe der Wappenzerschlagung.[806] Der Auslöschung des Entehrten durch die Todesstrafe entsprach die demonstrative Tilgung des Namens von Ehrenmonumenten; konnte man eines Verbrechers nicht habhaft werden, so konnte stellvertretend ein Bildnis desselben für die Strafvollstreckung verwendet werden.[807] Das Bild Piranesis mit dem zerstörten heraldischen Zeichen sollte vor diesem historischen Hintergrund die außergewöhnliche Schwere von Charlemonts Vergehen veranschaulichen und damit die Ehrlosigkeit des Abwesenden. Aufgrund derer sprach der Künstler dem Lord und seinen Nachkommen die Existenzberechtigung im Bild symbolisch ab: Als Rechtskörper seines Trägers vernichtete der Künstler den eigentlich »unsterblichen« Stellvertreter seines Feindes und entzog diesem damit die Berechtigung, sein Wappen an ihm folgende Generationen weiterzugeben.[808] Sinnbildlich löschte der Künstler auf diese Weise Charlemont und seine *memoria* sowie im Rechtssinn zugleich auch dessen vorhandenen wie auch seine potenziellen künftigen Nachkommen rigoros aus.[809] Die bildpolemische »Vernichtung« eines Gegners wie auch seine Entmannung waren keine Erfindung Piranesis, sie hatten Tradition. Erinnert sei an das Beispiel der steinernen Löwen, die einem Wortspiel gemäß als Stellvertreter des Bildhauers Leone Leoni an der Fassade von dessen Künstlerhaus in Mailand (1565) ihren unterlegenen Gegner attackieren. Auch hier zielt ein Angriff – der Biss in den Unterleib des Satyrs – auf die sinnbildliche Auslöschung feindlicher Nachkommen (Abb. 31). Innovativ war jedoch, wie Piranesi seine Strafe der Entmannung und Vernichtung inszenierte, indem er durch die gelehrte

(Geheimes Archiv), Loc. 08658/13, fol. 122. Vgl. Ausst.-Kat. Mainz 2015, S. 139–140.

806 Döpler 1697, S. 644–656, bes. S. 648–650. Graf 2000, S. 245–288. Ausst.-Kat. Mainz 2015, Nr. 2.14b.

807 Döpler 1693–1697, S. 644, 647. Zur veränderten Inschrift siehe Samuel 1910, S. 84. Zur Prävention vgl. Maisel 1992, S. 149–150. Zur *executio in effigiem* siehe Radbruch 1993, S. 142.

808 Das Wappen deutet Seiter als Zweitkörper. Seiter 1986, S. 299–312, hier S. 302–303. Vgl. Q15.

809 Erben weist hinsichtlich der Heraldik auf deren Bildstatus als Rechts- und Memorialzeichen hin. Er bezeichnet ihren Zweitkörper als »ikonisch vollgültig[e]« Stellvertretung des Abwesenden. Erben 2006, Bd. 2, S. 461–492, bes. 483, Anm. 28.



80. Gräberfeld auf dem Esquilin, aus: Giovanni Battista Piranesi, Lettere, 1757 (2. zensierter Zustand), S. XXVIII, Los Angeles, Getty Research Institute.

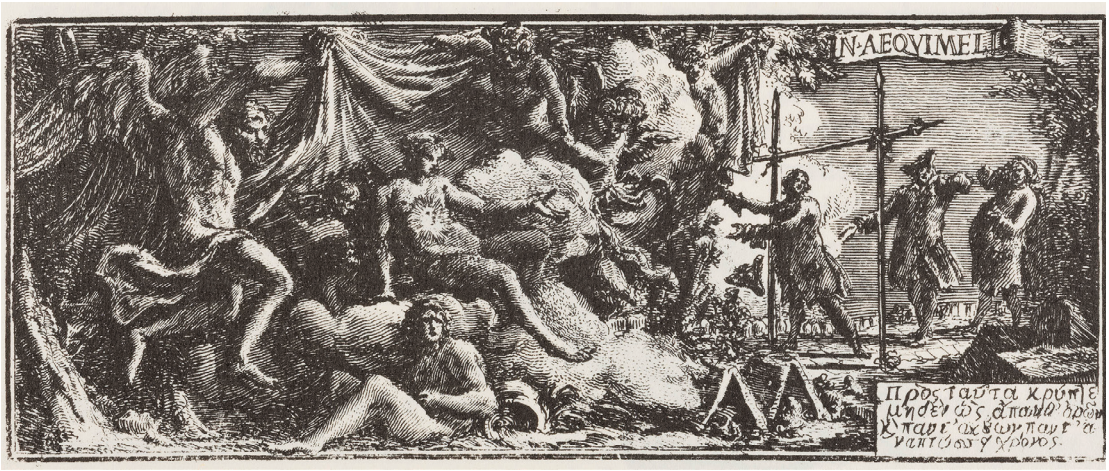
Motivwahl das Thema ikonographisch neu präsentierte (Taf. 7).

Einen bildpolemischen Angriff auf Charlemonts Berater John Parker stellt die überarbeitete Fassung des Frontispizes zum zweiten Band der *Le antichità Romane* dar, die Piranesi auf der zweiten Tafel seines Pamphlets wiedergab. Hier vermerken die die ehrende Inschrift aus der Erstfassung ersetzenden Worte »D M / IOAN / PARKER / TRANSLA/ IN CAMPO/ ESQUILIN« auf einem kegelförmigen Grabstein (Abb. 79), dass Parkers Leichnam von der dargestellten Via Appia auf das Gräberfeld des Esquilin umgebettet wurde.[810] Welche Beleidigung Piranesi mit dieser Translation verknüpfte, entdeckte Heather Hyde Minor, die diesbezüglich auf die letzte der Briefillustrationen in den *Lettere di giustificazione* (*Lettere*, S. XXVIII; hier Abb. 80) hinwies, aber die darüber hinausgehende Dimension der Beleidigung übersah. Um hier nicht vollständig vorzugreifen, sei nur kurz erwähnt, dass darin das Gräberfeld auf dem Esquilin dargestellt ist und Piranesi mit diesem Bild, das er für eine zweite Druckfassung des Pamphlets selbst »zensierte«, extrem beleidigend wurde.

Die erste Seite des Pamphlets *Lettere di giustificazione*, das die *Prefazione* und darunter Piranesis *Avviso al pubblico* enthält, schmückt – der vorgeblichen Verpflichtung Piranesis gemäß, mittels seiner druckreifen Polemik der Wahrheitsfindung zu dienen – eine Darstellung der nackten Wahrheit, die von der Zeit enthüllt wird (Abb. 81).[811] Die Sphäre dieser Allegorie wird mittels Wolken und Draperie von der im rechten Bildteil angesiedelten weltlichen Sphäre Roms – genau-

810 Wilton-Ely 1972, Nr. 746, 127 x 196 mm. Siehe Gavuzzo-Stewart 1999, S. 112. Minor 2006, S. 139.

811 Zur Kontextualisierung siehe Saxl 1936, S. 197–222.



81. Die Zeit enthüllt die Wahrheit, aus: Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, S. I, Los Angeles, Getty Research Institute.

estens lokalisiert durch die topographische Beischrift »IN AEQVIMELIO«[812] – getrennt. Der so bezeichnete Platz in Rom liegt an der Südseite des Kapitols und gilt als der Ort, an dem das Haus des als Hochverräter »hingerichteten« Spurius Maelius gestanden haben soll: Zur Erinnerung an dessen Schande war es niedergerissen und das Gelände nicht wieder bebaut worden.[813] Cicero galt dieses Zeichen als ein Exemplum der schlimmsten Strafen, die die römische Frühgeschichte gekannt hatte.[814] Piranesi wählte demnach als Schauplatz für seine erste Kopfvignette einen Erinnerungsort, der mit einer historisch einmaligen Schandtat assoziiert wurde. Ein Gegenwartsbezug hierzu bestand darin, dass diese Form der Ehrenstrafe damals noch praktiziert werden konnte.[815]

Minor sah in der Landschaft zudem einen Bezug zu den Hinrichtungen auf dem

812 Nach Varro ling. 5.157: »Aequimelium, quod aequata Meli domus publice, quod regnum occupare voluit is«. Siehe G. Pisani Sartorio, Aequimelium, in: LTUR 1993, Bd. 1, S. 20–21. Dort heißt es auch: »Coarelli, correggendo una sua precedente identificazione dell'A[equimelium] con l'area sacra dei templi della Matar Matuta (v.), lo pone tra questa e l'attuale Piazza della Consolazione sotto il Tarpeius mons e colloca nella vicinanze i Busta Gallica (v.)« Siehe Coarelli 1968, S. 77. Demnach wäre der Flußgott, der unterhalb der Wahrheit ruht, der Tiber.

813 Nach Livius IV, 12–16 war Maelius getötet worden, nachdem seine angebliche Beteiligung an einem Komplott, das ihn zum Tyrannen machen sollte, entdeckt worden war, und er versuchte, sich dem Recht zu entziehen. Dionys. XII, 4. Varro 1.1. V 157. Siehe Raaflaub 2006, S. 28–30. Vgl. Andreas Hartmann 2010. Später wurden hier Opfertiere verkauft. Cic. de Div. 2, 17 oder 39. Livius XXIV 47, 15.

814 Cicero. De domo 101. Siehe hierzu Walter 2004, S. 171.

815 Punkt XXXVIII schildert, dass der genannte Grund und Boden als verflucht galt und nicht mehr bebaut werden durfte: »sondern gemeiniglich ein Pyramide oder Seule auf den Platz gesetzet / und daran geschrieben wird / was die Ursache solcher Rasirung sey […]« Döpler 1697, S. 650. Vgl. Q15.



82. William Hogarth, Crucifixion, etc., in: John Beaver, The Roman military punishments, [London] 1725, S. 64, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Tarpeischen Felsen: »The rocky and barren landscape, as well as the tombs in the central foreground, allows us to locate the site of this event as the Tarpeian rock, the cliff from which murderers and traitors were thrown to their deaths in antiquity.«[816] Diese Lokalisierung ließe sich topografisch begründen mit der Lage des hohen und steilen Abhangs im Südosten des Kapitols. Eine bislang nicht zum Vergleich herangezogene Darstellung, die den Tarpeischen Felsen mit dort vollzogenen Todeswürfen zeigt, und die Piranesi gekannt haben dürfte, stammt von William Hogarth (Abb. 82). Sie zeigt das, womit Minor Piranesis Ortswahl assoziiert. Für John Beavers 1725 erschienene Publikation *The Roman Military Punishments* hatte Hogarth die die Kapitel illustrativ einleitenden Stiche geliefert.[817] Die Kopfvignette zum sechsten Kapitel zeigt die Strafe des Felswurfs indem im Hintergrund die Silhouetten zweier Delinquenten kopfüber in die Tiefe stürzen: der eine taumelt durch den soeben erfolgten Stoß mit einem Stab über den Felsrand, sein Vordermann fällt bereits mit weit ausgestreckten Armen in den Tod. Beaver verdeutlicht in seinen Ausführungen die Relevanz der Referenz auf Seneca (Controv. 1,3,3), worauf die Verortung zurückzuführen sei. Dem Experten verdanken wir zudem den Hinweis auf den schwerwiegenden Verrat der meisten der durch Felswurf hingerichteten Soldaten:

816 Minor 2006, S. 135. Maisel 1992, S. 27.

817 Beaver 1725, S. 64–67, hier S. 64.

Demnach handelte es sich bei ihnen überwiegend um Deserteure. Deutet man den Felsen rechts in Piranesis Stich also als *mons Tarpeius,* so wird sein Vorwurf des Verrats noch gesteigert durch den zusätzlichen Hinweis auf die ehrlose Flucht aus der gesellschaftlichen Verantwortung. Übertragen auf Charlemonts Weggang aus Rom wird aus seiner Abreise ein unmoralischer Rückzug, was die Schwere seines Verrats nochmals verdeutlicht.[818] Dass Piranesi demnach mit einer etablierten Bildsprache,[819] in der Tradition weit verbreiteter Schandbilder und mit aktuellen Bezügen auf seine Situation Propaganda in eigener Sache betrieb, ist nicht zu leugnen: Die weltliche Szene in der rechten Bildhälfte der Kopfvignette (Abb. 81) zeigt ein profanes Kriegsritual, genauer gesagt die symbolische Unterjochung von drei Männern. Diese sind zeitgenössisch gekleidete Personen, in denen einer der Adressaten, John Parker, sich selbst und als weitere Kunstagenten Charlemonts auch Edward Murphy und Peter Grant erkannte: »The head-piece is: Time, discovering Truth; and a fat fellow, with a swelled leg, his hat fallen off, passing under the three spears, to characterize me; follows my dear friend, Mr. Murphy in a despairing action, and after comes an abbé, for Mr. Grant; over our heads in a label. ›In Aequimelio.‹ And at our feet, this in Greek: […]. He has scrawled so that it is hardly legible.«[820] Sie sind unbewaffnet und im Begriff, einen aus drei Lanzen errichteten Durchgang, das sogenannte kaudinische Joch (von Wilton-Ely fälschlich bezeichnet als »Claudine Forks«), zu durchschreiten (»sub iugum mittere«).[821] Diese Form der schmachvollen Erniedrigung eines Gegners gilt – seit die 321 v. Chr. von den Samnitern bei Caudium geschlagenen Römer dieses durchschreiten mussten – bis heute als Sinnbild schimpflicher Demütigung.[822] Minor bezieht die Niederlage insbesondere auf Lord Charlemont, als dessen durch Piranesi besiegte »Armee« sie die stellvertretenden Kunstagenten ansieht; ein Stellvertreter für den Lord indes fehlt.[823]

Ebenfalls nicht im Bild dargestellt ist der überlegene Gegner, der Sieger also, für den Piranesi sich hält und dessen Waffe zur Verteidigung und Verbreitung seiner Wahrheit seine Kunst ist. Gemäß der Überlieferung des zweiten Samnitenkrieges durch Livius (9, 5, 11) überzogen die Sieger die gedemütigten Feinde mit Mahnungen und Hohn. Piranesi deutet allerdings ein historisch wesentliches Detail der Bestrafung nur an, möglicherweise weil er sich scheute, dieses konsequent in seine Gegenwart zu übertragen oder weil es die Identifizierung der Dargestellten er-

818 Nach Livius war der Tarpeische Fels benannt nach Tarpeia, die in Folge ihres Verrats an dem römischen Volk die Erste war, die von dieser Anhöhe in den Tod gestürzt wurde. Tacitus bezog die dort vollzogenen Todesurteile u. a. auf Meineid. Zusammenfassend waren es »üblicherweise Verräter«, die mit dem Sturz vom Tarpeischen Felsen hingerichtet worden waren. Backhaus 2019, Anm. 504. Für Piranesi darf die Kenntnis der von Beaver betonten Hinrichtung von Deserteuren vorausgesetzt werden. Vgl. Beaver 1725, S. 65.

819 Vgl. Saxl 1936.

820 Parker an Murphy, 5.4.1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.

821 Wright/Gilbert 1891, S. 245 (Nr. 52). Vgl. Minor 2006, S. 133–135. Wilton-Ely 1994, Bd. 2, Nr. 740. Minor 2006, S. 133.

822 Livius, *Ab urbe condita* 9, 5.

823 Siehe Minor 2006, S. 133.



83. William Hogarth, Freemen degraded and sold into slavery, in: John Beaver, The Roman military punishments, [London] 1725, S. 84, New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection.

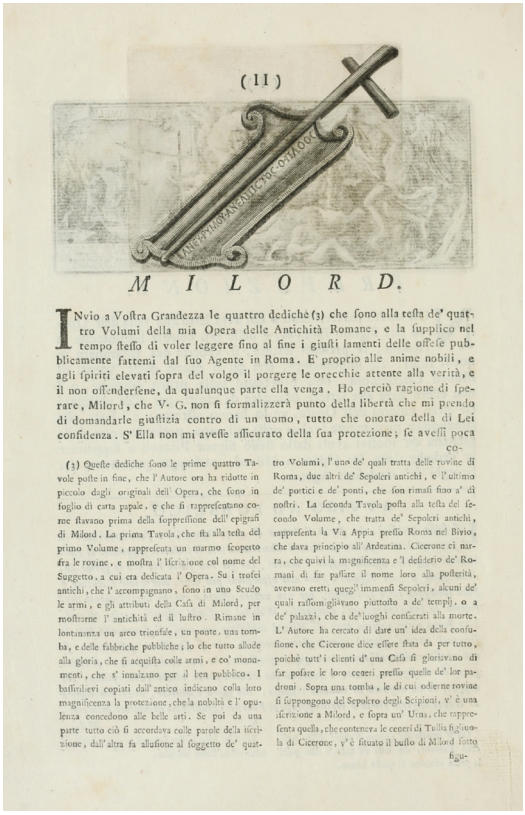
schwert hätte: die Bestrafung und Erniedrigung der Verlierer schloss ein, dass sie Teile ihrer Kleidung ablegen mussten. So verliert lediglich der Erste im Moment der Durchschreitung des Jochs seinen Dreispitz, der im Fall zu Boden dargestellt ist.[824] Da Parker die Kleidung des Abts als Merkmal zu dessen Identifizierung nannte, wird deutlich, dass gerade dieses Detail zur Lesbarkeit der Darstellung und ihrer Aussage wichtiger war als der Anschein historischer Korrektheit. Stellen wir Piranesis Bilderfindung erneut eine Darstellung von Hogarth gegenüber, diesmal die Illustration zum Verlust der Freiheit (Abb. 83), die Beavers neuntes Kapitel in *The Roman military punishments* einleitet: Diese Illustration des kaudinischen Jochs zeigt drei zusammengebundene Lanzen, Piranesi entschied sich für eine identische Darstellung.[825] Daneben fällt der Blick des Betrachters auf das Sophokles-Zitat am unteren rechten Bildrand, das Parker wie zitiert als Gekritzel bezeichnete, das kaum lesbar sei. Hier steht, dass – wie der linke Bildteil veranschaulicht – die Zeit alles sieht, hört und schließlich enthüllt.[826]

Die zweite Seite der Publikation, die Piranesis ersten Brief an Charlemont (S. II–

824 Zum antiken Vorbild des »sich nackt Fühlens« siehe Starbatty 2010, S. 188.

825 Beaver 1725, S. 84–94, hier S. 84.

826 Siehe Piranesi 1757, S. I. Siehe hierzu Minor 2006, S. 133–135.



(II)

M I L O R D.

INvio a Voſtra Grandezza le quattro dediche (3) che ſono alla teſta de' quattro Volumi della mia Opera delle Antichità Romane, e la ſupplico nel tempo ſteſſo di voler leggere fino al fine i giuſti lamenti delle offeſe pubblicamente fattemi dal ſuo Agente in Roma. E' proprio alle anime nobili, e agli ſpiriti elevati ſopra del volgo il porgere le orecchie attente alla verità, e il non offenderſene, da qualunque parte ella venga. Ho perciò ragione di ſperare, Milord, che V. G. non ſi formalizzerà punto della libertà che mi prendo di domandarle giuſtizia contro di un uomo, tutto che onorato della di Lei confidenza. S' Ella non mi aveſſe aſſicurato della ſua protezione; ſe aveſſi poca co-

(3) Queſte dediche ſono le prime quattro Tavole poſte in fine, che l' Autore ora ha ridotte in piccolo dagli originali dell' Opera, che ſono in foglio di carta papale, e che ſi rappreſentano come ſtavano prima della ſoppreſſione dell' epigrafi di Milord. La prima Tavola, che ſta alla teſta del primo Volume, rappreſenta un marmo ſcoperto fra le rovine, e moſtra l' iſcrizione col nome del Suggetto, a cui era dedicata l' Opera. Su i trofei antichi, che l' accompagnano, ſono in uno Scudo le armi, e gli attributi della Caſa di Milord, per moſtrarne l' antichità ed il luſtro. Rimane in lontananza un arco trionfale, un poſte, una tomba, e delle fabbriche pubbliche; lo che tutto allude alla gloria, che ſi acquiſta colle armi, e co' monumenti, che s' innalzano per il ben pubblico. I baſſirilievi copiati dall' antico indicano colla loro magnificenza la protezione, che la nobiltà e l' opulenza concedono alle belle arti. Se poi da una parte tutto ciò ſi accordava colle parole della iſcrizione, dall' altra fa alluſione al ſoggetto de' quattro Volumi, l' uno de' quali tratta delle rovine di Roma, due altri de' Sepolcri antichi, e l' ultimo de' portici e de' ponti, che ſon rimaſi fino a' di noſtri. La ſeconda Tavola poſta alla teſta del ſecondo Volume, che tratta de' Sepolcri antichi, rappreſenta la Via Appia preſſo Roma nel Bivio, che dava principio all' Ardeatina. Cicerone ci narra, che quivi la magnificenza e 'l deſiderio de' Romani di far paſſare il nome loro alla poſterità, avevano eretti quegli immenſi Sepolcri, alcuni de' quali raſſomigliavano piuttoſto a de' templj, o a de' palazzi, che a de' luoghi conſacrati alla morte. L' Autore ha cercato di dare un' idea della confuſione, che Cicerone dice eſſere ſtata da per tutto, poichè tutt' i clienti d' una Caſa ſi gloriavano di far poſare le loro ceneri preſſo quelle de' lor padroni. Sopra una tomba, le di cui odierne rovine ſi ſuppongono del Sepolcro degli Scipioni, v' è una iſcrizione a Milord, e ſopra un' Urna, che rappreſenta quella, che conteneva le ceneri di Tullia figliuola di Cicerone, v' è ſituato il buſto di Milord ſotto figu-

84. Navigation ist nutzlos ohne ein Ruder, in: Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, S. II, Los Angeles, Getty Research Institute.

XIV) wiederzugeben vorgibt, ziert ein an antiken Vorbildern orientiertes Ruder, dessen griechische Aufschrift frei übersetzt lautet: »Navigation ist nutzlos ohne ein Ruder« (Abb. 84).[827] Erhellend für dessen Verständnis ist der Vergleich dieses Sinnbildes mit Redewendungen wie dem italienische Sprichwort: »Bem faremo, bem diremo, mal va la barca senza remo.« (»Wir werden gut handeln, wir werden gut sprechen: Schlecht geht das Schiff ohne Ruder.«)[828] Dieses ist unzweifelhaft auf die »[n]otwendige[n] Voraussetzungen für eine gute Herrschaft« bezogen.[829] Den Betrachtern und insbesondere dem adressierten Lord wurden hiermit also Piranesis Kritik an seinen Führungsqualitäten vor Augen gestellt. Minors Überlegung, dass alternativ zu der bereits von Mantegna und Leonbruno genutzten Ikonographie das Ruder auf die Seemacht der Engländer verweisen könnte, überzeugt demgegenüber weniger.[830]

Seinen zweiten Brief an Charlemont (S. XV–XVII) illustrierte Piranesi am Kopf mit einer steinernen Inschriftentafel, in der augenfällig die vierte Textzeile getilgt und mit einem neuen Wortlaut gefüllt wurde (Abb. 85). Unterhalb der Graphik befindet sich eine erläuternde Beischrift, die den Leser darüber informiert, dass es der Name Getas war, der aus dem hier dargestellten Fries des Septimius Severus Bogens entfernt wurde.[831] Geta war auf Initiative Caracallas

827 Zu den im kapitolinischen Museum befindlichen möglichen Vorbildern siehe Wilton-Ely 1976, bes. S. 218. Minor 2006, S. 133–135. Vermutlich zitierte Piranesi kein konkretes Einzelstück, sondern entwarf sein Ruder inspiriert von den antiken Beispielen.

828 TPMA, Bd. 9, S. 374 (Art. »Ruder«).

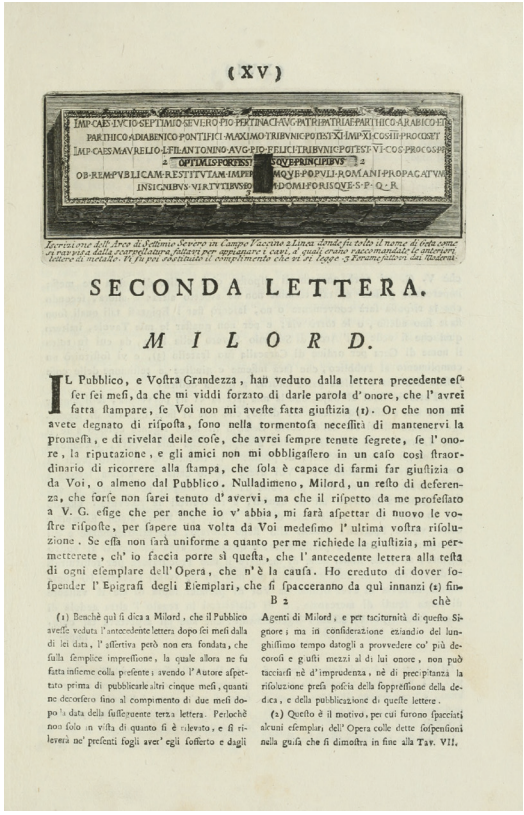
829 TPMA, Bd. 6, S. 34 (Art. »Herr«). Deutlich pochte Piranesi demnach auf die fehlende Autorität Charlemonts gegenüber seinen Agenten.

830 Dies ist als zusätzliche Lesart möglich, aber nicht als alleinige denkbar. Siehe Minor 2006, S. 135.

831 Zu der großen Geste der Entehrung durch Piranesi und deren historischem Vorbild, dem getilten Namen des Publius Geta im Triumphbogen für seinen Vater Septimius Severus, siehe Hedrick 2000, S. XII–XIII und 108. Zur oben genannten antiken Inschrift siehe CIL 6.1033 (CIL 6.180).

von seinem verfeindeten Bruder und Mitregenten ermordet worden. Im Brief selbst führt der Künstler dann weiter aus, dass es Caracalla, der Bruder des so Verdammten war, der diese öffentliche Schändung angeordnet hatte.[832]

Die Bildpolemik des dritten abgedruckten Briefes (S. XIX–XXVIII) schließlich ist gerade deswegen von hier hervorzuhebendem Interesse, da John Parker als einer der Adressaten seinem ebenfalls »betroffenen« Kollegen Murphy diese erläuterte.[833] Sein Schreiben weist darauf hin, dass es sich bei diesem Brief um eben jenen handelte, welchen der Gouverneur Piranesi zu veröffentlichen ausdrücklich verboten hatte.[834] Ob Parker mit all seinen Analysen und daran geknüpften Interpretationen richtig lag, wurde bislang noch nicht eigenständig überprüft. Einige neue Beobachtungen hierzu fließen in die weitere Untersuchung ein. Selbst wenn er sich im Einzelfall irrte und sich dabei möglicherweise von einer Provokation des Künstlers zu einer Überinterpretation verleiten ließ, so kann nicht ausgeschlossen werden, dass dies auch von Piranesi intendiert war. Diesem kam es zweifelsfrei darauf an, seine Feinde weiter zu reizen und zu brüskieren. Dass ihm dies gelang, belegt Parkers Reaktion: Er ereiferte sich über die angeblich



(XV)

IMP CAES L VCTD SEPTIMIO SEVERO PIO PERTINACI AVG PATRI PATRIAE PARTHICO ARABICO ET PARTHICO ADIABENICO PONTIFICI MAXIMO TRIBVNIC POTEST XI IMP X COS III PROCOS ET IMP CAES M AVRELIO L SEPTIMIO ANTONINO AVG PIO FELICI TRIBVNIC POTEST VI COS PROCOS PP OB REMPVBLICAM RESTITVTAM IMPERI PROPAGATVM INSIGNIBVS VIRTVTIBVSQ DOMI FORISQVE S P Q R

Iscrizione dell' Arco di Settimio Severo in Campo Vaccino a Linea donde fu tolto il nome di Geta come si ravvisa dalla scorniciatura fattavi per appiccarvi i caratteri quali erano raccomandati le antiporte dietro il medesimo. Fu poi rifatto il compimento con ordine di Papa Giovanni Settimo.

SECONDA LETTERA.

M I L O R D.

IL Pubblico, e Voſtra Grandezza, han veduto dalla lettera precedente eſſer ſei meſi, da che mi viddi forzato di darle parola d'onore, che l'avrei fatta ſtampare, ſe Voi non mi aveſte fatta giuſtizia (1). Or che non mi avete degnato di riſpoſta, ſono nella tormentoſa neceſſità di mantenervi la promeſſa, e di rivelar delle coſe, che avrei ſempre tenute ſegrete, ſe l'onore, la riputazione, e gli amici non mi obbligaſſero in un caſo così ſtraordinario di ricorrere alla ſtampa, che ſola è capace di farmi far giuſtizia o da Voi, o almeno dal Pubblico. Nulladimeno, Milord, un reſto di deferenza, che forſe non ſarei tenuto d'avervi, ma che il riſpetto da me profeſſato a V. G. eſige che per anche io v'abbia, mi farà aſpettar di nuovo le voſtre riſpoſte, per ſapere una volta da Voi medeſimo l'ultima voſtra riſoluzione. Se eſſa non ſarà uniforme a quanto per me richiede la giuſtizia, mi permetterete, ch'io faccia porre sì queſta, che l'antecedente lettera alla teſta di ogni eſemplare dell'Opera, che n'è la cauſa. Ho creduto di dover ſoſpender l'Epigrafi degli Eſemplari, che ſi ſpacceranno da quì innanzi (2) finchè

B 2

(1) Benchè qui ſi dica a Milord, che il Pubblico aveſſe veduta l'antecedente lettera dopo ſei meſi dalla di lei data, l'aſſertiva però non era fondata, che ſulla ſemplice impreſſione, la quale allora ne fu fatta inſieme colla preſente; avendo l'Autore aſpettato prima di pubblicarle altri cinque meſi, quanti ne decorſero ſino al compimento di due meſi dopo la data della ſuſſeguente terza lettera. Perlochè non ſolo in vita di quanto ſi è rilevato, e ſi rileverà ne' preſenti fogli aver' egli ſofferto e dagli Agenti di Milord, e per taciturnità di queſto Signore; ma in conſiderazione eziandio del lunghiſſimo tempo datogli a provvedere co' più decoroſi e giuſti mezzi al di lui onore, non può tacciarſi nè d'imprudenza, nè di precipitanza la riſoluzione preſa poſcia della ſoppreſſione della dedica, e della pubblicazione di queſte lettere.

(2) Queſto è il motivo, per cui furono ſpacciati alcuni eſemplari dell'Opera colle dette ſoſpenſioni nella guiſa che ſi dimoſtra in fine alla Tav. VII.

85. Inschrift vom Bogen des Septimius Severus, in: Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, S. XV, Los Angeles, Getty Research Institute.

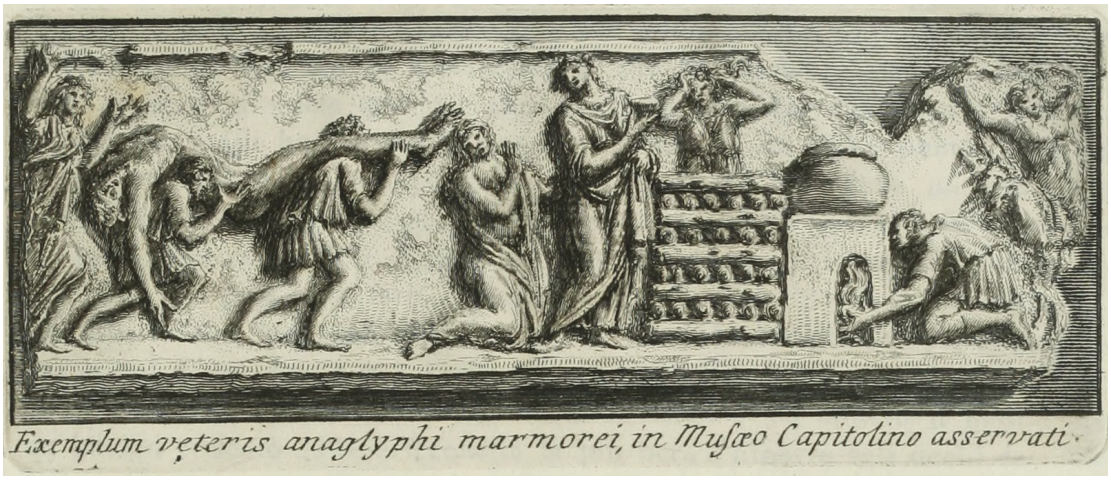
von Piranesi verbreiteten Lügen. Als solche zählte er auf: die Morddrohung, das gemeinschaftliche Abfangen von Briefen Piranesis, die Fälschung von Charlemonts Handschrift und die Benutzung seines Siegels.

Die 50 x 135 mm große Abbildung am Kopf des dritten Briefes ist als Zeugnis der bildpolemischen Streitstrategie Piranesis besonders aufschlussreich, wurde aber von der Forschung bislang kaum beachtet (Lettere, S. XIX; Abb. 86). Laut Beischrift gibt es

832 Piranesi 1757, S. XVI.

833 Parker an Murphy, 5.4.1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 245–248 (Nr. 52). Darüber hinaus kommentierte und kontextualisierte Parker auch die anderen Abbildungen in den *Lettere*.

834 Demnach hatte Piranesi bei einem Treffen mit Grant diesem einen Brief Murphys gezeigt und anschließend Ersterem dieses Schreiben zugesandt. Parker an Murphy, 5.4.1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 52, S. 246.



86. Antikes Marmorrelief aus dem Museo Capitolino, aus: Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, S. XIX, Los Angeles, Getty Research Institute.

ein antikes Relief wieder, als dessen Aufbewahrungsort das Kapitolinische Museum und damit das erste öffentliche Museum mit antiken Exponaten explizit benannt ist.[835] Hier gibt es eine weitere bemerkenswerte Verbindung, denn es war bekanntermaßen der Nepote Kardinal Neri Maria Corsini gewesen, der zu Ehren seines Onkels Papst Clemens XII. eine mehrbändige Stichpublikation als Katalog zu dieser Antikensammlung in Auftrag gegeben und eigens hierfür Bottari 1730 nach Rom geholt hatte.[836]

Dargestellt sind die Vorbereitungen zur Verbrennung eines Leichnams, den Parker als den toten Grant identifizierte, vermutlich weil Piranesis zugehöriger Brief an diesen gerichtet war. Der Kunstagent beschrieb die Szene wie folgt: »The head peace: the abbé, supposed to be dead, carried to the funeral pyle, and a view of some torments in hell.«[837] Mit den Höllenqualen bezeichnete Parker die fragmentierte Darstellung rechts im Relief, wo hinter dem vor einem Ofen Knienden eine Teufelsgestalt und ein männlicher Akt erkennbar sind. Diese Deutung wurde bislang nicht angezweifelt. Es zeigt sich bei genauerer Erforschung dieser für ein antikes Denkmal höchst merkwürdigen Ikonographie allerdings, dass der Stecher gegenüber dem noch nicht zum Vergleich herangezogenen Original einige signifikante Änderungen vornahm, um eine solche Wirkung beim Betrachter zu erzielen. Diese Überarbeitungen wurden in der Vergangenheit überse-

835 Vgl. Wilton-Ely 1972, Nr. 743. Brief von Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246. Zum unter Papst Clemens XII. eröffneten Museum siehe Thomas 2005, S. 240–241.

836 Thomas 2005, S. 240–241. Der Band zu den Reliefs (IV) erschien erst nach Bottaris Tod. Zu den Stechern für dieses Projekt zählte auch Piranesi.

837 Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.



87. Sarkophag mit Meleagermythos, Ende 2. Jh., Rom, Kapitolinisches Museum. Rom, Deutsches Archäologisches Institut.

hen, weil das Vorbild für den Stich unbekannt war oder vielmehr von der Piranesi-Forschung nicht beachtet wurde. Die Auseinandersetzung mit der Antike kann hier eine signifikante Forschungslücke schließen: Bei Piranesis Vorbild handelt es sich um ein der archäologischen Forschung schon lange bekanntes Sarkophag-Fragment mit Szenen des Meleager-Mythos (Abb. 87).[838] Dieses kopierte Piranesi keineswegs getreu: Bei ihm sind die Figuren auf engerem Raum zusammengedrängt, die verriebene Oberfläche und die Darstellung erfuhren bei ihm zum Teil neue Ausgestaltungen. So zeigt die Gegenüberstellung mit dem Stich, dass Piranesi den Leichnam, anders als im antiken Vorbild, bartlos und damit zeitgemäß darstellte. Diese Veränderung stützt die oben zitierte Interpretation von Parker. Da auch im Bild *IN AEQVIMELIO* (*Die Zeit enthüllt die Wahrheit*; *Lettere*, S. I; Abb. 81), welches das Vorwort zu den *Lettere* und Piranesis *AVVISO AL PUBBLICO* ziert, die ausdrücklich unterjochten Stellvertreter der Kunstagenten ohne Barttracht gezeigt sind, dürfte Parker hierin eine absichtliche Analogie wahrgenommen und diese sinngemäß gedeutet haben.[839] Des Weiteren zeigt der Vergleich zwischen Kupferstich (Abb. 86) und Antike (Abb. 87) dort, wo Piranesi Höllenqualen veranschaulicht, eine Bruchkante:

838 Meleager-Sarkophagrelief, Marmor (Grechetto), 26,5 x 148 cm, Rom, Musei Capitolini, Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi, Inv.-Nr. 618 (*Arachne* Nr. 16400). LIMC, VI, 148. Das Relief war bereits um 1550 bekannt, Anfang des 18. Jahrhunderts im Museo Ecclesiastico von Clemens XI. nachweisbar, danach zählte es zum Bestand der Sammlung Albani. Helbig ⁴1966, Bd. 2, S. 183–184, Kat. Nr. 1375. Zu der unvollständig erhaltenen Figur siehe Jones 1912, S. 267–268, Kat. Nr. 114. Koch 1975, Nr. 109, S. 117–118.

839 Vgl. Minor 2006, S. 133, 135. Minor 2015, S. 66, 69. Lehmann, Piranesi 2017, S. 162–163.

Vom antiken Relief fehlt die rechte obere Ecke. Im Original erhalten sind allein die am Bildrand befindlichen Beine einer verlorenen (und ergänzten) Figur sowie die zwei Hunde links hiervon. Piranesi legte folglich mit seiner Pseudoantike keinen Rekonstruktionsversuch vor, sondern er veränderte diesen Bildteil vollständig durch die Erfindung der »Höllenqualen«. Hierfür kombinierte er Motive, die als vereinzelte Details in Schandbildern des Alten Reiches nachweisbar sind: Das Verbrennen auf dem Scheiterhaufen und die Figur eines von einem Teufel bedrängten Schuldners setzte Piranesi wirkungsvoll in eins.[840] Den Freitod von Meleagers Mutter, die für den Tod des Helden verantwortlich war, verwandelte er durch Verzicht auf den Dolch in ihrer Hand in eine anonyme knieende Klagefigur.[841]

Dass Parker angesichts von Piranesis damit als Pseudoantike entlarvtem Kupferstich meinte, in diesem einen Gegenwartsbezug zu erkennen und eine personenbezogene Diffamierung veranschaulicht zu sehen, kann nun als vom Künstler wenigstens einkalkulierte, wenn nicht sogar intendierte Reaktion wahrscheinlich gemacht werden. Piranesis Aggression äußerte sich demnach in einer gelehrten Bildpolemik, die der Adressatenkreis zu deuten verstand. Dass Parker das zitierte antike Relief kannte, ist übrigens nicht anzunehmen: Seine eher oberflächliche Bemerkung »This is a copy of an antique basso relief« enthält jedenfalls keinen Hinweis auf die Umarbeitung Piranesis, sie basiert vermutlich auf Piranesis Angabe.[842] Auch ohne den hier angestellten Vergleich erkannte Parker also, bewandert in der Kunst des Altertums und sensibilisiert für Piranesis Bildsprache, den polemischen Angriff als solchen.

Am Ende des dritten Briefes – demjenigen, den laut Parker der Statthalter Piranesi ausdrücklich zu veröffentlichen verboten hatte – zeigt Piranesi seine Darstellung des *Campus Esquilinus* (Abb. 80). Diese Darstellung des Gräberfeldes bezeichnete Parker in seinem Brief an Murphy, der als unredigierte Quelle auf die Publikation Piranesis ausführlich Bezug nimmt, als »Finis coronat opus«, wobei er seine Worte ausdrücklich in Anführungszeichen setzte.[843] Der öffentliche Bestattungsort (»puticuli ... ultra Exquilias«), den Varro in seiner *De Lingua Latina* und Horaz in seinen *Satiren* thematisierten, war auch ein Ort, der mit ärmeren Bevölkerungsschichten assoziiert wurde.[844] Gemäß Cicero und Horaz wurde hier Reich neben Arm und Held neben Verräter bestattet.[845] Vermutlich unter Bezugnahme auf einen solchen antiquarisch gelehrten Hinweis deutete Parker die dargestellten Figuren als Leichenträger, welche ein Massengrab (*pu-*

840 Vgl. Lentz 2004, Kat. 165, 199.

841 Im LIMC fehlt das Sarkophagrelief unter den genannten Beispielen der Selbstmorddarstellungen Amaltheias.

842 Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.

843 Ebd.

844 Varro, De Lingua Latina 5, 25. Horaz, *Saturae* (Sermones) 1,8,8–18. Angeblich wurde dieser Ort in republikanischer Zeit auch für Exekutionen von Kriminellen genutzt. Burn 1871, S. 226. Zur Deutung des Gräberfeldes des Esquilin als Sinnbild eines Bestattungsplatzes der Armen und Sklaven siehe Gavuzzo-Stewart 1999, S. 112. Minor 2006, S. 135–136.

845 Cicero, Phil. 9,17. Horaz, Sat. 1.8.8–16.



88. Gräberfeld auf dem Esquilin, aus: Giovanni Battista Piranesi, Lettere, 1757, 1. unzensierter Zustand, S. XXVIII, Boston, Athenæum.

ticuli) füllen.[846] Das turmartige Gebäude im Hintergrund wird als der legendäre Turm des Maecenas (*turris Maecenatis*) gedeutet: ein so riesiger Bau, dass er laut Horaz fast bis zu den Wolken reichte.[847] Der Förderer von Vergil, Horaz und Properz, dessen Name im »Mäzenatentum« weiterlebt, hatte auf dem Gelände des Esquilin eine prächtige Villa mit Garten errichtet und so eine hoch angesehene Wohngegend Roms geschaffen. Was topographisch stimmig wirkt, das muss sich der Betrachter klar machen, ist keine archäologisch korrekte Wiedergabe, sondern eine Schöpfung Piranesis, die provokativ auf ihr Gegenteil – Charlemonts gescheiterte Rolle als Mäzen – verweist (vgl. Taf. 3).[848] Rechts im Bild ist ein großer Grabstein zu sehen, auf dem im ersten Druckzustand die Namen »JOANNES/ PARKER/ EDVARDUS/ MURPHY/ PETRUS/ GRANT/ A.G. / CHARLEMONTII/ PROCURATORE« sowie entlang des Randes die griechische Inschrift »ακοινώνητοι« zu lesen standen (Abb. 88).[849] Dieser rare Stich wird hier erstmalig abgedruckt. Mit dieser Bildpolemik beleidigte Piranesi die vier Männer so massiv, dass er den größten Teil der Inschrift – entweder auf Druck von außen hin oder zum Selbstschutz – für die zweite Auflage tilgte: Darin fehlt der Name des Lords vollständig, die Namen seiner Agenten sind reduziert auf deren Ini-

846 Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246. Zu den Gräbern in diesem Areal siehe Burn 1871, S. 226.

847 Horaz, Carmina III, 29, 10. Burn 1871, S. 226–227.

848 Minor betonte die Vergänglichkeit auch steinerner Monumente und sah darin einen Beleg für die Überlegenheit von Piranesis Stichwerk. Minor 2006, S. 135–136. Vgl. Gavuzzo-Stewart 1999, S. 112. Vgl. das *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

849 Die Leserichtung der liegenden Buchstaben ist von oben nach unten. Zum Exemplar Biblioteca Vaticana, Ferrajoli. III. 1824, siehe Donati 1938, S. 207. Minor 2006, S. 135–136.

tialen.[850] Parker identifizierte sie dennoch mühelos.[851] Dies zeigt, dass die Teilzensur der Namen das Verständnis des Stichs nicht wesentlich erschwerte. Die Überarbeitung selbst legt aber wie im Falle von Federico Zuccaris Übermalung der *Porta Virtutis* offen, welche Bilddetails der Künstler selbst für Toleranzgrenzen überschreitend hielt: Die Agenten mittels einer Andeutung zu diffamieren war demnach noch akzeptabel, das Nennen der vollständigen Namen nicht. Den Lord durfte er nicht einmal auf diese Weise attackieren. Insbesondere die Inschrift »ακοινώνητοι«, die allein denjenigen verständlich war, die Griechisch beherrschten und die in dem Wort versteckte Aussage verstanden, war nicht tolerabel. Auf die Gründe wird sogleich einzugehen sein.

Zunächst einmal ist Parkers Reaktion abschließend zu analysieren, denn diese ist auch noch in einer anderen bislang nicht beachteten Hinsicht bemerkenswert: Dem Agenten, der seinem Kollegen gegenüber die Initialen der Zweitfassung nannte und dabei nicht auf irgendwelche Entwurfsänderungen hinwies, hatte folglich kein Exemplar der Erstauflage vorgelegen. Seine Beschreibung legt sogar den Schluss nahe, dass er keines kannte. Folglich adressierte zwar der Titel des Pamphlets Lord Charlemont und seine Agenten in Rom, diesen selbst eignete der rachsüchtige Künstler aber im Unterschied zu den im Alten Reich Schuldnern übersandten Schandbildern kein Exemplar zu. Andernfalls hätte schließlich keinerlei Notwendigkeit für Parker bestanden, Murphy die ihm unbekannten Darstellungen schriftlich zu benennen und zu erläutern. Parker entging demnach aber auch ein brisantes Detail, das vermutlich aus diesem Grund auch von der Piranesi-Forschung vernachlässigt wurde: Piranesi tilgte für die Zweitfassung das griechische Wort *akoinonetoi* vollständig. Hiermit hatte der Künstler gelehrten Betrachtern gegenüber, die den Begriff durch ihre Lektüre der Bibel oder der Schriften des antiken Philosophenkaisers Marc Aurel kennen konnten, die vier »Bestatteten« als undankbare, grausame, verräterische und neidische Männer ohne Sinn für das Gemeinwohl bezeichnet.[852] Diese Charakterisierung erklärt auch, warum diese Menschen aus den Gemeinden Gottes ausgeschlossen wurden[853] oder warum Antiochus VII. den Ratschlag erteilt hatte, die Nation der Juden vollständig auszurotten, mit der Begründung, diese seien *akoinonetoi*.[854] Als sozial exkludierend war das ein besonders brisanter Angriff auf die Ehre seiner Gegner. Ein anderes provokatives Detail hingegen beließ Piranesi im Stich. So erkannte Parker im Dekor des Grabsteins »tre pare di coglioni«. Was Gavuzzo-Stewart noch für drei Geldsäcke (»tre sacchetti«) hielt, identifizierte Heather Hyde Minor – vermutlich auf dieser Textgrundlage – inzwischen als männliche Genitalien,

850 Minor vermutet, dass dies ebenfalls an die antiken Auslöschungen entehrter Namensinschriften erinnern sollte. Minor 2006, S. 136.

851 Parker an Murphy, 5.4.1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.

852 Marc Aurel II, 1,1. Zur Auslegung von *akoinonetoi* im Werk Marc Aurels siehe van Ackeren 2012, S. 321.

853 In 1. Korinth. 11, 16 heißt es: »Ist aber jemand unter euch, der Lust zu zanken hat, der wisse, daß wir solche Weise nicht haben, die Gemeinden Gottes auch nicht.«

854 Siehe Schäfer 1998, S. 228, Anm. 58.

genauer gesagt als Hodensäcke (aus dem Lateinischen abgeleiteter medizinischer Begriff *Skrotum* (sing.), *Skrota* (pl.)). Der bereits für die Antike nachweisbare, ursprünglich praktisch gegebene Zusammenhang zwischen Hoden und Geldsack bietet einen Erklärungsansatz dafür, dass Piranesi das Motiv gezielt doppeldeutig eingesetzt hat (vgl. Taf. 3, 7). Hierzu passt, dass der Künstler darauf verzichtete, seine imaginäre Kastration um die Darstellung der zugehörigen Penisse zu ergänzen. Stattdessen bot sich Piranesi so die Bezugnahme auf ein antikes Wortspiel an, das in der *Rhetorica ad Herennium* angeführt ist, um eine Mnemotechnik zu erläutern.[855] Simon erklärt diese Textstelle folgendermaßen: »Will ein Gedächtniskünstler sich einen komplexen Rechtsfall merken, in dem ein Mord, ein Zeuge, ein Testament und eine Geldsumme vorkommen, so kann er sich eine Szene konstruieren, in der der Zeuge (testes) mit einem Testament (testamentum) am Bett des Ermordeten steht und Widderhoden (testiculi) in der Hand hat. Das Dingsymbol der Widderhoden verbindet über die phonetische Assoziation (testiculi, testes, testamentum) die anderen Elemente und verweist zugleich als Geldbörse auf die Geldangelegenheiten, denn bearbeitete Widderhoden wurden als Geldbeutel benutzt. Es dient aber in seiner obszönen Gegenwörtigkeit auch der Funktion, erinnerlich zu bleiben. Die nahezu surreale Szene erzeugt eine intensive Bildlichkeit gerade durch die Anordnung außergewöhnlicher Dinge.«[856]

Der lange Cicero zugeschriebene Text war rhetorisch geschulten Personen bekannt, insbesondere Redner wussten folglich um die Funktion der als Bedeutungsträger konstruierten Bilder.[857] Auch ohne erläuternden Beitext konnten diese Gelehrten, unter denen wahrscheinlich zahlreiche Experten auf dem Gebiet der Polemik waren, mittels ihrer Wissensvernetzung demnach erkennen, dass Piranesi hier eine Geldangelegenheit thematisierte, auch wenn er dieselbe im Textteil seiner Publikation marginalisierte. Die dadurch entstandene Analogie zum Wappen Colleonis wiederum setzt Charlemonts Rolle gerade im Vergleich zu der vielgerühmten Tatkraft des Feldherrn in ein denkbar schlechtes Licht. Indem Piranesi Hoden bzw. Hodensäcke zum Gegenstand seiner demütigenden Polemiken wählte, entschied er sich wie schon frühere gelehrte Polemiker für einen derben Witz.[858]

855 »[…] et reum ad lectum eius adstituemus, dextera poculum, sinistra tabulas, medico testiculos arietinos tenentem […]« Rhetorica ad Herennium, III, XX, 33.

856 Simon 2011, S. 398. Für den Hinweis auf diese antike Textstelle und die mögliche Relevanz für die von Piranesi intendierte Erinnerung danke ich Anita Traninger.

857 Vgl. Cicero, Rhetorica ad Herennium 1761. Zur Zuschreibungsfrage siehe Müller 1996, Zum Verfahren für *rei totius memoria*(*m*) (§33) siehe ebd., S. 21, 118–119, wo betont wird, dass der Beklagte den Widderhoden am Ringfinger habe, was entweder die als Geldbeutel fungierenden *testiculi arienti* bezeichne oder aber die Mitwisser, also die *testes*.

858 1568 wurde in dem anonymen Flugblatt »Questio proposita Jesuitis« ein fingierter Streitfall zwischen Thomisten und Scotisten publiziert, in dem es vorgeblich um die Hoden des heiligen Bartholomäus ging. Demnach war Paul III. in dem Streit, ob bei der Häutung des Lebendigen seine Hoden an der Haut oder am Körper verblieben



89. Bildnis und Wappen des Bartolomeo Colleoni, um 1600, Druckgraphik, Privatsammlung.

Bildlich stigmatisierte er seine Gegner als »coglione«, als betrügerische Menschen und Nichtsnutze.[859] Assoziativ bleibt der finanzielle Hintergrund des Streits dabei präsent. Dass dies nicht unbemerkt bleiben sollte, signalisierte das Wortspiel um »testes«: doppeldeutig als Hinweis auf Hoden oder Zeugen lesbar.[860]

Betrachtet man die Ornamente an dem Grabstein nun genauer, so wird deutlich, wie sehr sie sich in ihrer Ausgestaltung von anatomischen Darstellungen derselben unterscheiden; das verrät etwa der Vergleich mit Leonardo da Vincis Zeichnungen.[861] Da Minor diskret auf den Hinweis verzichtete, dass im euphemistisch tabuisierten Sprachgebrauch *coglioni* als Synonym für Hodensäcke bis heute dem sehr vulgären Vokabular zuzuordnen sind, sei für die Deutung der Darstellung und das bessere Verständnis der Argumentation diese relevante Information hier ausformuliert.[862] Im erweiterten Sprachgebrauch stigmatisierte diese Bildsprache Piranesis Gegner also sinngemäß als Betrüger. Wer als »coglioneria« beschimpft wird, soll als Dummkopf bezeichnet werden.[863] Minors Deutung der heiklen Motivwahl fällt leider denkbar knapp aus: »While male genitalia were not

waren, zu dem salomonischen Urteil gelangt, dass ein Hoden des Apostels am Körper geblieben und der andere mit der Haut abgegangen sei. Dieses fiktive »Urteil« wurde in der Satire auf das Reliquienwesen »in Frage gestellt«. Siehe Oelke 1992, S. 352.

859 Vgl. Grosley 1764, Bd. 2, S. 368. Hier wird der Begriff anstandshalber abgekürzt wiedergegeben: »[…] tutti noi Romani siamo Cogl....«

860 Vgl. Duerr 1993, S. 250. Dort wird die Doppelbedeutung im Kontext einer Anspielung behandelt, die daran erinnern soll, dass »es immer einen Zeugen des Aktes [gemeint ist eine entehrende Vergewaltigung durch Priapus]« gebe.

861 Leonardo da Vinci, Das männliche und das weibliche Reproduktionssystem, ca. 1508, Stift und Tinte auf schwarzer Kreide, 19,1 x 13,8 cm, RL 19095v; QA III.1v; O'M&S 201; K&P 54v. Siehe Clayton/Philo 2012, S. 134 und Abb. 44b, S. 200 mit Abb. 68. Leonardo da Vinci, *The male genito-urinary system*, ca. 1508, Tusche über schwarzer Kreide, 27,2 x 19,2 cm, RL 19098v; QA III.4v; O'M&S 194; K&P 106v.

862 Art. »Coglióne«, in: GDLI, Bd. 3, S. 264–265. Vgl. Reutner 2009, S. 69.

863 Für seine Erläuterungen hierzu und den Hinweis auf den Eintrag »coglione« im Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venedig 1612, danke ich Alessandro Brodini.

used to decorate funerary monuments in antiquity, Piranesi's message is clear.«[864] Die Nachricht ist dennoch erklärungsbedürftig, denn wie das Wappen der ehrwürdigen Familie Colleoni belegt, war die Darstellung von drei Hodensäcken nicht zwangsläufig negativ konnotiert, sondern konnte auch der stolzen Repräsentation dienen, indem sie überdurchschnittliche Potenz und damit außergewöhnliche Stärke symbolisieren. So trug der Feldherr Venedigs Bartolomeo Colleoni der Etymologie seines Namens entsprechend, dessen alte Schreibweise Coglione war, als sprechendes Familienwappen selbstbewusst drei Hoden (Abb. 89).[865] Wenn Minor jedoch meint, von Piranesis Grabsteindekor und der getilgten Inschrift auf die Verstümmelung der hier bestatteten männlichen Körper rückschließen zu können, so spielt sie auf das Thema der Kastration an, die als Ehrenstrafe, Demütigung besiegter Feinde und als Strafe für Verbrecher Anwendung finden konnte.[866] Die Annahme, der Grabstein sei nicht mit Ornamenten, sondern mit den Hoden der dort Bestatteten geschmückt, erscheint indes fragwürdig.[867] Des Weiteren könnte mit den Ornamenten Charlemont als Vorgesetzter der drei Kunstagenten adressiert worden sein, um ihm einem italienischen, zugegebenermaßen vulgären Wortspiel gemäß vorzuwerfen, dass er seinen Angestellten gegenüber »nicht die Eier hatte« (»avere i coglioni duri«) für Piranesi einzutreten. Eine solche Lesart ließe sich zum einen dadurch stützen, dass im ersten Zustand des Stiches der Name des Lords ebenfalls in den Grabstein eingeschrieben war, und zum anderen dadurch, dass hiermit eine inhaltliche Anknüpfung an das Titelbild zu Piranesis erstem Brief an Charlemont (II) geleistet wurde. In beiden Fällen wäre demnach die fehlende Führung des Mäzens das Kernargument von Piranesis Kritik.

~

Zusätzlich zu den illustrierten und durch Anmerkungen in Fußnotenform angereicherten Briefpublikationen besteht Piranesis Pamphlet in seinem zweiten Teil aus acht Bildtafeln, die jeweils mit erläuternden Unterschriften versehen sind. Die ersten Tafeln zeigen verkleinert die Frontispize der vier Bände von *Le antichità Romane*, wobei Piranesi nicht kenntlich machte, welche Zustände er jeweils ausgewählt hatte. Tav. I (Abb. 75) zeigt die Erstfassung des Frontispizes für *Le antichità Romane*, Bd. 1, Tav. II die Zweitfassung des Frontispizes von Bd. 2, Tav. III die Erstfassung des Frontispizes zu Bd. 3, Tav. IV die Erstfassung des Frontispizes von Bd. IV. Tafel VII (Abb. 76) und VIII (Abb. 77) zeigen die getilgten und veränderten Inschriften der für *Le antichità Romane* überarbeiteten Frontispize im Überblick.

864 Minor 2006, S. 136.

865 Paravicini 2001, S. 471. Erben 1996, S. 14 und Abb. 51. Belotti 1923, S. 37–38. und Dok. 1. Angeblich besaß der Feldherr sogar einen überzähligen Testes, also drei Hoden: ein medizinisch seltener Befund (Triorchismus), den die neuzeitlichen Zeitgenossen für einen Beleg besonderer Manneskraft hielten. Zur Polyorchie siehe Nieschlag/Behre/Nieschlag 2009, S. 204.

866 Für den historischen Überblick siehe Guyot 1980. Browe 1936. Tuchel 1998. Scholz 1997. Taylor 2000.

867 Vgl. Nieschlag/Behre/Nieschlag 2009, S. 203. Die Stoßrichtung von Piranesis Argumentation zielt nicht auf die Assoziation mit der Kastration von Menschen mit Lernschwierigkeiten.

Tav. VII enthält eine Kombination der vier Details mit den jeweiligen Inschriftentafeln, in denen die Schriftfelder, die ursprünglich den Namen des Lords enthielten, komplett getilgt sind. Tav. VIII zeigt dieselben in den später überarbeiteten Versionen, wobei drei der vier Inschriftentafeln nun neue Widmungen aufweisen.[868] Die Tafeln V (Abb. 74) und VI geben die Kopien der von Charlemont verfassten Dedikationsblätter wieder, wobei die vorgeblich exakten Kopien ihre Originalvorlagen räumlicher wiedergeben, als es den überlieferten Manuskripten entspricht. Die Reproduktionen zeigen die Papiere zudem mit Rissen und Knicken, vermutlich um die haptischen Qualitäten des Materials Papier zu betonen, die Dokumente als vielfach gelesen auszuweisen, und damit letztlich ihre Authentizität zu untermauern. Eine Veränderung, die also allein diejenigen nachvollziehen konnten, die ein von Piranesi archiviertes Exemplar von *Le antichità Romane* einsahen. Mit der durch die »exakten« Handschriftenkopien suggerierten Evidenz wollte Piranesi belegen, dass Charlemont über die Titeländerung der Publikation informiert gewesen war. Die Anpassung des Titels lässt jedoch nicht den geplanten Umfang der Publikation oder gar die beabsichtigte Ausgabe mehrerer Bände erkennen.

Diese Tafeln sind laut Höper ein Exemplum dafür, wie »Piranesi Schrift als persönliches Rache-Instrument« einsetzte: In beiden Blättern betonte der Künstler neben anderen Fehlern die falsche Schreibweise seines Namens (»PIRONESIUS« statt »PIRANESIUS«), indem er es mit einem Anmerkungskennzeichen, einem Sternchen, versah, das er – ebenso wie eine andere Textstelle – mit einem »sic« als Fehler des Originals auswies. Auch in der Wiedergabe »der ungelenken Schrift seines Urhebers« sieht sie ein Mittel, Charlemont bloßzustellen und der Lächerlichkeit preiszugeben.[869]

Was der Künstler mit seiner Kopie eines Manuskripts im Medium des Kupferstichs obendrein leistete, war vorgeblich die Arbeit eines Historikers und demnach ein wesentlicher Schritt zur Authentifizierung seines eigenen im Archiv hinterlegten Schriftmaterials. Dies ergibt sich aus dem historischen Kontext der Archivarbeit mit ausgewählten Vervielfältigungsstrategien, wie diese Ausführung von Markus Friedrich deutlich macht: »Seitdem Historiker zur Rekonstruktion von Vergangenheit immer häufiger und bald wie selbstverständlich auf Dokumente aus Archiven zurückgriffen, bestanden wesentliche Schritte ihrer Erkenntnisarbeit nicht nur im Suchen und Finden, sondern insbesondere im Lesen und Exzerpieren oder Kopieren relevanter Stücke. Archivarbeit, jene zusehends unverzichtbare Grundlage qualifizierter Geschichtsschreibung, war und ist eine Form der klug selektierenden Vervielfältigung. Was und wie dupliziert wurde, ist deshalb ein erster, einflussreicher Faktor in der langen Kette von Einzelschritten auf dem Weg zur historischen Interpretation und Narration.«[870] Das faksimilierte vollständige Schriftstück als »Beweismate-

868 Vgl. Antetomaso 2006, S. 116.

869 Siehe Höper 2002, S. 14. Speziell zur Dedikation und den Kopien siehe Minor 2006, S. 141–142.

870 Friedrich 2014, S. 280. Für den Hinweis auf diese Authentifizierungsstrategie und deren Diskussion danke ich Markus Friedrich.

rial« dokumentierte den pädagogischen Ansatz Piranesis, für den Jean Mabillons Publikation *De re diplomatica* als Vorbild dienen konnte.[871] Ergänzt um das vorgebliche Originaldokument vermittelte Piranesi seinem Leser auch eine historische Einsicht mitsamt einer sinnlichen Erfahrung.[872] Seine Beeinflussung von historischem Wissen machte er damit evident.[873]

Mit seinen Angriffen in *Le antichità Romane* und auch seinem zeitnah publizierten Pamphlet überschritt Piranesi die Grenze vom imaginären zum justiziablen Streit. Die vom Künstler publizierten (bild-)polemischen Angriffe zogen keine finanzielle Einigung nach sich, sondern führten zum endgültigen Bruch mit dem Auftraggeber. Das Besondere an der von Piranesi verwendeten Bildsprache ist die Nutzung antiquarischen und auch heraldischen Wissens, mit dem er zum einen wortlos – in einem anderen Fall durch eine kurze Andeutung – gelehrten Rezipienten die »Schwere« von Charlemonts Vergehen oder vielmehr dessen Ehrlosigkeit anzuzeigen vermochte. Sicher wird kein Betrachter angenommen haben, dass sich der Lord einer Straftat wie der Majestätsbeleidigung schuldig gemacht hatte und als Hochverräter hingerichtet worden war. Das Vergehen selbst stand also nicht im Vordergrund von Piranesis streitstrategischer Vermittlungsarbeit, sondern die Zurschaustellung der Ehrlosigkeit und deren fiktive Einordnung. Was der Künstler versinnbildlichte, war formal die Auslöschung einer Person, und diese sollte von seinem Publikum und hierbei insbesondere von den antiquarisch gebildeten Zeitgenossen in der Tradition der römisch-antiken *damnatio memoriae* wahrgenommen werden.[874] Wie Hedrick den Grundgedanken – und die mögliche Leistung – einer *damnatio memoriae* treffend erfasste, war es die Aufgabe derselben, die Erinnerung dauerhaft zu entehren, nicht sie vollständig zu zerstören.[875] Der Sinn der sichtbaren Fehlstelle besteht ja gerade darin, die Erinnerung daran wachzuhalten, was aus welchem Grund fehlt. Was aber das Bild des zerbrochenen Wappens in den Kontext der hier untersuchten »Entmannung« eines Gegners mit künstlerischen Mitteln rückt, ist, dass es zudem versinnbildlicht, dass »alles mit ihm [dem Bestraften, d. V.] absterbe« (Q15): Ein zerbrochenes Wappen ist nämlich auch ein Zeichen dafür, dass kein männlicher Nachkomme die Genealogie des Delinquenten fortsetzen wird. Entsprechende Verwünschungen zeigen Schandbilder aus dem Alten

871 Zu den Abbildungen in Band 4 von Jean Mabillon, *De Re Diplomatica Libri VI*, Paris 1681, siehe Friedrich 2014, S. 281–282. Ebd. wird auch die Nutzung solcher Reproduktionen als treue Kopien für die Unterrichtung von Historikern behandelt. Auf die Relevanz der gewählten Form der Intertextualität von Polemiken und die mögliche Anlehnung an die Disputatio verwiesen Bremer/Spoerhase 2011, S. 116.

872 Zum »sinnlich-haptische[n] Kontakt mit alten Überlieferungen als unmittelbare[m] Vermittler historischer Einsichten« siehe Friedrich 2014, S. 295–296: »Es ist das Originaldokument als taktiler Gegenstand, dem hier historiographische Bedeutung zugesprochen wird.«

873 Vgl. Friedrich 2014, S. 297.

874 Dass das Stichwerk Darstellungen römischer Antiken enthielt, dürfte diesen Eindruck noch befördert haben. Zur frühneuzeitlichen Sicht auf die antiken »Vorbilder« der *damnatio memoriae* siehe Döpler 1697, S. 644–656, bes. 649 (XXXVII).

875 Hedrick 2000, S. IX–XIII.

Reich, so ein Druck von 1519, der Franz von Sickingen gehenkt und gerahmt von seinem zerstörten Wappen zeigt (Taf. 7).[876] Der Bestandteil des Strafrituals, den Wappenentzug auch auf die Nachfahren zu übertragen, war jedoch nicht gleichzusetzen mit einer faktischen Auslöschung der Familie durch Hinrichtung. So ist im historischen Fall des als Landesverräter verurteilten Corfitz Graf Ulfeldt bekannt, dass dieser bereits zehn Kinder hatte und diese nicht hingerichtet wurden. Sie wurden aber – insbesondere die Söhne – der Verdammung ausgesetzt und durften das Wappen nicht weiterführen. Ein Sohn und Enkel machten dennoch in Österreich Karriere. Es galt demnach zu unterscheiden, ob ein Geschlecht ausstarb oder aus unehrenhaften Gründen sein Prestige und seine Rechte einbüßte.[877] Dass sich Piranesi für eben diese Form der höchst aggressiven Bildpolemik entschied, entlarvt die im Gewaltakt enthaltene Verwünschung als traditionsbewußt und kalkuliert. Piranesis Zorn richtete sich nicht allein gegen seinen Geldgeber, der aus seiner Sicht sein Wort gebrochen hatte, sondern auch gegen dessen Unterstützer wie auch die potenzielle – aus seiner Sicht verdammenswerte – Nachkommenschaft.

Wie diese Beispiele zeigen, ließ Piranesi seine Bilder eindrucksvoll für ihn sprechen. Als »Waffen« im Kampf gegen seinen einstigen Mäzen und dessen Berater kommunizierten sie Verwünschungen und Aussagen, die der Künstler im Text ausformulierte. Seine Streitstrategien passte er flexibel an: Zeitnah überarbeitete er seine Widmungsblätter. Die Publikation seines Pamphlets adressierte er persönlich an mächtige Fürsprecher, die zu Mulitplikatoren seiner »Wahrheit« wurden und formierte damit ein öffentliches Publikum. Seine Rechtfertigung und Anklage untermauerte er durch Argumente in Text und (Schand-)Bild. Er archivierte seine eigene Wahrheit für die Nachwelt und seinen dauerhaften Ruhm. Dieses Vorgehen war so erfolgreich, dass es Piranesi gelang, bei seinem Publikum den nachhaltigen Eindruck zu erwecken, dass es ihm nicht allein oder primär um eine persönliche Auseinandersetzung mit Charlemont oder um Geld ging, sondern um höhere Ziele, insbesondere um die polemische »Enthüllung der Wahrheit«. Gesellschaftlich legitimierte er seine Beleidigungen als Warnungen vor einem unehrenhaften Vertragspartner, eine traditionelle Funktion der Schandbilder aufgreifend. So geriet in den Hintergrund, dass es Giovanni Gaetano Bottari gewesen war, der die *Lettere di giustificazione* unterstützt und den Künstler sicher auch in die Kommunikationsstrukturen der Gelehrtenrepublik integriert hatte. Warum er dies tat, ob er möglicherweise selbst mit Charlemont in einen Konflikt geraten war oder auf diese Weise einen Stellvertreterkampf unterstützte, muss an dieser Stelle offenbleiben.[878]

876 Ausst.-Kat. Mainz 2015, S. 138–140, 2.14b.

877 Den Hinweis auf den Zusammenhang zwischen dem Ende einer Genealogie und der Zerschlagung des zugehörigen Wappens verdanke ich Steffen Kremer und Kristin Bartsch.

878 Zu den Definitionsversuchen der Gelehrtenrepublik, deren moralischen Grenzziehungen und den Möglichkeiten der diesbezüglichen Netzwerkforschung siehe Füssel 2015, bes. S. 5–13. Vgl. Mulsow 2007, S. 143–190.

Gleiches gilt für die Frage nach der Rolle des Kardinals Corsini, der Piranesi und seine beleidigenden Publikationen möglicherweise weitreichender protegierte, als dies in der Vergangenheit erkannt worden ist.

Anders als man vielleicht erwarten könnte, wurde Piranesi in der Folge der Auseinandersetzung nicht von anderen Auftraggebern gemieden. Hierfür könnten neben der hohen Qualität seiner Arbeit Bottaris Vermittlung und möglicherweise die Fürsprachen Corsinis und Albanis Legitimation mitentscheidend gewesen sein, denn immerhin hätten andere Kunstförderer ebenfalls Angriffe des streitlustigen Künstlers befürchten können. Es gab aber auch, das verrät die Reaktion Mariettes auf seine Lektüre des Pamphlets, eine Welle der Entrüstung über das vom Künstler beanstandete Fehlverhalten des Lords und dementsprechend großen Zuspruch gegenüber Piranesi.[879] Die Streitschrift wurde in der Forschung als ein wichtiges Zeugnis der Emanzipation des Künstlers rezipiert.[880]

Mit den überarbeiteten Widmungsblättern und seinem Pamphlet stellte Piranesi bildkünstlerisch unter Beweis, was auch für die gelehrten Kontroversen der Literaten inzwischen nachgewiesen ist: »Die Kunst bestand nicht darin, Polemiken zu vermeiden, sondern sie wahrheitsdienlich zu führen.«[881] Dass Piranesis »Wahrheit« die seiner Gegner überdauerte, weist ihn als einen Meister der bildpolemischen Kunst aus. Damit, dass er zudem durch die Personalisierung der Widmungstafeln seines Pamphlets, mit denen er die Adressaten einzeln zu seiner Unterstützung aufrief, diese als potenzielle Mitstreiter umwarb, erreichte er eine weite Akzeptanz seiner Selbstinszenierung. Die Innovation, ein Pamphlet durchgehend mit einer über Bildwerke zugänglichen zusätzlichen Argumentationsebene auszustatten, war aufwendig in der Umsetzung, sicherte dem Werk aber eine erhöhte Aufmerksamkeit. Die stärkere Orientierung an den Adressaten und die damit einhergehende explizite persönliche Ausrichtung der Bildsprache erwies sich, wie der folgende Streitfall zeigt, als wegweisende Neuorientierung in der Ausrichtung der bildkünstlerischen Streitstrategien der Frühen Neuzeit.

879 Kantor-Kazovsky 2006, S. 154.
880 Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 802.
881 Kai Bremer/Carlos Spoerhase, zitiert nach https://web.archive.org/web/20230305232625/https://www.literatur.hu-berlin.de/de/gelehrte-polemik.

4.2 William Hogarth, *John Wilkes, Esqr.* und *The Bruiser* (London, 1763)

Giovanni Battista Piranesi und William Hogarth hatten etwas gemeinsam, was angesichts der eher monographischen Erschließung ihrer Biographien und Werke vermutlich besser bekannt sein könnte. Kurz nach dem soeben dargelegten Skandal um die gescheiterte Kunstpatronage Charlemonts ist in dessen Verhältnis zu Hogarth ein weiteres Beispiel seiner unzuverlässigen Zahlungsmoral dokumentiert. Aus dem Briefverkehr zwischen dem Lord und dem Maler William Hogarth sind zwei Manuskripte erhalten, in welchen sich der Adlige für seine jeweilige Zahlungsunfähigkeit bezogen auf zwei Gemäldeaufträge entschuldigte. Die zugehörigen Antwortschreiben des Künstlers sind in diesem Fall nicht bekannt, wohl aber seine Reaktion im Falle des Bildnisses von Charlemont: Hogarth vollendete das Werk nicht (Abb. 90) und behielt es. Ob er mehr tat als zu der Angelegenheit zu schweigen, konnte nicht ermittelt werden. Immerhin fiel Ronald Paulson auf, dass die Darstellung Charlemonts im Vergleich mit anderen Werken für Hogarth untypisch gekünstelt ausgefallen war: »the lips are too red, the smile too artificial, the face too idealized«.[882] Demnach verzichtete Hogarth anders als Piranesi auf eine öffentliche Rüge seines ehemaligen Auftraggebers und begnügte sich damit, diesen im Bildnis auf seine hübsche Fassade, eine leere Hülle zu reduzieren. Vermutlich berührte ihn die Angelegenheit, die primär eine Geldangelegenheit war, nicht genug für andere Schritte. Hogarth war erfolgreich und professionell, sein Einkommen durch einen abgesagten, noch unfertigen Porträtauftrag nicht gefährdet. Wie emotional heftig er jedoch in einem anderen Fall reagierte, in dem seine Streitlust durch einen ehemaligen Freund geweckt wurde, zeigt der eigentliche Fall, um den es hier geht.

Dieser um William Hogarth entbrannte Bilderstreit, der zu veranschaulichen vermag, wie gegen Ende der Frühen Neuzeit ein Schlagabtausch mit Bildern im Rahmen eines Künstlerstreits strategisch geführt werden konnte, bildet das letzte Fallbeispiel in der Chronologie der hier vorgestellten historisch belegten Auseinandersetzungen. Diesem Beispiel kommt deswegen besondere Bedeutung zu, weil hier erstmalig nachweisbar in der Geschichte des Künstlerstreits nicht die Handlung oder die Rolle des Angegriffenen mit Hilfe einer zu entschlüsselnden Symbolik indirekt oder universell lesbar attackiert wurde, sondern die eindeutig wiedererkennbare und benannte Person im direkten Angriff verunglimpft wurde. Der Streit, der die Kultur des Künstlerstreits revolutionierte und die Toleranzgrenzen neu definierte, kreist um Hogarth und seinen ehemaligen Freund, den Politiker John Wilkes.[883] Wegen

882 Paulson 1993, Bd. 3, S. 235. Abschriften der in der British Library als Add MS 22394, f. 33 und f. 35 (19. August 1759; 2. Januar 1760) verwahrten Briefe in: Cullen 2000, S. 174–175. Vgl. Lehmann, Piranesi 2017, S. 164–165.

883 Bindman 1997, S. 182.

seiner politischen Tragweite hat dieser Fall in der Forschung bereits einige Beachtung gefunden, die Ebene des darin eingebundenen Künstlerstreits wurde jedoch noch nicht eigenständig in den Blick genommen und herauskristallisiert. Der Beitrag von Ekaterini Kepetzis zu dem im Schatten des *Pamphlet War* ausgebrochenen Bilderstreits entfaltet den visuellen Schlagabtausch in seiner politischen Dimension und zeigt die in den Bildern zum Ausdruck kommende Verschiebung von der Moralsatire hin zum personalisierten und karikierenden Darstellungsmodus auf.[884] Ein Desiderat ist indes noch die Erschließung einer anderen Facette, nämlich die der antikritischen Besonderheiten der innovativen Streitstrategien Hogarths, die in ihrer Rezeption immer komplexer werdende Verweissysteme einschließlich Bild im Bild ihren Ausdruck fanden. Die bisherige Forschung hat damit einen wichtigen Bestandteil des Bilderkrieges vernachlässigt, dessen Waffen deswegen von besonderer Schlagkraft waren, weil sich unter dem Deckmantel eines Stellvertreterkrieges die persönliche Involviertheit in der Bildsprache niederschlug. Individuelle Schwachstellen des Gegners konnten nun optimal instrumentalisiert und inszeniert werden. Die Möglichkeiten der Satire, die allgemeine Zustände anprangerte, um indirekt Einzelpersonen anzugreifen, wurde mit der Verschiebung in den personenspezifischen Modus zur Bildpolemik bis hin zur Gestaltung von Bildpasquinaden verschärft und bis hin zur Eskalation gesteigert.

884 Kepetzis 2017, bes. S. 141.



90. William Hogarth, James Caulfield, 1st Earl of Charlemont, 1759, Öl/Lw., 59,7 x 49,5 cm, Smith College Museum of Art.

Nachdem der mit Bildern geführte Kampf ausgebrochen war, blieb die Auseinandersetzung nicht auf Hogarth und Wilkes bzw. die für ihn tätig gewordenen Künstler begrenzt. Binnen kürzester Zeit griffen weitere Künstler in die Kommunikation ein und attackierten Hogarth nicht allein für seine durch die Bildproduktion zur Anschauung gebrachte Parteinahme und die darin zum Ausdruck gekommenen politischen Ansichten. Die Angriffe auf Hogarths Rolle als Hofmaler sowie die Attacken auf seine kunsttheoretische Publikation der *Analysis of Beauty* verfolgten parallel ein anderes, mit Blick auf die politische Tragweite des Falls außer Acht gebliebenes Ziel, nämlich das mit seiner Diskre-

ditierung verbundene Interesse, den Kunstmarktanteil des Künstlers zurückzudrängen. Dieses als ein Kerninteresse angemessen zu berücksichtigendes Anliegen der attackierenden anonymen Künstler ähnelt damit dem Paul Sandbys, der zur Etablierung seiner Rolle innerhalb der britischen Kunstszene bereits 1753 Hogarth und seine Position mit einer Reihe von Stichen ins Visier genommen hatte. Wie sich gut nachvollziehen lässt, hörte dieser mit seinen Angriffen auf den von Hogarth in der englischen Akademie-Debatte eingenommenen Standpunkt auf, sobald er sein Ziel, die Eingliederung in den Kunstmarkt, erfolgreich abgeschlossen hatte.[885] Die von Sandby entwickelte Bildsprache jedoch, die Hogarth mit seinem für ihn typischen Mops zu einem Mischwesen verschmolz (Abb. 91), eigneten sich seine Nachfolger an. Im hier untersuchten Fall konnte also auf eine bereits vorhandene personenspezifische Ikonographie zurückgreifend eine neue Form der »Kriegsführung« entwickelt werden, als die anonymen Gegner Hogarth in Wort und Bild diffamierten, indem sie seine Integrität als Person und als Künstler in Frage stellten. Die nun anschließende Betrachtung der relevanten Künstlerstreitstrategien wird schlaglichtartig einige besondere Aspekte hervorheben, die bislang keine übergreifende Kontextualisierung erfahren haben. Zu dem riesigen Konvolut an einschlägigen Blättern, die bis in viele Details hinein bereits erschlossen sind, bietet der Sammlungskatalog zu den *British Museum Satires* eine fundierte Grundlage.[886] Die Untersuchung hier kann sich darum darauf konzentrieren erstmalig herauszustellen, welche Bildmittel zur Eskalation des Künstlerstreits beitrugen und welche Besonderheiten und Innovationen auf dem Gebiet der Streitstrategien diese Auseinandersetzung hervorbrachte.

William Hogarth ist weithin als Polemiker bekannt. Er verfasste das Pamphlet *The Case of Designers, Engravers, Etchers, etc. Stated in a Letter to a Member of Parliament* (ca. 1733), mit dem er die Einführung eines Urheberrechts für Kupferstecher maßgeblich vorbereitete. Connaisseurs und Kunsthändler attackierte er in seinem offenen Brief, den er als »Britophil« signierte und in der *St. James's Evening Post* (7.–9. Juni 1737) publizierte. Zudem stritt er wie auch Piranesi im Medium des Bildes.[887] Mit seiner im Bild geäußerten Kritik rief der Maler, Graphiker und Kunsttheoretiker ebensolche Attacken auf ihn selbst hervor, von denen die Paul Sandbys die vermutlich bekanntesten sind. So reagierten nun aber gleich mehrere anonyme Künstler angriffslustig auf das von Hogarth 1763 publizierte druckgraphische Bildnis von John Wilkes Esqr., das der Künstler selbst noch im selben Jahr als »caricatura« bezeichnete, und auf das wir gleich weiter eingehen.[888] Die im Folgenden behandelten Blätter erfüllten politisch die Funktion eines Stellvertreterkrieges, zugleich jedoch gingen sie darüber weit hinaus, indem die Angriffe

885 Siehe Desplanque 2015. Gunn [2015].

886 Stephens/George 1883.

887 Rowson 2007.

888 London, British Museum, Satires, Nr. 3890, 3910, 3955, 3971. Vgl. London, BM, Satires, Nr. 3916, 3973–3978. Das Wort »caricature« verwendet Hogarth in seinem Stich *The Bruiser*, der weiter unten besprochen wird.



91. Paul Sandby, Puggs Graces Etched from his Original Daubing [A Satire on Hogarth, by Paul Sandby], 1753, New York Public Library.

unmissverständlich darauf abzielten, einerseits Hogarth als Künstler zu diffamieren und durch eine besonders aggressive Bildsprache lächerlich zu machen und andererseits seine Gegner bloßzustellen und mundtot zu machen.

Die Vorgeschichte von *John Wilkes Esqr*, mit dem der persönliche Streit im Bild eine

neue Dimension erreichte, sei hier zum besseren Verständnis kurz skizziert: Im September 1762 hatte William Hogarth den Stich *The Times, Plate 1* (Abb. 92) publiziert. Es ist unklar, ob er dies aus Eigeninitiative tat, oder ob er damit einen Auftrag erfüllte.[889] Jedenfalls griff er mit seiner Bildsatire die Feinde des damaligen Premierministers Lord Bute an, zu denen auch der Parlamentarier und Herausgeber der Zeitung *The North Briton* John Wilkes und der Dichter Charles Churchill gehörten.[890] Wilkes hatte bis dahin zu den Freunden Hogarths gezählt, Churchill eher zum erweiterten Bekanntenkreis. Churchills Biograph Brown nahm an, der Auslöser für die *Epistle to Hogarth* sei gewesen, dass der Maler den Dichter im Salon des Shillingrubber Clubs des Bedford in Covent Garden, wo Karten gespielt wurde, beleidigt hatte.[891] In einem undatierten Brief an Wilkes führte Churchill aus: »My head is full of Hogarth, and as I like not his Company I believe I shall get him on Paper, not so much to please the Public, not so much for the sake of Justice, as for my own ease – a motive ever powerful with indolent minds. I have laid in a great stock of gall and do not intend to spare it on this occasion – he shall be welcome to every drop of it, tho' I thought, which I can scarce think, that it would never be renew'd«.[892]

Wilkes reagierte auf die im Bild enthaltenen Hinweise auf seine politische Rolle wie eine von ihm herausgegebene Zeitung, die als Brennstoff die Flammen anfachen soll,[893] offensiv und öffentlich: Bereits am 25. September druckte er in besagtem Wochenmagazin einen Artikel mit dem Titel *The humorous Mr Hogarth the supposed author of the Analysis of Beauty*.[894] Der Vorwurf, dass der Künstler mit *The Times* eine politische Stellungnahme publiziert hatte, wurde im Text begleitet von einer ganzen Liste persönlicher Verfehlungen, die in seinem angeblich boshaften Umgang mit seinen Künstlerkollegen gipfelte: Wilkes unterstellte Hogarth neben dem Verrat von Freundschaften, womit er vermutlich auch die zu ihm selbst meinte, und einem Plagiat Neid, Eitelkeit und Senilität. Zudem sprach er dem Maler die Befähigung zur großen Historie ab, also der akademisch am höchsten wertgeschätzten Gattung.[895] Damit traf er auf jeden Fall eine Achillesferse, denn der Versuch von Hogarth, sich auf diesem Gebiet mit dem Gemälde *Sigismunda Mourning over the Heart of Guiscardo* zu beweisen, war 1759 gescheitert, als der Auftraggeber, Sir Richard Grosvenor (später 1st Earl Grosvenor) dem Maler das Werk nicht abnahm. Zwar dürfte die Expertise von Wilkes in Kunstfragen tatsächlich Vorwissen erfordert haben, dass für diesen Seitenhieb jedoch ein Berater notwendig gewesen war, wie die Ausführungen von Kepetzis nahelegen, ist nicht zwingend.[896]

889 Croft Murray 1937, hier S. 133.

890 Croft Murray 1937, S. 133. Als Hinweis auf Wilkes gilt das links im Bildvordergrund sichtbare Exemplar von *The North Briton*.

891 Brown 1953, S. 70–71. Möglicherweise kannten sich die beiden über die Sublime Society of Beefsteaks. Brown 1953, S. 65.

892 Zitiert nach Brown 1953, S. 86–87.

893 Siehe Croft Murray 1937, S. 133. Dort wird Wilkes als »garreteer, squirting water from his attic window at the fireman, generally identified as Lord Bute« benannt. Vgl. Kepetzis 2017, S. 120.

894 The North Briton, 25.09.1762, Nr. XVII, Reprint, in: *The North Briton* 1769, S. 51–54.

895 Vgl. Kepetzis 2017, S. 117.

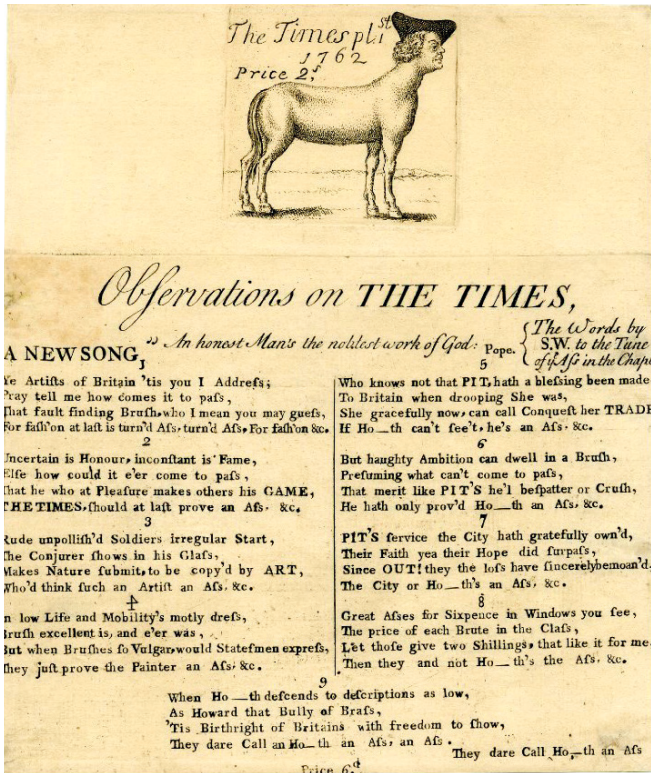
896 Kepetzis 2017, S. 121, bes. Anm. 23.



92. William Hogarth, The Times, Plate I, 1762, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Hogarth war in London berühmt und seine Erfolge und Misserfolge ein gesellschaftlich relevantes Gesprächsthema. Im gemeinsamen noch freundschaftlichen Austausch ebenso wie durch Dritte kann Wilkes davon erfahren haben, dass der Maler über die Ablehnung seiner Historie so enttäuscht gewesen war, dass er darüber krank wurde. Die Schadenfreude seiner Konkurrenten dürfte gerade dieses Thema in den Konversationen lebendig gehalten haben, zumal das Gemälde 1761 zweimal in London ausgestellt wurde: Aus der Schau der *Society of Artists of Great Britain* wurde es bereits nach zehn Tagen entfernt und von Hogarth durch ein anderes Werk ersetzt. Zusätzlichen Gesprächsstoff bot vermutlich auch das Scheitern des Vorhabens, einen Stich nach dem Gemälde anfertigen zu lassen, woraufhin Hogarth den ebenfalls 1761 gewonnenen 50 Subskribenten ihr Geld zurückbezahlen musste.[897] Wie Horace Walpoles Anekdotensammlung ver-

897 Einberg 2016, Nr. 236, S. 353–355, hier S. 353.


The Times pl.st
1762
Price 2d

Observations on THE TIMES,

A NEW SONG, » An honest Man's the noblest work of God: Pope. { The Words by S.W. to the Tune of Aſs in the Chap

Ye Artiſts of Britain 'tis you I Addreſs;
Pray tell me how comes it to paſs,
That fault finding Bruſh, who I mean you may gueſs,
For faſh'on at laſt is turn'd Aſs, turn'd Aſs, For faſh'on &c.

2
Uncertain is Honour, inconſtant is Fame,
Elſe how could it e'er come to paſs,
That he who at Pleaſure makes others his GAME,
THE TIMES, ſhould at laſt prove an Aſs, &c.

3
Rude unpoliſh'd Soldiers irregular Start,
The Conjurer ſhows in his Glaſs,
Makes Nature ſubmit, to be copy'd by ART,
Who'd think ſuch an Artiſt an Aſs, &c.

4
In low Life and Mobility's motly dreſs,
Bruſh excellent is, and e'er was,
But when Bruſhes ſo Vulgar, would Statefmen expreſs,
They juſt prove the Painter an Aſs, &c.

5
Who knows not that PITT hath a bleſſing been made
To Britain when drooping She was,
She gracefully now, can call Conqueſt her TRADE
If Ho—th can't fee't, he's an Aſs, &c.

6
But haughty Ambition can dwell in a Bruſh,
Preſuming what can't come to paſs,
That merit like PITT'S he'l beſpatter or Cruſh,
He hath only prov'd Ho—th an Aſs, &c.

7
PITT'S ſervice the City hath gratefully own'd,
Their Faith yea their Hope did ſurpaſs,
Since OUT! they the loſs have ſincerelybemoan'd,
The City or Ho—th's an Aſs, &c.

8
Great Aſſes for Sixpence in Windows you ſee,
The price of each Brute in the Claſs,
Let thoſe give two Shillings, that like it for me,
Then they and not Ho—th's the Aſs, &c.

9
When Ho—th deſcends to deſcriptions as low,
As Howard that Bully of Braſs,
'Tis Birthright of Britains with freedom to ſhow,
They dare Call an Ho—th an Aſs, an Aſs.
They dare Call Ho—th an Aſs

Price 6d

93. Anonym, The Times pl. 1st / Observations on The Times (1762), London, British Museum.

rät, blieb die *Sigismunda* als »Schwachstelle« des Künstlers den Connaisseurs nachhaltig in Erinnerung.[898] So kann der durch das Gemälde symbolisierte Misserfolg auch Wilkes zu Ohren gekommen, diesem in Erinnerung geblieben und schließlich von ihm als Waffe gegen seinen Schöpfer eingesetzt worden sein.

Es blieb nicht bei dieser Form der Beleidigungen. Erste bildliche Aggressionen schlossen sich an, die »Ausweitung der kritischen Kampfzone«, wie Carlos Spoerhase dies für den Gegenstandsbereich der gelehrten Polemik genannt hat, wurde vollzogen.[899] Ein Beispiel hierfür ist die anonym publizierte Titelvignette zu *The Times pl. 1st / Observations on The Times* (1762; Abb. 93), die als Holzschnitt-Karikatur den Kopf von Hogarth mit dem Leib eines Esels verband. Das darin vollführte Wortspiel wirkt auf den ersten Blick nicht besonders originell, wenn man es auf die Verbindung von Maler und Esel (Altenglisch: ass) reduziert. Eine tiefergehende Erschließung jedoch zeigt, dass

898 Walpole 1888 [Erstauflage 1771], Bd. 3, S. 10–12.

899 Spoerhase 2009, S. 174. Dort geht es um die »Federkriege« in Rezensionsorganen und die Rolle der Antikritik. Zum »Phänomen der Adressatenverschiebung«, bei dem wie im Fall von Piranesis Pamphlet oder in Hogarths *The Bruiser* nicht der eigentliche Kontrahent, sondern das Publikum adressiert wird, das sich mit dem klagenden Künstler solidarisieren soll, siehe ebd., S. 176.

auch hier bereits eine außergewöhnlich bösartige Darstellung ein Publikum fand, das die vulgären Facetten des Wortspiels sicher schnell erschließen konnte. Das in Polemiken beliebte Spiel mit dem Namen wurde hier bildpolemisch verarbeitet: Aus Hogarth wurde mit dem Kopf desselben vorn, abgekürzt zu hog (Schwein/Gierschlund) und dem Eselshintern dahinter im doppelten Wortsinn (ass = Esel/Arsch/Idiot/Betrüger) ein Hog-ass.[900] Im Vergleich mit anderen Darstellungen fällt auf, dass Hogarth nicht wie für einen ungerechten Kunstrichter typisch mit Esels- oder Midasohren ausgezeichnet wurde, was vermutlich darin begründet liegt, dass er nicht als Kunstrichter angegriffen wurde. Dass es dem Angreifer wichtiger war, das Bildnis von Hogarth mit Hut zu zeigen als mit Eselsohren, lässt sich durch einen weiteren Tiefschlag erklären, da ein anderes vulgäres Wortspiel *hat* (Hut) und *hole* (Loch) in Austausch bringt, was wiederum in Kombination mit dem *ass* (*hole*) zur Verbildlichung des Schimpfwortes *asshole* und damit zu einem »Idioten« synthetisiert wird. Die Grundstimmung war also 1762 bereits außergewöhnlich angespannt.

Hogarth rächte sich denn auch für den von Wilkes vollführten Tiefschlag, tat dies aber nicht umgehend, sondern nutzte für seinen Gegenangriff im folgenden Jahr eine für Wilkes heikle Situation.[901] Nachdem der Parlamentarier am 23. April 1763 in der berühmt gewordenen 45. Ausgabe von *The North Briton* König George III. angegriffen



94. William Hogarth, John Wilkes Esq[r]., Zeichnung, 1762, London, British Museum.

hatte,[902] indem er dessen Rede vor dem Parlament kritisch kommentierte, wurde Wilkes am 3. Mai festgenommen und vor Gericht gestellt.[903] In diesem Kontext, genauer gesagt am zweiten Verhandlungstag, dem 6. Mai, zeichnete Hogarth ihn (Abb. 94)[904] und pu-

900 Synonyme für »ass«, in: Roget's Thesaurus: Art. »fool« – ass. Roget Nr. 501, S. 99. Deceiver – ass.

901 Bindman 1981, S. 189.

902 The North Briton, 23.04.1763, Nr. XLV, Reprint, in: The North Briton 1769, S. [ohne Seitenzahl zwischen S. 156 und S. 157].

903 Zu den Details wie der Inhaftierung im Tower siehe Kat. BM. Sat., S. 279.

904 British Museum 1936,1015.1; AN18838001.



95. William Hogarth, Bildnis von John Wilkes Esqr., 1763, New York Public Library.

blizierte bereits am 16. Mai 1763 – alternativ wird der 21. Mai 1763 als Erscheinungsdatum genannt – das hiernach angefertigte Ganzkörperporträt unter dem Titel *John Wilkes Esqr.* (Abb. 95).[905] Dieses Blatt, laut Hogarths *Autobiographical Notes* – »done as like as I could as to Feature at the same time some indication of his mind« – wurde von Wilkes' Unterstützern als Karikatur aufgefasst: »a Caricature of John Wilkes, Esq«.[906] Frontal zum Betrachter ausgerichtet sitzt der Politiker und Herausgeber lässig gekleidet und provokativ breitbeinig auf einem Stuhl. Mit seiner Rechten hält er einen Stab, den ein Gefäß bekrönt, das eine Freiheitsmütze ersetzt – unzweideutig erkennbar ist dies anhand der Aufschrift »Liberty«.[907] Auf einem Beistelltisch zu seiner Rechten liegen neben seinem Schreibgerät die beiden skandalumwitterten Ausgaben von *The North Briton*: Nr. 17 und 45. Zwar betont die Bildunterschrift, dass es sich um eine nach der Natur studierte Wiedergabe handele, die gesamte Komposition ist dennoch deutlich arrangiert, zweifellos überzeichnet sind das Schielen und das lüstern wirkende Lächeln.[908] Das tatsächliche Schielen des Protagonisten wurde in der Darstellung karikaturhaft überzeichnet, um neben der sexuellen Konnotation die Lesart zu eröffnen, dass seine Wahrnehmung nicht richtig sein kann. Obendrein ist die Perücke dermaßen frisiert, dass sie zwei stilisierte Hörner andeutet.[909] Für den hier untersuchten Kontext ist jenseits der Überzeichnung und der Assoziation mit Teufelsdarstellungen die Verkaufsstrategie des Künstlers besonders interessant: In der Werbeanzeige

905 British Museum 1868,0808.4315; AN16610001. Inschrift: »Drawn from the Life and Etch'd in Aquafortis by Will.m Hogarth/Price 1 Shilling./Publish'd according to Act of Parliament May ye 16. 1763.«

906 Hogarth 1955, S. 221. West 1999, S. 69. Ireland 1794, Bd. 1, S. 176. Vgl. The Gazetteer and London Daily Advertiser, 20.05.1763, S. 2. Dort wird auszugsweise der Artikel aus *The North Briton*, Nr. 17 wiedergegeben.

907 Gemäß Paulson »ersetzt« Wilkes damit die Personifikation der Freiheit, bzw. strebt dies an. Paulson 1993, S. 183, 406. Paulson deutet die Ikonographie als Verballhornung der Britannia.

908 Zu Wilkes' Schielen siehe ausführlich West 1999, Sp. 65–84. Vgl. Kepetzis 2017, bes. S. 124–125.

909 Vgl. West 1999, S. 69–70.

wurde ein Vergleich des Drucks mit dem *Porträt von Simon Lord Lovat* (Abb. 96) hergestellt, wodurch Wilkes gezielt in eine spezielle Kategorie berühmter Straftäter gerückt wurde, nämlich in die eines Hochverräters. Der Vergleich zielt vordergründig auf Äußerlichkeiten wie Format, Technik und Preis, die Wortwahl jedoch zeigt an, dass es sich auch inhaltlich um Pendants handelte: »and etched in the same Manner«.[910] Erstmalig wurde also durch die Anfertigung eines Gegenbildes eine persönliche Diffamierung geleistet. Dass dies im Vergleich mit einem Hochverräter geschah, zeigt eine gedankliche Nähe innerhalb der Argumentation, die Hogarth mit Piranesi verbindet. Wie wichtig die Legitimierung der diffamierenden Darstellung für diese moralische Kategorie war, die die Schwere des Verbrechens als geeignete Referenz herausstellte, zeigt sich auch hier: Lovat war kein »normaler« Straftäter gewesen, sondern war als Aufständischer 1745 tatsächlich des Hochverrats beschuldigt und anschließend hingerichtet worden. Der Eindruck der inhaltlichen Nähe, die sich beim Betrachter durch die Gestaltung als Pendant verstärken sollte, wurde damit als Zeichen der Niedertracht inszeniert.[911] Hässlichkeit, Lächerlichkeit und fehlendes Ethos wurden so zum Argument.[912] Die Ersttauflage des *Wilkes*-Stiches belief sich angeblich auf 4.000 Stück.[913]



96. William Hogarth, Porträt von Simon Lord Lovat, 1746, Washington, National Gallery.

Wilkes reagierte umgehend. Seinem Freund Churchill schrieb er in einem Brief, dass er selbst in seinem Medium einen Gegenangriff plante und hoffte, dass Churchill sich mit Versen anschließen würde: »Hogarth has begun the attack today — I shall attack him in hobbling prose, you will I hope in smooth-pac'd verse.«[914] Bereits am 21. Mai 1763 erschien erneut die von Wilkes verfasste und bereits im September 1762 publizierte Attacke auf Hogarth aus dem inzwischen

910 *The Gazetteer and London Daily Advertiser*, 18.05.1763, S. 4. Zeitgleich auch »WILKES and LIBERTY, a new humouros S[o]ng«. Ebd. Q16.

911 Vgl. Kepetzis 2017, S. 124–126.

912 West 1999, S. 69. Kepetzis 2017, S. 126.

913 Darüber hinaus wurde das erfolgreiche Motiv bis ins 19. Jahrhundert hinein wiederholt nachgedruckt.

914 Zitiert nach Brown 1953, S. 113. Anm. 17.



97. Anonym, An Answer to the Print of Iohn Wilkes Esqr. by W.^M Hogarth, 1763 (?), New York Public Library.

berüchtigten *The North Briton* Nr. 17. Ergänzend wurde dieser Nachdruck illustriert mit einem Holzschnitt, der das karikierte Bildnis von Hogarth im Profil zeigt und die im Wilkes-Bildnis angewandten Strategien auf ein Selbstbildnis des Künstlers aus *The Gate of Calais*, auch bekannt unter dem Titel *O The Roast Beef of Old England* (1748) übertrug.[915] Die Karikatur steigerte die Nase des Künstlers zu einer Knollennase (bottle-nose) und gab ihn fälschlich als Esquire aus, in Analogie zu dem gesellschaftlichen Status von Wilkes und unter Bezugnahme auf den im Text erhobenen Plagiatsvorwurf.[916]

Mit der anonym publizierten Radierung *An Answer to the Print of Iohn Wilkes Esqr. by W^M. Hogarth* ([6 May 1763?], Abb. 97) folgte auf die Veröffentlichung des *John Wilkes Esqr.*-Blattes ein bildpolemischer Racheakt, der – wohl im Gegenzug zu dem Angriff auf das Ansehen von John Wilkes – nun den dahinterstehenden namentlich bekannten Künstler diffamieren sollte.[917] Der Titel mit dem Hinweis, dass der Stich als »Antwort« fungierte und damit explizit als Antikritik verstanden werden sollte, verwies den Betrachter auf das umstrittene vorangegangene Blatt. Dies geschah gleichsam durch ein Bildzitat im Bild, wo der Wilkes-Stich erkennbar vorgezeigt wird. Dies greift eine Rhetorikformel auf, die für Polemiken typisch war, nämlich dass das Argument des Gegners zunächst wiederholt wurde, damit der Gegenschlag daraus entwickelt werden konnte. Mit dem Fortgang einer Polemik durch weitere Stufen der Gegenrede wurden die zugehörigen und darum zitierten Publikationen immer umfangreicher, da ja die vorangegangenen Argumente und Erwiderungen erneut aufgegriffen und wiederholt werden mussten, wodurch nicht nur der Umfang quantitativ zunahm, sondern auch die Komplexität der Bezugnahmen und

915 BM, Satires 4053 (Cc,3.38; AN101218001).

916 Siehe Kepetzis 2017, S. 128 mit Abbildung.

917 British Museum Satires 4051 (1868,0808.4316 und Cc,3.40; AN101217001). Siehe Stephens/George 1883, S. 282. Inschrift »Sold in Leicester Fields, price 6 pence«.

Verweise.[918] Die *Antwort*, die das druckgraphische *Bildnis von John Wilkes* aufgriff und den Künstler an dessen Stelle setzt, sollte Hogarth nicht allein als vom Government angeheuerten Agenten diskreditieren, sondern auch seine persönlichen Verfehlungen attestieren.[919] Der Schlagabtausch im Bild[920], der nicht isoliert von seinem hier nur grob skizzierten politischen Entstehungskontext betrachtet werden darf, wurde bislang mit Blick auf den Stellvertreterkrieg gelesen.[921] Die Reaktion auf das Vorbild lässt sich an zahlreichen Details ablesen: Spiegelbildlich wendet Hogarth, der hier Wilkes ersetzt, sein Gesicht dem Pendant zu. Dieses ist insbesondere im Bereich der Nase überzeichnet: die Stupsnase (»pug nose«) verrät ein personenspezifisches Wortspiel (*pug* – Mops), das auf die Bekanntheit von Hogarth als Mopshalter und damit eine persönliche Vorliebe anspielte.[922] Möglicherweise greift dies auch Hogarths Deutung seiner selbst als kampfes- und streitlustig auf, weswegen er seinen Charakterzug als *pugnacious* bezeichnete und mit seinem Mops Trump in seinem *Selbstbildnis mit Mops* von 1745 inszeniert hatte. Unterstrichen ist darin diese Eigenschaft des tugendhaften Künstlers durch die Narbe in seinem Gesicht, die ihm so wichtig war, dass er sie für den gespiegelten Stich nach dem Gemälde seitenrichtig übertrug. Hogarth leitete für diese Selbststilisierung *pug* von dem lateinischen Wort *pugnacitas* (Streitlust) ab.

In der anonym angefertigten *Antwort auf den Druck von John Wilkes Esqr von W.[M] Hogarth* hält Hogarth ein Werkzeug, seinen *port-crayon*, in seiner klauenartigen rechten und die Wilkes-Radierung als Bild-im-Bild-Inszenierung der vorliegenden Antikritik, mit der der Auslöser des Streits zitiert wird, in der linken Hand. Neben den porträtähnlichen Zügen, dem Mops zu seinen Füßen mitsamt der Malerpalette mit Pinseln und erkennbarer Schönheitslinie weist ein weiteres Attribut den Dargestellten als den vom anonymen Angreifer kritisierten Hogarth aus: der am rechten Arm festgebundene Geldsack, der seine künstlerische Bewegungsfreiheit massiv einschränkt (vgl. Taf. 3). Der Sack trägt die Inschrift »300£ per Ann for distorting features« und verweist damit auf die jährliche Pension des Malers.[923] Einige Gestalten im Hintergrund machen die von Hogarth 1753 publizierte kunsttheoretische Schrift *Analysis of Beauty* lächerlich: Ein bebrillter Affe vor der Staffelei widmet sich mit einem Zirkel in seiner Rechten der *Line of Beauty and Grace*, sein Schönheitsmodell ist eine hässliche kokette Alte, die nicht, wie bisher angenommen auf die Ehefrau von Hogarth verweisen soll, sondern mit der durch sie symbolisierten Vergänglichkeit der Schönheit massive Kritik am (eitlen) Ideal des Künstlers und damit

918 Vgl. Spoerhase 2007.

919 Siehe BMSat. 1763. Inschrift: »Sold in Leicester Fields, price 6 pence«.

920 Bindman 1997, S. 188–192, bes. Kat.-Nr. 121. Stephens/George 1870, BM Satires 4051. Croft Murray 1937, S. 132–135.

921 Bindman 1997, S. 192, Nr. 121. Vgl. zu dieser Schlagrichtung die Kommentare zu einer anderen anonymen Reaktion mit *Tit for Tat*. Paulson 1993, S. 400–401. Kepetzis 2017, S. 130.

922 Paulson 1993, S. 406.

923 So auch zitiert in Paulson 1993, Nr. 4051.

der Grundlage seiner Kunst offenbart.[924] Des Weiteren wird Hogarth dadurch attackiert, dass die Rückenlehne seines Stuhls mit einer Eule verziert ist, die seinen – hier in Frage gestellten – gelehrten Anspruch symbolisiert. Die Inschrift auf dem Topf zur Linken des Künstlers bezeichnet dessen Inhalt als »Colours to blaken fair Charakters«.

Der Hinweis auf das königliche Dienstverhältnis, in dem Hogarth stand, wird folglich prominent inszeniert: Dieses wird durch einen Geldsack – auch dies ein wiederkehrendes Motiv – veranschaulicht. Die dahinterstehende Gier des Künstlers, welche auch schon der Hog-ass in *Observations on The Times* von 1762 angeprangert hatte, wird hier noch verschärft durch den Vorwurf, Hogarth, der immerhin als der Standesvertreter der Moralsatire galt, habe mit dem Wilkes-Stich ein Zerrbild produziert: »300£ per ann for distorting features«. Die Andeutung der Teufelshörner in der Perücke von Wilkes finden ihr Pendant in der Teufelsklaue, mit der Hogarth sein Arbeitsinstrument hält und dem hufartig gespaltenen Fuß im Bildvordergrund. Dies ist ein massiver Angriff auf seine Person. Sein rechter Fuß, den er dem Betrachter geradezu entgegenstreckt, steckt in einem Schuh, der durch seine Form ebenfalls eine darin befindliche Teufelsklaue verrät. Das linke Bein des Künstlers ist als unverhülltes Bocksbein gezeigt, was Ronald Paulson mit der Ikonographie des Satyrn erklärt hat, ohne diese auszuführen.[925] So blieb bisher unbeachtet, dass es kein Vergleichsbeispiel dafür gibt, dass eine menschliche Gestalt mit Satyrnkörperteilen verschmolzen wurde. Im Gegenteil hierzu ist der Teufelsfuß eine typische ikonographische Zutat, um einen Teufel in Gestalt eines gut gekleideten Menschen zu entlarven. Auch inhaltlich läßt sich die Annahme, Hogarth seien hier Eigenschaften eines Satirikers zugestanden worden widerlegen: Da diese gemäß der damals in England verbreiteten Lesart als diejenigen galten, welche die Wahrheit hervorbringen sollten, wäre diese Bildsprache aus Sicht eines Hogarth-Gegners für Wilkes deutlich passender gewesen als für den Maler. Und so eignet sich auch der Farbentopf des Malers gemäß seiner Aufschrift zu nichts anderem als dazu, gerechte Charaktere anzuschwärzen.[926] Dieser Angriff auf das Sozialverhalten von Hogarth und damit seine Person als ehemaliger Freund und Vertrauter betont ebenfalls sein niederträchtiges, teuflisches Wesen.[927] Hier ist also nicht der

924 BM Satires 4051.

925 Paulson 1993, Nr. 4051.

926 Diese Ikonographie fand 2019 in Neo Rauchs Gemälde *Der Anbräuner* eine prominente Nachfolge, wobei mit der Farbverschiebung von Anschwärzen zu Anbräunen eine inhaltlich bedeutsame Verschiebung verbunden wurde. Neben dem von Rauch veranschaulichten Malen mit den Exkrementen ist mit der im Titel enthaltenen abwertenden Formulierung insbesondere die politisch mit der Farbe Braun assoziierte nationalsozialistische Ausrichtung gemeint, also die sogenannte braune Gesinnung. Wie Vergleiche mit dem Selbstbildnis *William Hogarth painting the Comic Muse* (1764) einerseits und dem inzwischen wiedergewonnenen ursprünglichen Zustand des Gemäldes *Francis Matthew Schutz in seinem Bett* (Norwich Castle Museum & Art Gallery) und anderen Werken von Hogarth zeigen, steckt der Pinsel in *An Answer* nicht in einem Farb- sondern in einem Nachttopf, wie Gefäßgröße und Henkel verraten. Vgl. Paulson 1993, S. 269.

927 Vgl. den Kommentar zu BM Sat. 4051.



98. William Hogarth, The Bruiser, (7. Zustand von 7), 1763, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Maler als Satyr dargestellt, sondern die Verteufelung des Künstlers ist gemeint. Die Freiheit tritt er mit den Füßen, indem er seinen linken Huf auf die am Boden liegende Freiheitsmütze und den zugehörigen Stab aufsetzt. Bemerkenswert ist der künstlerische Gestaltungszug, durch den das rechte Vorderbein des Stuhls, auf dem Hogarth sitzt, in Beinform und hufförmigem Abschluss eine stilisierte Parallele zu den Bocksbeinen des Malers darstellt. Mit diesem Stich wurde Hogarth öffentlich als unehrenhaft und käuflich gebrandmarkt. Die teuflische Klaue, mit der er sein Zeichengerät hält, diffamiert ihn obendrein als einen hinterhältigen Autor, dem man kein Vertrauen schenken darf.

Die Anonymität des Antikritikers verhinderte, dass Hogarth umgekehrt dessen Person angreifen konnte, was den Kampf bereits in dieser frühen Instanz als einen ungleichen herausstellt. Das Ungleichgewicht wurde dadurch verstärkt, dass Hogarth zahlreiche Künstler gegenüberstanden, die Gegenseite also, wenn schon vermutlich nicht künstlerisch, so doch wenigstens zahlenmäßig überlegen wirkte.



99. William Hogarth, Gulielmus Hogarth, 1745, London, Tate Britain.



100. William Hogarth, Selbstbildnis mit Mops, 1748, New York Public Library.

Als das wichtigste Blatt in dieser Auseinandersetzung jedoch kann die in sieben Zuständen nachweisbare Druckgraphik *The Bruiser* (gemäß Inschrift publiziert am 1. August 1763, Revision 1. Oktober 1763; Abb. 98) gelten. Damit reagierte Hogarth seinerseits auf den am 30. Juni 1763 publizierten Text des mit Wilkes befreundeten Dichters und Satirikers Charles Churchill, *Epistle to Hogarth*, der ihn erneut als schwach und eifersüchtig (»weak and vain«), verzehrt von Neid und Altersschwäche diffamiert hatte.[928] In einem fiktiven Gespräch mit der Aufrichtigkeit (candour) nennt darin Churchill den Namen von Hogarth als herausragendes Beispiel der Niedertracht. Das Motto des Stichs lautet: »The Bruiser, C. Churchill (once the Revd:!) in the Character of a Russian Hercules, Regaling himself after having Kill'd the Monster Caricatura that so Sorely Gall'd his Virtuous friend, the Heaven born Wilkes/ – But he had a Club this Dragon to Drub,/Or he had ne'er don't I warrant ye: – Dragon of Wantley«.[929] Hogarth attackierte den Dichter bildlich, indem er die Kupferplatte des nach

928 Churchill 1763. Das Zitat ebd., S. 22.

929 BM Satires 4084; Nr. 1868,0822.1586 (1. Zustand); 1868,0822.1590 (7. Zustand). Weitere Inschrift: »Design'd and Engraved by Wm. Hogarth. Price Is/Publish'd according to Act of Parliament August 1. 1763.« Lichtenberg 1840, Bd. 2, S. 891–894.



101. Pugs reply to Parson Bruin, 1763, Frontispiz, New York Public Library.

seinem berühmten *Selbstbildnis Gulielmus Hogarth* (1745; Abb. 99) angefertigten Stiches *Selbstbildnis mit Mops* (1749; Abb. 100) wiederverwendete, sein eigenes Konterfei hierfür vollständig tilgte und durch das Abbild eines Bären mit einem abgerissenen Beffchen um den Hals ersetzte; der weiße, streifenförmige Halsschmuck dient hier der Identifizierung, gilt er doch als Hinweis auf die Priesterweihe Churchills, der 1763 dazu gezwungen wurde, seine Entlassung einzureichen. Die Ikonographie des Bären mit Klerikerkragen war keine Erfindung von Hogarth, sondern sie griff das Frontispiz eines Pamphlets auf, das am 9. Juli 1763 publiziert worden war. Dieser Druck enthielt ein fiktives Streitgespräch zwischen einem Mops und einem Bären, das in einen Rechtfertigungsmonolog des Hundes überging: *Pug's reply to Parson Bruin. Or a polemical conference occasioned by an Epistle to William Hogarth, Esq* (Abb. 101).[930] Darin warf der Mops als Repräsentant von Hogarths streitbarem Charakter dem Bären als Stellvertreter Churchills vor, er sei durch bestimmte Künstler falsch informiert worden, er sei nie ein Feind wahrer Verdienste gewesen, sondern habe lediglich Vertreter höflicher Kunst ruiniert: »thou hast been misinformed, Bruin, in this point by certain artist, whom he

930 Vgl. BM Satires 4086: Satire on Hogarth and the Rev. C. Churchill. Pug's reply 1763, S. 13. Vgl. Paulson 1993, S. 405.



102. William Hogarth, The Bruiser (7. Zustand von 7), 1763, Detail von Abb. 98, New York, The Metropolitan Museum of Art.

always held cheap, and thought their success reflected a dishonour on his country«.[931]

Kurz darauf, am 6. August, erschien Hogarths Stich *The Bruiser*. Der Bär darin trägt mit der Linken einen Humpen Bier, der ihm das Wasser im Maul so sehr zusammenlaufen lässt, dass es von seiner Unterlippe tropft. Seine rechte mit Rüschen als weiteres Zeichen seiner menschlichen Entsprechung geschmückte Tatze umfasst eine Herkuleskeule mit nummerierten Lügen: »Regaling himself after having Kill'd the Monster Caricatura that so sorely Gall'd his Virmous friend, the Heaven born Wilkes!« Das ovale Brustbild steht hinterfangen von einer Draperie auf einem Stapel Bücher, auf denen eine Sammelbüchse steht. Diese soll vermutlich zur Tilgung von Churchills Schulden dienen, was ihm tatsächlich 1763 gelang; bisher wurde – sogar von Churchill – angenommen, sie repräsentiere die Sammelaktionen zu Gunsten des über seine Verhältnisse lebenden Wilkes. Da die gesamte Darstellung des Blattes jedoch darauf abzielt, das Sprachrohr von Wilkes zu diskreditieren und in der Wirkung mundtot zu machen, ging es hier vermutlich nicht darum, durch ein solches Einzeldetail den Politiker direkt zu beschädigen, auch wenn die Intention einer doppeldeutigen Lesart möglich ist.[932] Signifikant ist, dass Hogarth in dem Stich nun seinen Mops Trump in Stellvertretung seiner eigenen Person auf dessen literarische Antwort urinieren lässt.[933] Lichtenberg deutete diesen Vorgang wie folgt: »Der Hund [Trump]

931 Pug's reply, 1763, S. 13.

932 »Der informierte zeitgenössische Leser und Betrachter wusste sicher, dass John Wilkes notorisch pleite war und von seinen Anhängern immer wieder Sammelaktionen zur Begleichung seiner Schulden durchgeführt wurden.« Kepeztis 2017, S. 139.

933 Lichtenberg 1840, Bd. 1, S. 420. Paulson 1993, S. 213, 407. Bindman 1981, S. 199, Nr. 127. Beirne identifiziert das Urinieren des Hundes als Anleihe des Künstlers an ein satirisches Motiv der politischen Ikonographie. Beirne 2015, S. 31–35.

sieht [in Churchills *Epistle to Hogarth*, d. V.] das Feuer der Satyre, macht Anstalt, es zu löschen und löscht es.« Anders als in Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* eignet sich hier also der Künstler die verspottende und herabsetzende Ehrbeleidigung des Urinierens als Waffe zu seiner Verteidigung an. Indem nicht Hogarth selbst, sondern sein Alter-Ego in Gestalt des streitlustigen Hundes diese Verachtung zum Ausdruck bringt, ist die Herabsetzung maximiert.[934] Diesbezüglich ist es relevant, dass Hogarth den Mops (pug) wie bereits erwähnt auf *pugnacity* bezog, also von dem lateinischen Wort *pugnare* (kämpfen) ableitete.[935] Die demonstrativ gegenüber Churchills Werk zum Ausdruck gebrachte Verachtung wird damit noch in ihrer Drastik verstärkt – anschaulich wird dies auch darin, dass sich der Urinstrahl über den Namen des Dichters ergießt.

Lichtenberg nahm an, dass *The Bruiser* eine Reaktion auf Churchills Beschreibung von Hogarths angeblichen körperlichen Gebrechen war: »Dieser [Hogarth] war übrigens gerade hierüber so ärgerlich, daß er sich nicht einmal die Zeit nahm, ein Kupferblatt zu stechen.«[936] Ob dies so war, mag dahingestellt bleiben. Arbeitsökonomisch war aber vermutlich ein anderes Anliegen des Künstlers wichtiger, auf das wir noch zurückkommen.

In der letzten Fassung von *The Bruiser* fügte Hogarth an der Stelle, die zuvor seine Palette mit der *Line of Beauty* gezeigt hatte, zusätzlich ein Bild in das Bild ein, das ihn mit einem wiedererkennbaren Selbstbildnis ausgestattet als Bändiger eines Affen und eines Bären zeigt (Abb. 102). Begleitet wird er von einem Fiedler, möglicherweise Lord Temple.[937] Mit den dressierten Tieren beleidigte Hogarth erneut Wilkes und Churchill: Wilkes reitet als kostümierter Affe auf einem Stock mit der Freiheitsmütze und hält eine Ausgabe von *The North Briton*, Churchill hingegen wird mit der Peitsche zum Tanzen angehalten und ist mit einem Maulkorb ausgestattet, also – für einen Dichter besonders schändlich – mundtot gemacht. Der Bär trägt einen Hut sowie Manschetten und den zu seiner Identifizierung etablierten Kragen eines Geistlichen. Im Hintergrund zeigt Hogarth einen Grabmalsentwurf für William Pitt. Damit greift der Künstler die Ikonographie auf, die auch das Titelblatt des fiktiven Streitgespräch *Pug's reply to Parson Bruin* gezeigt hatte (Abb. 101).[938] Mit dem dortigen Beharren auf den nicht vorhandenen Titel des Malers (Esq), den auch der North Briton nannte, wurde der Streit auf eine fiktive Duellebene verlagert, um zu betonen, dass deren reelles Pendant Hogarth standesgemäß nicht zustand. Dem Maler werden damit fehlende Legitimität und Moral unterstellt, der Betrachter wird an die bewiesenen Fähigkei-

934 Zu Hogarth's Mops als seinem Alter-Ego siehe Paulson 1992, Bd. 2, S. 261–262. Bereits Sandby hatte mit seinem Blatt *Puggs Graces* die Entsprechung aufgegriffen und Hogarth mit Mops-Unterleib dargestellt.

935 Paulson 1993, S. 406. Zuvor hatte Paulson ausgeführt: »The pug in the pamphlet represents not Hogarth but his pug, or the pugnacious, earthy part of his character: if he had not been held down by the pug in him, he would have risen as high as the italians in history painting.« Ibid., S. 405.

936 Lichtenberg 1840, Bd. 2, S. 893.

937 Lichtenberg 1840, Bd. 2, S. 894.

938 Vgl. BM Satires 4086.

ten von Wilkes als Duellant erinnert. Einen Verweis auf das Duell vom 16. November 1763 zwischen Wilkes und dem mit Hogarth befreundeten Politiker Samuel Martin arbeitete Churchill dann später in seine *Epistle to Hogarth* ein.[939]

Die Ursache dafür, warum Hogarth ausgerechnet sein eigenes Selbstbildnis *Gulielmus Hogarth* »zerstörte«, indem er die Kupferplatte für *The Bruiser* teilweise ausradierte und umarbeitete, ist eine Frage, auf die die Forschung zunächst gar keine Antwort gefunden hat.[940] Inzwischen liegt immerhin eine Deutung des Hogarth-Graphikexperten Paulson vor, wonach der Künstler die Kupferplatte als alt und ausrangiert und damit als einen Haufen Schrott betrachtete, der für nichts anderes zu gebrauchen war als für ein Bild Churchills.[941] Damit griff er vermutlich unkritisch eine Anekdote auf, die Hogarth selbst verbreitete, obwohl er sie selbst für ironisch hielt. Auch die vorangehenden Angaben wie die, dass Wilkes angegeben hätte, er sei betrunken gewesen, als er seinen Text gegen Hogarth verfasste, und die Schilderung seiner Gefühle sollten den Leser zur Vorsicht mahnen: »However, having an old plate by, me with some parts ready, such as the background and a dog, I began to consider how I could turn so much work laid aside to some account, so patched up a print of Master Churchill in the character of a Bear. The pleasure, and pecuniary advantage, which I derived from these two engravings, together with occasionally riding on horseback, restored me to as much health as can be expected at my time of life.«[942] Die leichthin daherkommende Geschichte ist angesichts der emotionalen Bildsprache unglaubwürdig. Paulsons Deutung, die nahelegt, dass der Bildträger selbst zu einer Polemikformel wurde, lässt sich bei genauerer Betrachtung nicht bestätigen. Um anzuzeigen, dass Churchill es nicht wert war, dass man eine kostbare Kupferplatte auf ihn verschwendete, hätte Hogarth besser eine stärker abgenutzte und verkratzte Platte benutzt. Einer solchen Idee, sollte der Künstler sie tatsächlich gehabt haben, stand sicherlich die Absicht des Graveurs entgegen, einen für Sammler attraktiven Stich zu produzieren und durch seinen Verkauf weit zu verbreiten. Darauf deuten der fertige qualitativ hochwertige Stich wie auch die in den anekdotischen Erinnerungen des Künstlers fixierte Freude über den Gewinn hin.[943] Der Hinweis von Kepetzis auf »ein unter psychologischen Gesichtspunkten sicher kurioses Vorgehen« zeigt die Notwendigkeit einer Erörterung an.[944] Für eine solche greifen die zitierten Überlegungen, ob Hogarth Arbeitszeit sparen wollte, sicherlich zu kurz, die Arbeitsökonomie diente hier einem anderen Zweck, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll.

Nehmen wir die Umarbeitung ernst, so müssen wir die kunsttheoretischen und kunstmarktorientierten Anliegen des Künstlers stärker in die Deutung einbeziehen als

939 Im Oktober 1762 hatte sich Wilkes mit dem Politiker Lord Talbot duelliert. Zu den Duellen und deren Rezeption siehe Brown 1953, S. 72, 101. 104, 145.

940 Paulson 1965, Bd. 1, S. 204–205, Nr. 181. Bindman 1997, S. 83. Ebd., 199: »It is hard to avoid the suggestion of self-obliteration in the change in the plate.«

941 Paulson 1993, S. 406.

942 Hogarth 1833, S. 58–59.

943 Hogarth 1833, S. 58–59.

944 Kepetzis 2017, S. 139, Anm. 139.

bisher. Die Wiederverwendung der sehr gut erhaltenen Platte *Gulielmus Hogarth* (1749) diente dazu, ein Gegenbild zu seinem berühmten Selbstporträt zu schaffen. Hatte der Künstler sich selbst inzwischen zu einer etablierten Marke entwickelt, benötigte er die Platte nicht mehr und konnte sie wiederverwenden um ein aktuelles Anliegen zu propagieren. So wie er das Bildnis von Wilkes als Pendant zu dem von Lovat entworfen hatte, schuf er mit dem Bild von Churchill ein Lasterbild, das als programmatischer Gegenentwurf zu seiner eigenen tugendhaften Selbstinszenierung dienen sollte. Als Frontispiz der gebundenen Sammelbände mit Hogarth-Drucken hatte sein Bildnis allein von einem exklusiven Käuferkreis erworben werden können.[945] Das Gemälde war vermutlich in dem Vorraum zu seinem Atelier präsentiert worden.[946] Das Werk war zweifelsfrei berühmt und jeder Betrachter des umgearbeiteten Blattes sah darin zugleich auch das Original als die zugrunde gelegte Vergleichsgrundlage. Hogarth, der sein vierundzwanzig Jahre altes und seit fünf Jahren nicht mehr verwendetes Selbstporträt nicht mehr benötigte, radierte sein Bildnis aus, um damit den perfekten Gegenentwurf zu seiner alten Selbstdarstellung zu inszenieren. Das gemalte *Selbstbildnis mit Mops*, das für die Deutung von *The Bruiser* überraschenderweise bisher nur oberflächlich einbezogen wurde, war ein Programmbild, das die professionellen Ambitionen des inzwischen längst etablierten Malers veranschaulicht hatte. Dass Hogarth nunmehr kein Interesse daran hatte, den Stich hiernach erneut aufzulegen, ist nicht verwunderlich. Er musste sich nicht mehr beweisen, sondern war inzwischen ebenso anerkannt als Maler wie als Kunsttheoretiker (*The Line of Beauty* wurde 1753 publiziert). Trotz des italianisierenden Titels hatte er sich im Selbstbildnis als wahren *Englishman* in der Tradition von Shakespeare, Milton und Swift, den Autoren der Bücher in seinem Selbstbildnis, repräsentiert. Als Gegenentwurf zu dieser Tugenddarstellung entwarf er nun das Laster in Gestalt von Churchill: ein Trunkenbold und Lügner, der Schulden hatte und dessen bester Freund, den er mit seiner Epistle verteidigt hatte, offiziell ein Verleumder war. Die Absicht, diese Bildpasquinade als modernen Herkules zu titulieren, ließ Hogarth fallen zugunsten des *Russischen Herkules* (*Russian Hercules*). Mit dem Verweis auf die andere Nation unterstrich er, dass er mit *The Bruiser* ein Gegenbild zu seiner eigenen *Englishness* konstruiert hatte.

Die Abwesenheit des Künstlers im Bild, der im Bildgedächtnis seiner Nation bei der Betrachtung des Stiches immer noch präsent war, zumal sein Alter Ego, der Mops, im Vordergrund auf den Namen und die Epistle von Churchill uriniert, frappierte Kenner des Entwurfs. Dies belegt die briefliche Reaktion Churchills gegenüber Wilkes vom 3. August 1763, auch wenn er Hogarth gründlich mißverstand: »I take it for granted You have seen Hogarth's Print – was

945 1758 war das Frontispiz ersetzt worden durch das Selbstbildnis *Hogarth painting the comic muse*. Heute ist der Stich von 1749 aus diesen Gründen rar. Paulson 1965, Bd. 1, S. 205. Einberg/Egerton 1988, S. 110–114.

946 Einberg 2016, Nr. 194, S. 283–284. Das Werkverzeichnis erwähnt weitere Kopien des Gemäldes, enthält aber keine Angaben zu deren Entstehungszeiten und Verbleib.

every anything so contemptible – I think he is fairly Felo de se«.[947]

Mit den lateinischen Worten »Felo de se« bediente sich Churchill eines archaischen Ausdrucks für Selbstmord, den wir näher in den Blick nehmen müssen, weil damit eine ganz bestimmte Kategorie der Selbsttötung und ihre Folgen benannt wurden. Worauf genau Churchill mit seiner Bemerkung gegenüber Wilkes anspielte, erschließt sich erst aus der Beurteilung dessen, wofür die Worte *felo de se* 1763 standen und welche rechts- und sozialgeschichtlichen Hintergründe hiermit einbezogen wurden. Grundlegend war der Umstand, dass Selbstmord im englischen Recht damals noch als ein Schwerverbrechen vergleichbar mit Mord behandelt wurde, für das im Rahmen der nachfolgenden Untersuchung auch eine Person schuldig befunden werden konnte, die ihre Selbsttötung erfolgreich durchgeführt hatte. Auf einer entsprechenden Gesetzesgrundlage konnten Tote, die für schuldig im Sinne des *felo de se* (als Schwerverbrecher gegen sich selbst) – befunden wurden, und auch ihre Familien bestraft werden. Dies geschah durch die Enteignung ihrer Besitztümer zu Gunsten der Krone und durch ein schandhaftes Begräbnis. Letzteres fand üblicherweise Ausdruck in der Pfählung des Selbstmörders und seiner Bestattung mit dem Gesicht nach unten auf ungeweihtem Boden. Üblich war sogar die Beisetzung an Wegen oder Kreuzungen, womit antike Bräuche und im Volk weit verbreiteter Aberglauben fortlebten.[948] Der sozialen Exklusion, die hiermit praktiziert wurde, entsprach auch die religiöse, weswegen Selbstmördern keine christliche Bestattung zugestanden wurde, es sei denn, sie wurden statt als *felo de se* verurteilt als *non compos mentis* anerkannt. Dies bedeutete, dass dem Verstorbenen für den Moment der Selbsttötung Irrsinn oder fehlende Zurechnungsfähigkeit attestiert wurde, weswegen er und seine Angehörigen straffrei bleiben durften.[949] Erst in der Zeit des Regierungsantritts von George III. waren die Juroren überwiegend davon überzeugt, dass die Handlung nicht durch den Teufel verursacht worden war und ab 1760 wurde das *non compos mentis* zum gebräuchlichen Urteil.[950] Zwar war bereits in den Jahrzehnten zuvor überwiegend zu Gunsten der Verstorbenen entschieden worden, dass sie schuldlos verstorben waren, so dass die Schändung von Selbstmördern weniger oft praktiziert wurde, abgeschafft oder vollständig ausgesetzt war diese Strafform jedoch nicht.[951] Insbesondere Außenseiter der Gesellschaft wie Fremde, Kriminelle, Personen, die in Schande lebten sowie in der sozialen Hierarchie niedrig Stehende wie Diener, Auszubildende und Arme hatten weiterhin deutlich geringere Chancen auf einen Freispruch. Im Vergleich hierzu wurde im Zeitraum zwischen 1680 und 1750 nur eine Selbsttötung eines Adligen als Selbstmord klassifiziert und entsprechend geahndet.[952] Es leuchtet ein, dass Gemeinschaften, die über den Status eines Selbstmordes zu befinden hatten, den Straferlaß eher denjenigen gewährten,

947 Brief Churchills an Wilkes vom 3. August 1763, zitiert in: Paulson 1993, S. 406.
948 MacDonald 1986, S. 53.
949 MacDonald 1986, S. 53.
950 MacDonald 1986, S. 70.
951 MacDonald 1986, S. 53.
952 MacDonald 1986, S. 78.

deren Angehörige sozial integriert waren.[953] Ein wichtiger Aspekt muss hierbei mitbedacht werden: Blieb die Enteignung eines durch Selbsttötung Verstorbenen und seiner Familie aus, so konnte die Gemeinde hierfür haftbar gemacht und zu einer Ersatzzahlung gezwungen werden, wenn der zuständige Coroner als Stellvertreter der Krone den Fall als *felo de se* beurteilte.[954] Befördert durch eine mitfühlendere Einstellung innerhalb der Gesellschaft trat diesbezüglich ein Wandel ein: Die Jurys urteilten milde, bewerteten Vermögen auch in den Fällen unter, in denen es um reiche Mitglieder der Gesellschaft ging, wenn also das eigene Vermögen auf dem Spiel stand. Seit Ende des 17. Jahrhunderts forderte die Krone nur noch selten eine Entschädigung für Urteile, in denen kein *felo de se* ausgesprochen wurde.[955]

Wenn Churchill also die zitierten Worte verwendete, so tat er das um Hogarth so tief wie möglich zu erniedrigen. Dass Wilkes ihn verstanden hatte, bestätigt sein Antwortbrief vom 29. August 1763, in dem er anmerkt, er habe noch einen Pfahl für Hogarth.[956] Die Geschmacklosigkeiten, welche Wilkes und Churchill also in ihrer Korrespondenz miteinander austauschten, waren zumindest was Hogarth betraf kaum zu unterbieten: sie beinhalteten eine schwere Schande, die vollständige soziale Exklusion und posthume Ächtung. Die diesbezügliche Deutung von Paulson geht fehl, wenn er aufgrund des wie er meint aufgeblasenen und pubertierenden (»cocky and adolescent«) Tons nicht berücksichtigt, dass beide Korrespondenten rhetorisch geschult waren.[957] Churchill hatte am Trinity College studiert, Wilkes an der Universität in Leiden. Ihre Äußerungen sind damit keine unüberlegten Albernheiten, sondern sie müssen in den Kontext gelehrter Polemik eingeordnet werden, womit die Eskalationsstufe gerade im Vergleich mit dem Beispiel Piranesis besser nachvollziehbar wird. Zieht man zeitgemäße Beispiele heran, so wird deutlich, dass es hart, aber nicht ungewöhnlich war, den Gegner in dieser Weise zu beschimpfen. Da polemische Rede und auch ihre Schriftform darauf abzielten, den Gegner zu vernichten, äußerten sich die beiden Akteure entsprechend in ihren Schriften einschließlich ihrer Korrespondenz.[958]

Bei der Reaktion Churchills auf *The Bruiser* fällt auf, dass dieser neben der Entfernung von Hogarths Selbstbildnis auch die anderen Veränderungen – insbesondere die ausgetauschten Buchtitel – sorgfältig in den Blick nahm, um die damit verknüpften Aussagen zu entschlüsseln. Die obere der beiden neuen Inschriften verwies auf die Subskribenten des *North Briton*, die möglicherweise mit der auf dem Buch abgestellten Spendendose zur Kasse gebeten werden sollten. Das darunterliegende Buch verwies mit den Worten »A New Way to pay old Debts, a Comedy by Massenger« darauf, dass dies die Weise von Hogarth war, die ihm erlittene Schmach seinem Kontrahenten zurückzuzahlen. Churchill sah darin einen Seitenhieb auf Wilkes. Wie aber oben

953 MacDonald 1986, S. 75.
954 MacDonald 1986, S. 67.
955 MacDonald 1986, S. 58–64, 73–75.
956 Brief von Wilkes aus Paris an Churchill, 29. August 1763. West 1999, S. 83, Anm. 47.
957 Paulson 1993, S. 407–408.
958 Vgl. Bremer/Spoerhase 2015. Darin ebenfalls zum Künstlerstreit der 1760er Jahre Lehmann 2015.

bereits für die Analyse des Blattes betont, sah auch der Dichter sich als den direkten und damit eigentlichen Adressaten von *The Bruiser*:

> »He explains it as a New Way to pay old debts wholly to you, but as the Print is really inscrib'd to me I think not to let him off in that manner – he has broke into my pale of private Life, and set that example of illiberality, which I wish'd – of that kind of attack which is ungenerous in the first instance, but justice in the return. I intend an Elegy on him, supposing him dead, but my dear C. W. [seine Geliebte, d. V.] who is this instant at my elbow, and towards whom I feel my Spirit stir and my bowels yearn tells me he will be really dead befor it comes out. Nay, she at the last tells me with a kiss that I have kil'd him, and bes I will never be her enemy.«[959]

Dieser Brief Churchills bestätigt, dass die Streitkommunikation sich vollständig gewandelt hatte. Die persönliche Betroffenheit überlagerte die Wahrnehmung des Stiches und die intendierte Reaktion hierauf. Aus Sicht des Dichters war der Maler in seinen Privatbereich eingedrungen, was eine so heftige Gegenwehr in ihm hervorrief, dass er Hogarth eine Elegie zu widmen plante, in der er annehmen wollte, dieser sei verstorben. Auch dies ist eine Streitstrategie, die innerhalb der gelehrten Polemik verankert werden kann.[960] Dies war eine Absicht, von der ihn seine Gefährtin abbrachte, was jedoch nur bedingt deeskalierend wirkte. Einen schlechten Beigeschmack bekommt dieser Brief, wenn man berücksichtigt, dass Hogarth über diese Affäre wirklich krank geworden war, so dass die Worte, er sei möglicherweise bereits verstorben, bevor die Erwiderung auf seinen Stich gedruckt sei, nicht leicht auf einen schlechten Witz zu reduzieren sind.[961] Der Künstler indes konnte sich über seine Verkaufserfolge freuen. Wie Paulson rekonstruiert hat, muss Hogarth entsprechend seinen Einnahmen (£30 15s) etwa 600 Exemplare von *The Bruiser* verkauft haben. Danach verkaufte er noch weitere 80 Blätter mit dem Porträt von Wilkes.[962] Eine Fußnote der Geschichte ist, dass Churchill ein *The Bruiser*-Blatt für Wilkes erwerben sollte, damit dieser es anschauen konnte.[963]

Der gegenseitige Schlagabtausch mit Dichtung und gedruckten Bildern, der Fürsprecher auf beiden Seiten fand, blieb nicht unkommentiert und so druckten das *London Magazine* und danach *St. James's Chronicle* folgende Verse ab:

> »Pug and Bruin
> The Painter smarts from Churchill's
> manly Line,
> And tit for tat, pays Poem with Design.

959 Brief Churchills an Wilkes vom 3. August 1763, zitiert in: Paulson 1993, S. 406. Weatherly 1954, S. 59–60.

960 Vgl. Bremer/Spoerhase 2015.

961 Zu der diesbezüglichen Berichterstattung in den Zeitungen siehe Paulson 1993, S. 405.

962 Paulson 1993, S. 410.

963 British Library MS Add 30878, f 33. Siehe Paulson 1993, S. 407. Weatherly 1954, S. 64.

Who's right, who's wrong, I neither
know nor care;
I read, I gaz, and so – fight Dog, fight
Bear.«[964]

Die neue Dimension, die der Künstlerstreit erreicht hatte, brachte ihm unterschiedliche Wertschätzung ein. Die nach außen gekehrten persönlichen Befindlichkeiten und Aggressionen in Kombination mit der gesteigerten Selbstinszenierung weckten bei Rezipienten wie Lord Royston die Neugier nach den eigentlichen Hintergründen: »For my Part, I do not believe the story.«[965] Andere versicherten Hogarth ihre Bewunderung und Unterstützung.[966] Bei noch anderen hingegen machte sich die Gefühlsregung des Fremdschämens breit, so wie es Horace Walpoles Worten zu entnehmen ist: »never did two angry men of their abilities throw mud with less dexterity.«[967]

Später reagierte hierauf die Jefferyes Hamett O'Neale zugeschriebene Druckgraphik *The Bruiser Triumphant* (Abb. 103), die den mit *The Bruiser* geführten Angriff bereichert durch einen Satyr, der mit Erasmus (Adagia I, 6, 16) die Kritikfähigkeit der beteiligten Streiter hinterfragt: »Ne Sutor ultra Crepidam.«[968] Das Bild im Bild, das den Status der Darstellung als Antikritik offenlegt, reagiert nicht erst auf den letzten Zustand von *The Bruiser*: Die Wiedergabe des Stichs zeigt nicht die Zutat des zusätzlichen Bilddetails mit dem Maler, der seine Gegner züchtigt. Die untersten Worte auf der Texttafel in *The Bruiser Triumphant* werden gegen Hogarth gewandt, ursprünglich handelt es sich hierbei um die durch Plinius d. Ä. in seiner Naturkunde (XXXV, 85) überlieferten Worte des Apelles, was auf die Anekdote mit dem Schuster anspielt, der meinte, das Gemälde des berühmten Malers mit seinem eigenen Sachverstand rügen zu können. Hinsichtlich eines formalen Fehlers nahm Apelles seine Kritik an, weitere von Plinius als übermütig charakterisierte Kritik jedoch wehrte er mit



103. Jefferyes Hamett O'Neale zugeschr., The Bruiser Triumphant, 1763?, New York Public Library.

964 Zitiert nach der Abschrift, in: Paulson 1993, S. 409.
965 Zitiert nach Paulson 1993, S. 408.
966 Paulson 1993, S. 410.
967 Zitiert nach Paulson 1993, S. 409.
968 BM Satires 4085. Paulson 1993, S. 215.

der sprichwörtlich gewordenen Gegenkritik ab: *Schuster bleib bei deinem Leisten*. Dieses Motto wurde anekdotisch für Hogarth variiert, der sehr empfindlich auf negative Bewertungen reagiert und deswegen gerade die *Sigismunda* mehrmals übermalt haben soll. Legendär ist die Überlieferung, wonach Hogarth, als er das Gemälde ausstellen ließ, einen Bediensteten daneben postierte und damit beauftragte, an dem Werk geäußerte Kritik zu notieren.[969] Ob dies stimmt oder eine gut erfundene Anekdote war, ist hier nicht relevant: Der Punkt ist, dass Hogarth anders als Apelles in dem umstrittenen Fall nicht zu seiner künstlerischen Leistung stand und seinen Kritikern entschieden entgegen trat, sondern dass er durch die zahlreichen, nicht unbemerkt gebliebenen Veränderungen dem Publikum scheinbar eingestand, die Tadel seien berechtigt gewesen. Zudem wird Hogarth zurückverwiesen auf das Feld unpolitischer Kunst. Darüber hinaus wird der Maler einmal mehr als Esel (Hog-ass) lächerlich gemacht. Dass Wilkes dem Esel mit »horn fair« beschriebene Hörner aufsetzen will, verweist auf das selbstreflexive Bewusstsein des Künstlers, dass Hogarth mit seinen Werken *John Wilkes Esq*r. und *The Bruiser* das Gebiet der Personalsatire verlassen und eine neue Bildpasquinade entwickelt hatte: das bildliche Pendant zu dem literarischen Pasquill. Dies veranschaulicht ein Kupferstich von Antonio Lafreri (1550), der die *statua parlante*, den sogenannten *Pasquino*, einen antiken Torso, mit Attributen eines im Bild abwesenden Pasquinadenschreibers zeigt: neben einem an der Hauswand lehnenden Knüppel liegen nicht allein eine Geißel, sondern auch Eselsohren und die Hörner eines Schafbocks (Abb. 5). Das Fragment wurde durch die ihm angeheftete schriftliche Kritik sprechend gemacht und diente auch Pietro Aretino als Streitarena, indem dieser wie andere Satiriker auch und bis heute üblich an den Sockel des römischen Denkmals seine Spottverse anheftete.

Auch jenseits dieser besprochenen Beispiele zog der Bilderkrieg weitere Kreise, wobei die Rekonstruktion der einzelnen Zusammenhänge fragmentarisch bleiben muss, solange die einzelnen Autorschaften an den anonym publizierten streitbaren Bildwerken nicht geklärt sind. Die Toleranzgrenzen waren neu definiert, Bildpolemik und Bildpasquinade waren mit den Streitfällen um Piranesi und Hogarth etabliert. Der Weg für einen personalisierten Schlagabtausch im Bild mit modernen Mitteln und Künstlerstreitstrategien, die einer gesonderten Untersuchung bedürften, war bereitet.

969 Einberg 2016, Nr. 236, S. 353–355. Vgl. Kris/Kurz 1934, S. 104, wo das Beispiel des Apelles in einen größeren Kontext gestellt wird, der darauf abzielt, die Überlegenheit des Künstlers herauszustreichen und damit insbesondere seine Rolle gegenüber dem Auftraggeber zu stärken.

4.3 Das rekonstruierbare Bild vom streitenden Künstler – Ein Resümee

Ausgehend von Lorenzo Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* (Mantua, um 1525) entwickelte sich eine Bildsprache, die auf eine persönliche Situation des Künstlers hin ausdeutbar war. Basis hierfür war die antike Überlieferung des Lukian über die Verleumdung des Apelles, welche Leon Battista Alberti als nachahmenswertes Beispiel einer Innovation empfohlen und damit kunsttheoretisch legitimiert hatte. Die Strategie, sich mit oder ohne Worte in einem Gemälde über selbst erlittenes Unrecht zu beklagen, sich zugleich zu verteidigen und obendrein den Gegner anzuklagen, war neu. Als eine Initialzündung wurde diese Innovation mit Kopien gewürdigt und fand ab 1561 gedruckt Verbreitung. Durch mehrdeutige Hinweise konnte aus einer gemalten Satire, deren Ziel es war, allgemeine Zustände zu bessern, wie im Falle ihres literarischen Pendants auch auf eine lebende Person rückgeschlossen werden. Das Beispiel des satirischen Satyrn (Taf. 2) zeigt, wie das durch Filarete etablierte Lastermotiv zu einem Bild des Spötters modifiziert wurde. Durch die neuartige Kombination mit einem Motiv der künstlerischen Virtus konnte es künstlerstreitspezifisch eingesetzt werden: Der Spott (Satyr) bringt beleidigendes Gelächter (Urinstrahl) hervor, das er über den wehrlosen und unschuldigen Künstler (Daphne) bringt, ihn damit kränkt oder im Sinne einer Waffe verletzt und ihn gesellschaftlich ausgrenzt. Für dieses auf etablierten Wortspielen beruhende neue Sinnbild bot Pietro Aretino in seiner gesellschaftlich brisanten Rolle als Satiriker und Pasquinat eine wichtige Referenz. Auf Porträts und Namensnennungen (außer dem eigenen) im Bild mussten die bildenden Künstler jedoch verzichten, um sich nicht selbst dem Vorwurf der Verleumdung auszusetzen. Wie der Prozess Federico Zuccaris lehrt, konnte ein Künstler dennoch für eine gemalte Pasquinade bestraft werden, wenn nicht er und Dritte die Harmlosigkeit seiner Absicht bezeugen konnten. Als besonders kreativ erwies sich der Umgang mit dem Reizthema Geld und dem Geldbeutel als abwertendem Attribut (Taf. 3): die motivischen Ausprägungen reichten von versteckten bis hin zu prominent inszenierten Details wie einem Säcke tragenden Sündenbock (Leonbruno), über einen anachronistischen Bezahlvorgang (Rembrandt), über das zum Sujet erhobene *Bankett des Midas* (Testa) bis hin zu Hodensäcken, in ihrer antiken Doppeldeutigkeit als Geldsack (Piranesi).

Das Motiv des Satyrn wurde nun künstlerstreitspezifisch weiter ausgebaut (Taf. 2): Daniele da Volterras Stuckreliefs (Rom, um 1548) etablierten sie in ihrer Eigenschaft als schlechte Kunstrichter ausdrücklicher, als es Leonbrunos Gemälde getan hatte. Diese negativen Eigenschaften hatte Leone Leoni vor Augen, als er in Gestalt eines Reliefs zwei Löwen als Stellvertreter seines Namens über einen Satyrn herfallen ließ und ein Biss dem Sitz des Humors, der andere seinem die Fruchtbarkeit repräsentierenden Genital galt. Der Wunsch den ungerechten Kunst-

richter und seine Nachkommen zu vernichten (Taf. 7) war ein wiederkehrendes Motiv innerhalb der gelehrten Polemik und kehrt als solches auch zurück im Werk Giovanni Battista Piranesis, der mit der Zerschlagung des feindlichen Wappens eine erneut betont auf die Standesehre abzielende Formulierung dieses Anliegens findet.

Der Kampf gegen die Verleumdung (Taf. 4) und damit der für die eigene Wahrheit liegt motivisch Lelio Orsis *Armbrustschützen* (1560er Jahre) zu Grunde, welcher das gesprochene böse Wort sinnbildlich abwehrt und damit, ikonographisch eine weit verbreitete Denkart aufgreifend, diese innovativ umsetzte und durch den Bezug auf den Perspektiv- bzw. Sehstrahl ebenfalls künstlerspezifisch konnotieren konnte. Ebenfalls als verleumdet und mit noch gesteigerter Wehrhaftigkeit inszenierte sich Leone Leoni an der Fassade seines Künstlerhauses, der *Casa degli Omenoni* mit dem bereits genannten Relief *Cave leonem* (Mailand, 1565).

Den Weg der Übersetzung eines Sprichworts ins Bild leistete Stradanus mit dem Bildmotiv des defäkierenden Hundes in *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* (um 1562). Wie im Falle Leonbrunos, in dem das beleidigende Motiv mit der Virtus des Künstlers in direkten Zusammenhang gebracht wird (Taf. 8), wird hier durch die örtliche Nähe zum David des Michelangelo der konkrete Bezugspunkt visualisiert und durch den fehlenden Kopf der Statue ein weiteres Wortspiel mit dem Capo der neu zu gründenden Akademie imaginiert. Es ging folglich nicht einfach darum, ein passendes Sprichwort ins Bild zu setzen, sondern dies auch auf eine die Aufmerksamkeit des Betrachters fesselnde und ihn vom Anliegen des Künstlers überzeugende Weise zu tun. Jede Streitarena hatte ihr eigenes Publikum und jeweils passend wählten die unterschiedlichen Künstler ihre Waffen. Während Orsi an der Fassade seines Künstlerhauses seinem Anliegen einen prominenten Platz einräumen konnte, durfte Stradanus auch im Marginalbereich der repräsentativen Raumausstattung für seinen Auftraggeber die ihm gesetzten Toleranzgrenzen nicht überschreiten. Der Kulturtransfer eines im Erasmus-Umkreis bekannten Sprichworts an den Hof der Medici in Florenz blieb ebenfalls bislang unbemerkt. Dass das Motiv nur versetzt und nicht getilgt wurde, deutet darauf hin, dass Statusfragen im Bild verhandelt werden durften, wenn dies zum Ruhm des Fürsten beitrug. Der Ort der Anbringung erforderte in jedem Einzelfall neue Legitimationsstrategien. Diese konnten auf kunsttheoretischen Überlegungen ebenso fußen wie auf überzeichnenden bis karikierenden Gestaltungsweisen. Und so ist Zuccaris Erörterung der Kuppelfresken ein Beispiel dessen, wie ein Künstler treffsicher beides miteinander vereinbaren konnte. Das übertriebene Schielen des unfähigen Kunstrichters ebenso wie die Untätigkeit Vasaris sind Kennzeichen einer gemalten Pasquinade, welche sogar die Toleranzgrenze, wonach Tote nicht im Bild diffamiert werden durften, überschritt: eine Grenze, die Zuccari mit seiner Planung zur Verdammung von Cornelis Cort im Kuppelfreskos mit Weltgericht (Florenz, Dom, 1577) noch respektiert hatte, wofür vermutlich der Anbringungsort und damit die größere Öffentlichkeit die Hauptgründe boten. Seine Vorüberlegungen zur Darstellung

des Kupferstechers unter den Verdammten, ausgestattet mit einer Kupferplatte an einer Kette um den Hals zeugen von der Norm, mit der Schand- und Ehrenstrafen real anschaulich gemacht und kombiniert mit der literarischen Tradition von Dantes *Göttlicher Komödie* verarbeitet wurde. Hier macht sich auch die Wirkung von Vasaris Viten bemerkbar, in denen das Thema der bildlichen Verdammung des Gegners in die Hölle wiederholt behauptet worden war.

Federico Zuccaris *Porta Virtutis* (Rom, ausgestellt am 18.10.1581), für die der Künstler möglicherweise bereits in Florenz erste Vorarbeiten anfertigte, wurde durch ihre öffentliche Ausstellung und Erläuterung zum Zielpunkt einer heftigen Gegenreaktion. Vom Künstler bewusst ohne identifizierbare Bildnisse und Namensnennungen ausgefertigt, wurde das Gemälde nicht als Bildsatire akzeptiert. Dass der Künstler selbst versuchte wieder in einen tolerablen Bereich zu gelangen, beweisen seine Überarbeitungen, die als Selbstzensur wirksam wurden. Die Tilgung von Bilddetails, die auf seine Person und die konkrete Streitsituation hin gelesen werden konnten, markieren den Grenzbereich dessen, was Zuccari für eine gemalte Satire und was er für eine gemalte Pasquinade hielt (Taf. 10).

Erst Giovanni Bagliones Zweitfassung von *Himmlischer Amor* (1601/1602?) entstand im einem Rechtsraum, in dem ein Gesetz bildkünstlerische Diffamierungen verbot. Im Gerichtsprozess, in dem gegen Baglione verbreitete *libelli famosi* untersucht wurden, ist jedoch keine Ausweitung auf das genannte Gemälde nachvollziehbar. Erst Ende des 20. Jahrhunderts wurde Bagliones Satyr, der satirisch auf den Kontext der Verleumdung hinweist, als diffamierendes Bildnis missverstanden. Dies verkannte die Rechtslage und Zensur. Nach dem Prozess um Zuccaris *Porta Virtutis* vermieden es die Künstler in Rom öffentlich durch Bildpasquinaden zu provozieren.

Mit der Publikation von Carel van Manders *Schilderboek* 1604 wurden die Errungenschaften des Künstlerstreits, insbesondere die Federico Zuccari angedichteten bildlichen Feldzüge gegen seine Gegner auch nördlich der Alpen bekannter. So erklärt es sich auch, dass mit dem dort gesteigerten Selbstbewusstsein ebenfalls neue Künstlerstreitstrategien entwickelt wurden. Rembrandt griff für das skatologische Detail eines Hundes in seiner Radierung *Der barmherzige Samariter* (1633) auf dasselbe Sprichwort zurück wie schon Stradanus. Dessen moralisierende Deutung indes war inzwischen weiter fortgeschrieben worden, so dass es nun eindeutig auf einen Verleumdungskontext hin ausgelegt werden musste. Dies ist ein Aspekt, der sich auch in der Rembrandt zugeschriebenen *Satire auf die Kunstkritik* (1644) wiederfindet, worin das skatologische Motiv des Tieres nun seine menschliche Entsprechung findet und im reichhaltigen Kanon niederländischer Bedeutungsträger eingereiht wird.

Pietro Testas *Bankett des Midas* (Rom, 22. August 1642) ist ein herausragendes Beispiel für ein fest datiertes Künstlerstreitbild, da der zugehörige Brief erhalten ist, der die Kontextualisierung nachvollziehbar macht. Die Innovation zeigt jedoch, dass die Ausdeutung einer passenden mythologischen Ikonographie auf die eigene Situation hin

kein Garant für eine entsprechende Wahrnehmung war. Künstlerstreit war zum Modethema geworden und wurde entsprechend vermarktet, typisch war die Einordnung als Capriccio oder Coglionerie. Dies zeigt auch Willem van Nijmegens *Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte* (1688), das mit seinem Hinweis auf die vorangegangenen Erfindungen in Italien eine höchst reflektierte Position einnimmt und spielerisch die Erwartungen des Betrachters dekonstruiert. Diesem wird auf der Metaebene der Spiegel vorgehalten und seine Sensationslust, ein Zeugnis eines Künstlerstreits zu betrachten, löst sich auf in Schaulust und erkenntnistheoretischen Gedankengängen.

Neu definiert wurden die Streitstrategien bildender Künstler durch bildpolemische Angriffe Giovanni Battista Piranesis auf Lord Charlemont und seine Agenten (1756–1757). Traditionsbewusst und zugleich innovativ griff er etablierte Themen auf wie die Vernichtung des Gegners, seine Verdammung in die Hölle, Schand- und Ehrenstrafen – hier vertreten durch die Unterjochung – einschließlich der schandhaften Bestattung (Taf. 11). Verhältnismäßig mild wurde er strafrechtlich belangt, die Angriffe auf die Person des Lords, der namentlich genannt und durch sein Wappen repräsentiert war, wurden insgeheim unterstützt, vermutlich diplomatisch gedeckt aber nicht vollständig toleriert. Auch in diesem Fall gibt eine Selbstzensur Auskunft über die Details, welche als die Toleranzgrenzen überschreitend vom Künstler wahrgenommen wurden: die Beleidigung als *akoinonetoi*, die Namensinschriften auf den Grabsteinen (Taf. 10). Erst im Falle von William Hogarth (1763) gelang diese Grenzüberschreitung mit der persönlichen Diffamierung von John Wilkes im überzeichneten Schandbildnis mit Namensinschrift. Die Hogarth gewährte Toleranz basierte auf der Verurteilung des Dargestellten als Verleumder. Die fehlende Akzeptanz dieses Urteils innerhalb breiter Teile der Bevölkerung jedoch führte zu einer Umcodierung der beleidigenden Bilddetails und zu einem nun persönlich ausgetragenen Schlagabtausch, der darin gipfelte, dass Hogarth sein Alter Ego in Gestalt seines Hundes auf die gegen ihn gerichtete *Epistle* des Wilkes-Freundes Charles Churchill urinieren ließ. Die Gegner führten sich gegenseitig mit ihren persönlichen Schwächen vor und attackierten sich gegenseitig mit Wort und Bild. Damit war eine neue – moderne – Ebene geschaffen, einen Künstlerstreit zu führen.

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] 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

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 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 Gerichtsdiener 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 Gerichtsdiener 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 Vatikan 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 Buonarotti, *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 Buonarotti 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 Figur 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 ligato 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 großen 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 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-

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.

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 und ihrer Leistungsfähigkeit war demnach, dass die »Kraft der Medusa […] nachhaltiger 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 Bildwerks 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

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 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 angedichtet (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 Benvenutos 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 versteinernden 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 Versteinerung 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 Rachegelüste. 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 zugekniffenen 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'ochio 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

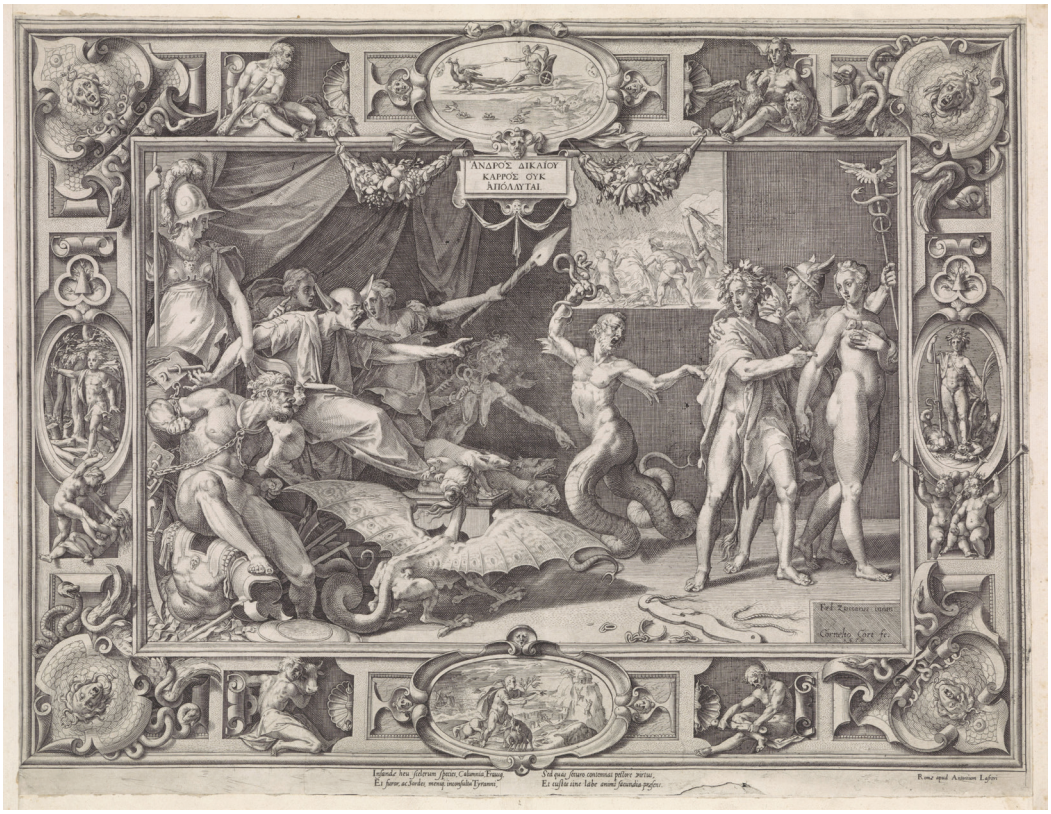
1033 Zitiert nach: Rustici 1923, S. 416 mit Anm. 2.

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.



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 Hauptszene 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 Stichs, 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 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 Gesichtstzüge gelten als Beleg für ein Bildnis, das unter Bezugnahme auf den Caprarola-Kontext mit der Person des anderen dort tätigen Malers identifiziert wird,

1040 Shearman 1983, S. 302. Capretti, in: Ausst.-Kat. Florenz 2009, S. 97. Giorgo 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.

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. Graul 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 verleihen 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. Bereitete 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 stattdessen 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 Taddeos damit zugleich bestätigte, da massiver Neid der Gegenseite großem Ruhm entsprach, wurde bislang übersehen,

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.

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 zurückzublenden: Zuccari ging es nicht darum, sein »Scheitern als die Verkennung 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 Chonologie vgl. Graul 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 diesem 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 entspann, 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 Franceso 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: Fraschetti 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 Franceso 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 Streitaustragung etabliert, was ebenfalls seinen Niederschlag in den Anekdoten um Bernini und Borromini fand. Den Akteuren wird in diesem 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 Fraschetti 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 Eselsohren (»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 Fraschetti gab an, dass er den Phallus noch gesehen hatte. Fraschetti 1900, S. 45.

1066 Juvarra 1711, fol. 29. Fraschetti 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 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 näherliegendere 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 Übelwehrer« 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

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

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 Touristenführern 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 Gabburi 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 Dokumentenanan-



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 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.

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

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

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 unerfahrnen 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 Malerrivalen 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 Schmähgedichten.« 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 ausstreut.‹ 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 Neuerfindung 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 (»*difesa*«) 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 (*Apologia*), 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 kunstliterarischen Künstlervita Filippo Baldinuccis zugrunde liegen, wird in den Forschungsbeiträgen nicht transparent dargelegt. Der in diesem Kontext wiederholte Verweis auf Haskells 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 Baldinucci, dessen Strategien er nicht hinterfragt.[1087] Damit fehlt eine angemessene Trennung von Fiktion und Fakten, was bei der Rezeption Haskells zumindest berücksichtigt, oder besser noch künftig quellenfundiert gegengeprüft werden sollte. Bislang scheitert die Rosa-Forschung an einer kritischen Auseinandersetzung mit der Frage, warum die Quellenlage im Gegensatz zu Baldinuccis Fiktion ein Geschichtsbild zeigt, dass 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]

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 Passeris 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 Passeris 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

1091 »Già son fuori dagl'impicci della festa di San Giovanni Decollato e posso dire restituito al comercio e pratticar degl' amici. Conosco il danno di queste così violente operationi, ma non le posso schivare, mercé alla mia natura qual sogiace 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.

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 schiede 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.accademicidellacrusca.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 kunstliterarischen 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 umfänglich 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, kunstliterarisch 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 Baldinuccis 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 bösartige 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 kunstliterarische 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 ausschlossen 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 kunstliterarische 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 verdammten 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 seiner 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 Eselsohren malt, die nackte Wahrheit abbildet oder die Verleumdung des Apelles. Nichts davon lässt sich so belegen, dass dies einen direkten 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.

6. Fazit

Bilder waren in der Frühen Neuzeit eigenständig streitfähig. Um bei den jeweiligen Adressaten Beistand zu finden, unterlagen die bildenden Künstler der Notwendigkeit, von Dritten verstanden zu werden. Dies ist eine der wenigen Konstanten innerhalb ihrer ansonsten situationsspezifischen Streitführung. Die andere Gemeinsamkeit besteht darin, dass jeder Künstler das Interesse verfolgte, nicht für seine kritischen oder beleidigenden Äußerungen im Bild belangt zu werden, was besondere Ausformungen ihrer Kreativität hervorbrachte. Um der Zensur zu entgehen und zeitgemäß und ortsspezifisch reagieren zu können, eignete sich keine starre Ikonographie. Die Bildsprache wurde in jedem Fall passgenau gewählt, da ja auch jeder Streitfall individuell verhandelt und der Gegner an einer für ihn schmerzempfindlichen Stelle getroffen werden musste. Die künstlerstreitspezifische Ikonographie unterlag zugleich dem Zwang, einerseits entschlüsselt werden zu können, weswegen wir auch heute noch die Möglichkeit dazu haben. Sie durfte aber bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts keinesfalls die Grenze der persönlichen Beleidigung so weit überschreiten, dass eine Person als Person erkennbar oder konkret benannt im Bild beleidigt oder geächtet wurde. Wie auch die Kunstkritik, für die Diderot exemplarisch benannt werden kann, Mitte des 18. Jahrhunderts begann, persönlich zu werden, vollzog sich der Personalisierungsprozess auch innerhalb der bildenden Kunst.[1122] Soziale Ausgrenzung und Sanktionen drohten dem Urheber solcher Diffamierungen jederzeit und an jedem Ort. Die hier untersuchten Bildlösungen, die diese beiden Kriterien erfüllten, zeigen, wie kreativ und flexibel es die Künstler verstanden, die ihnen exklusiv zur Verfügung stehende künstlerspezifische Arena des Streits für ihre Zwecke nutzbar zu machen und ihre Kunstwerke als Medium des Streits bis hin zur Waffe gegen den Gegner einzusetzen.

Die Schwerpunktuntersuchung zu den historisch belegten Steitfällen und den damit in Zusammenhang stehenden Kunstwerken hat neben verschiedenen neuen Ergebnissen zu den einzelnen Objekten die Basis für eine übergeordnete Kategoriebildung hervorgebracht. Grundlegende Unterschiede, die zur spezifischen Bewertung von Künstlerstreit im Bild berücksichtigt werden sollten, zeigen sich in folgenden Punkten:

1122 Zur Entwicklung der Kunstkritik siehe das erstmalig 1915 erschienene Standardwerk von Albert Dresdner. Dresdner 2011.

1. Die auf allgemeine Zustände abzielende Bildsatire ist von der Bildpasquinade zu unterscheiden, die mit ihrer Gesamtkomposition auf die Beleidigung von Personen abzielt.

2. Der Begriff der Bildpolemik konnte als nicht gattungsgebunden definiert werden, charakteristisch ist der konfliktverschärfende Ton. Es gilt zu unterscheiden, ob ein gesamtes Werk als Streitbild gelten kann oder ob lediglich ein Detail als bildpolemisch zu bezeichnen ist.

3. Zu differenzieren sind direkte Attacken durch explizite Beleidigungen von versteckten Angriffen mit Hilfe doppeldeutiger Motive, die über Andeutungen oder Hinweise funktionieren.

Durch die chronologische Anordnung konnten die sich in der Frühen Neuzeit herausbildenden Streitstrategien bildender Künstler mit ihren möglichen Bezugnahmen im Fortgang herauspräpariert werden. Im daran anschließenden Abgleich mit den Legendenbildungen konnte aufgezeigt werden, welche Motive und Topiken als für Künstlerstreit spezifisch oder in seinen Dimensionen besonders wahrgenommen wurden. Im historischen Überblick wurde erstmalig nachvollziehbar, dass für das literarisch konstruierte Image vom im Bild streitenden Künstler lediglich ausgewählte Spezifika zur Legendenbildung herangezogen wurden. Im Gegenzug bedienten sich die Künstler vorgeblich der soziale Wirklichkeit spiegelnden Legenden, um ihr eigenes reales Tun zu legitimieren. Insbesondere die Selbststilisierung der Autorität des Künstlers bis hin zu jemandem, der an seinem Werk geäußerte Kritik mit der sozialen Sanktion einer Schandstrafe imaginieren und damit dauerhaft ahnden konnte, besaß in ihrer Wirkung großes Gewicht (Zuccari, Piranesi).

Die aus der Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse, die neu erarbeitete systematische Unterscheidung von Bildpasquinade und Bildpolemik und deren Methodik können der weiterführenden kunsthistorischen und interdisziplinären Forschung als Parameter zur Verfügung gestellt werden. Der Einsatz derselben kann unabhängig von den jeweils sehr unterschiedlichen Koordinaten erfolgen, was von großem Vorteil ist, da – wie schon die Heterogenität des hier erstmalig vernetzt aufgearbeiteten Materials zeigt – die einschlägigen Werke so vielfältig sind wie die dahinterstehenden Künstlerpersönlichkeiten und die jeweilige Situation, in der sie sich befanden. Diesbezüglich sind weitere »Entdeckungen« von bislang nicht entschlüsselten Künstlerstreitbildzeugnissen zu erwarten, die sich in der Vergangenheit einer Deutung entzogen: Der hier vorgestellte neue Zugang zu dem spezifischen Material und seiner in sich höchst komplexen Bildsprache bietet sich an für weiterführende Forschungen. Insbesondere die Künstlersozialgeschichte und die interdisziplinär ausgerichtete Kontroversenforschung können hiervon profitieren und neue Forschungsperspektiven finden: Künstlerpamphlete wurden beispielsweise noch nicht im Überblick oder Vergleich erforscht. Die weitreichenden Wechselwirkungen zwischen Sprachbildern und Bildsprache bieten eine ausbaufähige Plattform für den fächerübergreifenden Austausch. Die Kunstwerke selbst leisteten einen immensen Beitrag zur Künstlersozialgeschichte, der aufzuarbeiten ist und mit dieser Untersuchung sicher erst im Ansatz erforscht ist.

Parameter zur Erschließung von Künstlerstreit im Bild

Für eine fundierte Erschließung, ob es sich im Einzelfall um ein streitbares Werk handelt, das im Kontext eines Künstlerstreits entstanden ist, müssen die relevanten Parameter ebenso wie das Objekt selbst eingehend analysiert werden. Da jeder Streitfall individuell verhandelt und somit die Streitparameter als Variablen erfüllt wurden, ließen sich die bildpolemischen Konstanten ausschließlich über eine umfassende Rekonstruktion der historischen Zusammenhänge und der individuellen Ausprägungen von Bildsprache und Bezügen innerhalb der als Muster erkennbaren Künstlerstreittraditionen situationsspezifisch erschließen, herausfiltern und verorten. Zur Entschlüsselung weiterer Fälle von Streit im Bild oder Streit mit dem Bild sind entsprechend umfangreiche Einzeluntersuchungen zu leisten, die eine kritische Klärung von Quellenlage und Forschungsstand ebenso voraussetzen wie eine neue Persepektive auf Bildinhalte und deren historische Kontexte. Die vorliegenden Analysen haben gezeigt, dass oberflächlich als Zeichen von Künstlerstreit gedeutete Details wie Midasohren zur Klärung der komplexen Zusammenhänge nicht ausreichend sind.

Bildpolemikformeln

Als typische Themen der Darstellung lassen sich elf ikonographische Leitmotive zusammenfassen, die je nach Bedarf modifiziert und miteinander kombiniert werden konnten:

Tafel 1 zeigt fehlende Führungskompetenz, die in negativ konnotierter Untätigkeit zum Ausdruck kommt. Anzeichen hierfür können Schlaf zu einem unpassenden Zeitpunkt sowie die explizite Vernachlässigung der Herrschaft sein, die das nicht eigenhändig geführte und damit der Ignoranz überlassene Ruder symbolisiert. Gesteigert wird dies im Fall von Leonbrunos Darstellung des Fürsten, der mit Midasohren und ungeschnittenen Fingernägeln, die seine Hände zu nutzlosen Klauen machen, in Bedeutungslosigkeit verharrt.

Tafel 2 versammelt satirische Satyrn als Stellvertreter der Spötter und ungerechten Kritiker. Die Beispiele zeigen ihre von den bildenden Künstlern kritisierten Verfehlungen: Die Feindbilder machen die Virtus des Künstlers in Gestalt des Lorbeerbaums durch ihr Urinieren lächerlich und erniedrigen sie. Auch flammende schlechte Rede und böse Blicke gehen von ihnen aus, ihre Verleumdungen schaden der gerechten Beurteilung des Kunstwerks ebenso wie die durch sie etablierten falschen Maßstäbe.

Tafel 3 lenkt den Blick auf das Thema Geld, das als Dreh- und Angelpunkt zahlreicher Künstlerstreitigkeiten gelten muß und durch Geldsäcke repräsentiert wird, deren Darstellung oder Betonung nicht notwendig wäre. Mit dem gescheiterten Mäzenatentum gehen Vorwürfe einher, die Figurationen von Geiz, Neid und den Sündenbock eben-

so einbeziehen können wie die Zeugen des Vertragsbruchs.

Tafel 4 zeigt den Wunsch der Künstler, sich vor übler Nachrede und Verleumdung zu schützen. Das Motiv des Armbrustschützen, der den personifizierten Schutz symbolisiert, ist eng mit Hinweisen auf Neid verknüpft, der die Schattenseite des Ruhms verkörpert und untrennbar mit diesem verbunden ist. Die Analogie von Geschoss und Wort war sprichwörtlich.

Tafel 5 ist dem Kontext vielfältiger Hundemotive gewidmet. Als Sinnbild des Kynikers waren Hinweise auf Zoilos oder durch Erasmus von Rotterdam bekannt gemachte Sprichwörter geeignet, um Fehden anzuzetteln. Die Gegenüberstellung mit Invidia charakterisiert den Hund als zentrales Motiv des am Herzen nagenden und folglich emotional aufgeladenen Kollegenneids.

Tafel 6 ist der skatologisch inszenierten Herabsetzung und Beleidigung des Gegners gewidmet, wie sie durch defäkierende oder urinierende Motive Ausdruck finden konnte. Jeweilige Zusammenhänge werden durch die Platzierung der Figur explizit.

Tafel 7 zeigt im Spektrum der Eskalation die höchste Stufe an, indem Zerstörungsphantasien auf Köper und ihre Stellvertreter übertragen werden. Die stellvertretende Exekution des Gegners wird durch seine Entmannung auch auf seine potenziellen Nachkommen übertragen und damit die Endgültigkeit der Ehrenstrafe signalisiert.

Tafel 8 rückt das richtige im Vergleich zum falschen Sehen als Basis der Urteilskraft ins Zentrum der Wahrnehmung. Die Metaebene der damit verbundenen Selbsterkenntnis, die mit dem Hilfsmittel des Spiegels verknüpft sein kann, wird mit dem Apell zu Schweigen verbunden, sie fordern das rechte Maß ein.

Tafel 9 führt die Darstellungsweisen schlechter Kunstrichter vor Augen. Midasohren als Zeichen der Ignoranz, hohle Tonne und Pfeife als Symbole leerer Rede, übertriebenes Schielen und das sinnlose Wiegen von Körperteilen zur Überprüfung richtiger Proportionen erweisen die Unfähigkeit der Dargestellten zum gerechten und folglich richtigen Kunsturteil.

Tafel 10 versammelt Details, die Toleranzgrenzen überschritten und deswegen sogar zum Teil zensiert wurden. Dies waren allesamt Darstellungen, die unzweideutig waren und den Aspekt der Beleidigung eklatant verschärften. Die gezeigten Bildpolemiken umfassen ein umstrittenes Gemälde, konkrete Orte, vollständige Namen, ein zerschlagenes Wappen sowie entehrende Zeichen.

Tafel 11 bietet einen Überblick über verschiedene Möglichkeiten zur sinnbildlichen Erniedrigung des Gegners durch Unterjochung, Translation auf einen Armenfriedhof, Androhung von Höllenqualen, Dressur und Zerschlagung des Rechtskörpers.

Mehr als eine Ikonographie

Der Vergleich hat eine bislang nicht eigenständig als solche erkannte Ikonographie des Künstlerstreits sichtbar gemacht, die im Kontext profaner Ikonographien einzuordnen ist. Zeit-, orts- und zielgemäß unterlagen die Elemente dieser Bildsprache einem steten Wandel, was im Anhang durch die Zusammenstellung der oben erläuterten Bildtafeln mit den genannten einschlägigen

Bildpolemikformeln anschaulich vermittelt wird. Diese Parameter, die der weiterführenden Forschung ebenfalls als Ergebnis der geleisteten Grundlagenforschung zur Verfügung gestellt und zur Modifikation und Weiterentwicklung angeboten werden, vermögen zu verdeutlichen, wie sich die Künstler etablierter und innovativer Elemente bedienten, um diese für ihre Streitführung nutzbar zu machen. Zu den ikonographischen Motiven, die wiederholt Anwendung fanden um Künstlerstreit zu signalisieren, zählen Satyrn, Armbrustschützen, Hunde, Schweigeappelle, Spiegelmetaphern, Assoziationen mit Hochverrätern, skatologische Details sowie Entmannungs-, Hinrichtungs- und Bestattungsmetaphern. Analog zu den Midasohren, die in der Antike als Zeichen der Ignoranz und unfähiger Richter etabliert und in der Frühen Neuzeit beibehalten wurden, wurde die Thematik des falschen oder schlechten Sehens variabel versinnbildlicht (Zuccari, da Volterra, van Nijmegen). Ebenso wichtig war die situationsspezifisch passende Symbolik für Geld, weil ein wiederkehrendes Thema fehlende Zahlungsmoral oder überhaupt Geldstreitigkeiten waren (Piranesi, Hogarth). Die Feinheiten in der Interpretation der Motive hat darüber hinaus gezeigt, dass ein oberflächlicher Zugriff auf die Darstellung zahlreiche Missverständnisse produzieren kann: ikonographische Details wie Eselsohren oder Hunde im Bild sind mögliche Zutaten für eine Ikonologie des Künstlerstreits, nicht jedoch per se Garanten dafür. Auch gibt es unterschiedliche Bedeutungen des Satyrn jenseits der hier relevanten als Spötter (Leonbruno), schlechter Kunstrichter (da Volterra) oder Verleumder (Leoni, Zuccari). Manche Hunde sind in der Rolle eines Kyniker zu deuten (Stradanus, Rembrandt), als Symbol der eigenen Streitlust (Hogarth) und nicht primär als Schimpfwort. Vulgäre Bestandteile deuten kynische Wertureile an und entsprechen zugleich den Besonderheiten einer Pasquinade, die es vermag, diese Details mit gelehrten Inhalten und künstlerischer Kunstfertigkeit zu verbinden. Für viele Werke muss zudem die übergeordnete allegorische Rahmenikonographie berücksichtigt werden, die gerade bei politisch instrumentalisierten Werken Leserichtungen überblendete (Leonbruno, Allori). Innerhalb der hier entwickelten Systematik lassen sich als Leitthemen benennen: Gegenwehr gegen eine erlittene Verleumdung, Erniedrigung des Gegners durch eine Beleidigung, Aberkennung der notwendigen Autorität in Kunstfragen und Verwünschung des Gegners. Im Bildwerk untrennbar miteinander verschmolzen wurden Abstufungen von der Künstlerklage (*lamento*) über Verteidigung (*defensio*) und Rechtfertigung (*giustificazione*) bis hin zum Signal für den Angriff (*bellicum canere*). Die persönliche Betroffenheit der Akteure in den Streitfällen trug anders als bei anderen Arbeiten innerhalb ihres Œuvres zu einer stärkeren Emotionalisierung bei, was soweit eskalieren konnte, dass eine Selbstzensur notwendig wurde, um anderen Restriktionen und Sanktionen vorzubeugen oder zu entgehen (Taf. 10). Jede Innovation, die ein Künstlerstreit auf der Ebene der bildsprachlichen Kommunikation hervorbrachte, hatte als Prüfstein die Akzeptanz durch Dritte, deren Auswahl durch die Wahl des Mediums mitbestimmt wurde.

Orte des Künstlerstreits und ihre Medien

Zu den bevorzugten Orten der Selbstdarstellung streitender Künstler zählte die Fassade des Künstlerhauses, über dessen Gestaltung die Künstler selbst bestimmen konnten und womit sie eine große Öffentlichkeit, nämlich die der anliegenden Straße, erreichten. Hierfür konnte die Wandmalerei (Orsi) ebenso eingesetzt werden wie Reliefs (Leoni). Vermutlich ähnlich attraktiv war die Präsentation von Arbeiten wie Zeichnungen (Rembrandt) und Gemälden (Zuccari) innerhalb des Künstlerhauses oder Ateliers, wo sich die künstlerische Freiheit am weitesten entfalten konnte, eine stärkere Kontrolle über das einzubeziehende Publikum möglich war und Erläuterungen im eigenen Sinne ergänzt werden konnten. Aber auch hierfür gilt, dass diese Räume in der Frühen Neuzeit keine Privaträume im modernen oder heutigen Sinne waren und damit stets ein Rest der Gefahr blieb, Toleranzgrenzen zu überschreiten. Die erste Skandalausstellung ist mit der teilöffentlichen Präsentation von Zuccaris *Porta Virtutis* dokumentiert. Andere berühmte, vielzitierte Fälle wie die Präsentation von Giovanni Bagliones *Himmlischer Liebe*, Erstfassung oder Salvator Rosas *Fortuna*, Zweitfassung, die angeblich für Aufruhr sorgten, sind quellenkundlich durch keinen Rezipienten bestätigt und nicht fest datiert. Vermutlich wurden viele Provokationen bereits im Vorfeld durch ein Ausstellungsverbot oder milder ausgedrückt die Ablehnung eines Kunstwerks für eine Gemäldeschau unterbunden. Erst im 18. Jahrhundert begannen Querelen unter Konkurrent:innen eine nennenswerte Rolle in der öffentlichen Wahrnehmung zu spielen. Hier besteht noch Forschungsbedarf. Das Streiten im Auftragskunstwerk hingegen, zum Beispiel im Rahmen einer Raumausstattung, unterlag den Auflagen durch den Auftraggeber und seiner Stellvertreter. Zwar bekamen vermutlich viele Künstler freie Hand bei der Ausgestaltung und Ausschmückung der Marginalbereiche (da Volterra, Allori). Wie aber das Beispiel des Stradanus lehrt, konnte und durfte ein Künstler auch hier nicht frei zum Ausdruck bringen, was er wollte. Gleiches gilt für den Kunstmarkt und insbesondere die dort vertriebenen Druckgraphiken (Zuccari, Rembrandt, Piranesi, Hogarth). Hier bestimmten Händler und Käufer mit darüber, wie viele Abnehmer ein Blatt fand und was es ihnen Wert war. Um hier Akzeptanz und Toleranz den Boden zu bereiten, bedurfte es einer allegorischen Einbettung und Überhöhung des persönlichen Anliegens. Obwohl wir in vielen Fällen insgesamt gut informiert sind, bleiben manche Fragen vorerst offen, da zu einigen Werken bislang keine Angaben zur zeitgenössischen Aufbewahrung ermittelt werden konnten (Leonbruno, van Nijmegen). Auch hier besteht noch Forschungsbedarf.

Zum Einsatz von Karikaturen in Kontexten von Künstlerstreit fehlen vorerst ebenfalls relevante Informationen. Auch wenn der vorrangige Zweck dieser Zeichnungen ihr pointierter Witz war, so deutet die *legge Taverna* darauf hin, dass es stark beleidigende Karikaturen gab. Wenn welche für die Einführung des Gesetzes den Anlass boten, so sind sie entweder nicht erhalten, verschollen oder noch nicht hinreichend als Zeugnis eines Künstlerstreits erschlossen.

Variabel und passgenau: Die Streitstrategien im Bild

Die Künstler nutzten passend zu ihrem jeweiligen Streit und den ihnen individuell zur Verfügung stehenden Rahmenbedingungen sich bietende Gelegenheiten, ihren Standpunkt zu vertreten und damit gegenüber ihrem Gegner einen Vorteil in der Streitführung zu erringen. Streitstrategisch nutzten sie jedwede ihnen zu Gebote stehende Option aus: das Spektrum reicht von der Einbringung von Binnenformen in Marginalbereiche ihrer Auftragsarbeiten (Stradanus) über die Fixierung eigener Werke im Kirchenraum (da Volterra) über öffentliche Ausstellungen eigenständiger Bildkompositionen und deren Erläuterung (Zuccari) bis hin zur systematischen Verbreitung beleidigender Bilder (Testa, Zuccari, Piranesi) oder sogar deren Archivierung (Piranesi). Als die wichtigste, da genuin künstlerspezifische Streitstrategie erwies sich die höchst differenzierte Ausbildung der Bildpolemik, welche die Schwächen des Gegners individuell und deswegen besonders treffsicher attackieren konnte (Zuccari, Rembrandt, Hogarth). Als die wichtigste Waffe der Künstler war sie so gefürchtet, dass in Rom 1599 ein Gesetz, die *legge Taverna*, dagegen eingeführt wurde. In dem Toleranzbereich der Satire mit ihrer fehlenden personenbezogenen Fixierung entzogen sich jedoch die meisten Bildwerke diesen Versuchen des Zugriffs (Baglione, Testa, Rosa). Die heftigen Gegenreaktionen und Versuche, geeignete Sanktionen zu finden (Zuccari, Piranesi, Hogarth) sind Zeugnisse des Erfolgs, mit dem die bildenden Künstler der Frühen Neuzeit im und mit dem Bild streiten konnten, wenn sie wollten.

Die Adressaten der Bildmitteilung

Dass eine Beleidigung im Sinne eines Schaukampfs in der Frühen Neuzeit als Streitkunst gelten konnte und gesellschaftlich dadurch legitimiert wurde, dass sie kreativ, innovativ, qualitativ hochwertig und unterhaltsam war, prägt mit Blick auf die Gegenwart unsere abendländische Kultur bis heute. Jeder Künstler hatte sein Publikum und seine Mittel, dieses situationsspezifisch und zum Teil personengenau zu adressieren: Auftraggeber (Stradanus), Fürsprecher (Zuccari, Piranesi), die Öffentlichkeit von der Straße (Orsi) und bei Bedarf auch der als Schlichter einbezogene Gouverneur (Piranesi). Auch wenn der Gegner als Teil des Publikums die Nachricht, die eben nicht *allein* an ihn, sondern *auch* an ihn gerichtet war, nicht in allen Teilen richtig verstand (Piranesi, Hogarth): Die erhaltenen Schriftzeugnisse belegen, dass wer zum Ziel einer bildlichen Attacke, speziell einer Bildpolemik wurde, das unmittelbar verstand, wenn er das Bild sah. Eventuell eine Ausnahme ist der Fall von Pietro Testa, der seinem Mäzen seine gezeichnete Pasquinade mit einem Brief zusandte und erläuterte. Die Art der bilpolemischen Kommunikation ist einzigartig und funktioniert, wie oben dargelegt, auch ohne Worte (Orsi, Leoni) und schloss mit okkasionellen Öffentlichkeiten auch Passanten ein (Hogarth).

Der Erkenntnisgewinn dieser Untersuchung revidiert unsere Vorstellungen davon, wie Künstler in der Frühen Neuzeit stritten, grundlegend. Dem bisherigen überwiegend auf Fiktionen basierenden Geschichtsbild setzt die neue Lesart eine veränderte Per-

spektive entgegen, die verdeutlicht, wie viel legendäre Stilisierung und Selbstinszenierung des Künstlerstandes einerseits und Wünsche nach Vorläufern der Moderne andererseits auf die streitenden Künstler der Frühen Neuzeit projiziert wurden. Ein wesentlicher Bestandteil der publikumswirksamen, da anekdotenreich unterhaltsamen und spannungsgeladenen Kunstgeschichte kann nun ebenso wie die eigenen Wahrheiten der Kunstschaffenden neu betrachtet werden.

Tafel 1

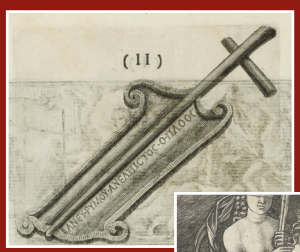














Tafel 2









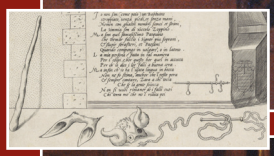


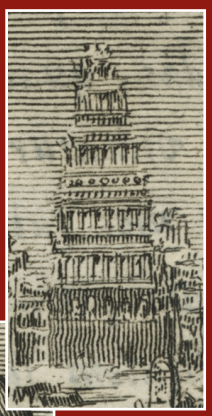




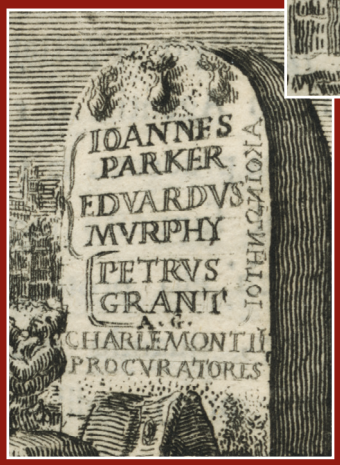
Tafel 3


VIRTVTVM OMNIVM HIC VI RETENTA
EST MATER
O SÆCLVM MISERVM: O CRVDELE SÆCLVM






INVID
FRAVDI
CALVMN


IOANNES
PARKER
EDVARDVS
MVRPHY
PETRVS
GRANT
A. G.
CHARLEMONTII
PROCVRATORES









Tafel 4


Schutz
V


SCHAW, REDE WAS DIE WARHEIT IS
WO NICHT SO TREFF ICH DICH GEWIS











Tafel 5






SI LATRASSET
LATRASSO


Fraus
Suspitio
Zoilus


SI LATRASSET
ALEXANDER ALLORIVS

Tafel 6









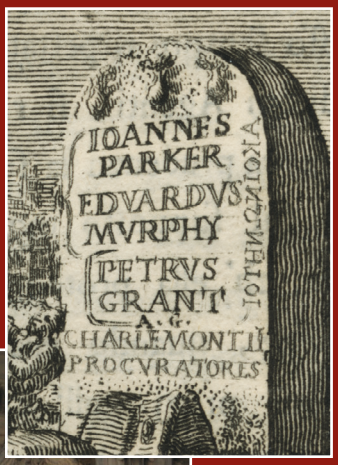






Tafel 7




IOANNES
PARKER
EDVARDVS
MVRPHY
PETRVS
GRANT
A. G.
CHARLEMONTII
PROCVRATORES






VRBIS·AETERNAE
VESTIGIA
E·RVDERIBVS
TEMPORVMQVE·INIVRIIS
VINDICATA
ROMAE·DEGENS
VTILITATI·PVBLICAE

Tafel 8













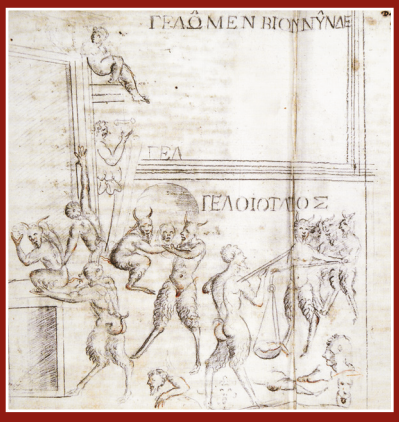


Tafel 9

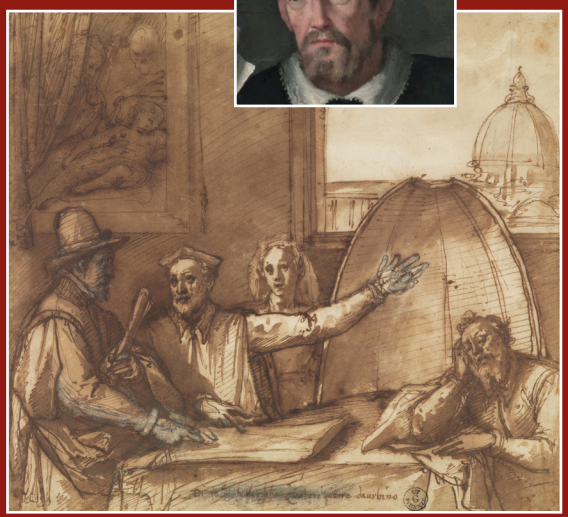












Tafel 10



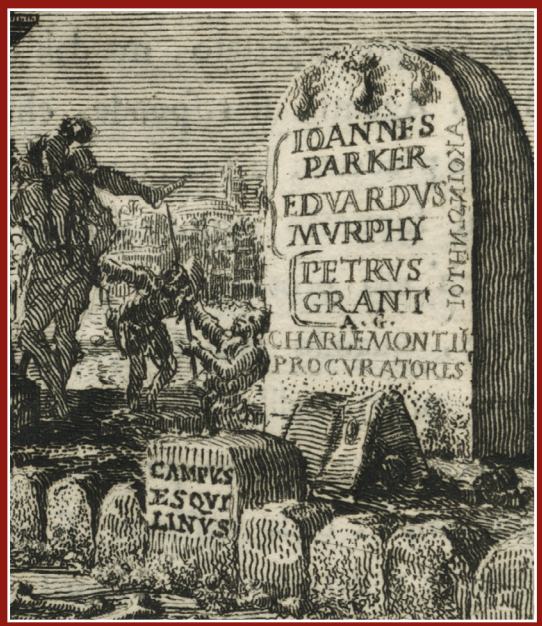









AN
EPISTLE
TO
HOGARTH
BY
CHURCHILL


IOANNES
PARKER
EDVARDVS
MVRPHY
PETRVS
GRANT
A. G.
CHARLEMONTII
PROCVRATORES
CAMPVS
ESQVI
LINVS

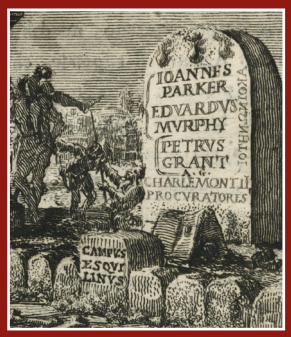

I
P
F
M
P
G

Tafel 11


D.M.
IOHANN
PARKER
ANGLI PICT.
STVDIOSISSIMI




N·AEQVIMEL


IOANNES
PARKER
EDVARDVS
MVRPHY
PETRVS
GRANT
A.V.
CHARLEMONTII
PROCVRATORES
CAMPVS
ESQVI
LINVS



Konkordanz (nummeriert von links oben nach rechts unten)

Taf. 1: Abb. 12, 39, 40, 67, 1, 84, 10
Taf. 2: Abb. 2, 10, 8, 1, 10, 23, 46, 45, 31
Taf. 3: Abb. 1, 80, 5, 1, 88, 10, 63, 97, 67
Taf. 4: Abb. 20 (Wikimedia, Public Domain), 18, 15, 19, 19, 16, 21, 48, 46
Taf. 5: Hoffer, Johann: Icones catecheseos, et virtutum ac vitiorum illustratae numeris, Vitebergae (Wittenberg) 1557, Invidia, D5; Abb. 56, 43, 54, 28, 58
Taf. 6: Abb. 26, 54, 28, 27, 102, 63, 66
Taf. 7: Schandbild gegen Franz von Sickingen, 1519, Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 08658/13, fol. 122 (KHI Bonn); Abb. 88, 31, 78, 77
Taf. 8: Abb. 54, 24, 38, 95, 94, 66, 70, 71, 72
Taf. 9: Abb. 46, 1, 66, 38, 23, 39
Taf. 10: Abb. 46, 45, 45, 45, 39, 38, 78, 95, 98, 88, 80
Taf. 11: Abb. 79, 86, 81, 88, 102

Quellenanhang

Q1 Lorenzo Leonbruno, Inschriften der *Allegorie der Fortuna* (1524) (Abb. 1)

NON MERITIS FOELIX. NEC IMMERTIS NASCITVR MISER
HOC DIVINAE SORTIS. HOC FATI. HOC FORTVNAE EST
NVLLVS DIVITIIS INTVMESCAT NIMIVM.
NEC VLLVS CLADIBVS INGEMISCAT NIMIVM
EST FORTVNA. DEA VARIA. LVBRICA. ET FRAGILIS
NONNVNQUAM INOPES BEAT AFFLVENTIIS
NONNVNQUAM PAUPERIE GRAVAT BEATOS.

O ME INFOELICEM DEAM VERIDICAM
QUE NVMQUAM : NVMQUAM : NVMQUAM
AVT TVRPITER MEA MAXIMA CVM INFAMIA
AD AVRES PRINCIPVM MISELLA ACCESSI.

VIRTVTVM OMNIVM HIC VI RETENTA
EST MATER
O SAECVLVM MISERVM : O CRUDELE SAECVLVM.

HEC SI INADVERSA QVID INPROSPERA LIONBRVNVS PINSISET FORTVNA

Q2 Nikolaus von Kues (Nicolaus Cusanus), *De Visione Dei* (1453)

Auszug zitiert nach H. 3, Kap. 2, pag. 5–6, übersetzt von Helmut Pfeiffer.

Unter den menschlichen Werken habe ich aber kein Bild gefunden, das unserem Vorhaben angemessener ist als das Bild eines Alles-Sehenden, dessen Angesicht durch feinste Malkunst den Eindruck erweckt, als ob es gleichsam alles ringsum betrachte. Wenn es auch viele ausgezeichnet gemalte Bilder dieser Art gibt – wie das des Bogenschützen auf dem Markt in Nürnberg, wie in Brüssel das des hervorragenden Malers Rogier (van der Weyden) auf einem sehr kostbaren Gemälde im Rathaus, wie in Koblenz das der Veronika in meiner Kapelle oder wie in Brixen in der Burg das des Engels, der das Wappen der Kirche trägt, und viele andere überall ringsum –, so schicke ich doch eurer Liebe, damit es euch für die Praxis, die eine solche sinnenfällige Darstellung erfordert, nicht daran fehlt, ein kleines Tafelgemälde (tabella), das ich erhalten konnte. Es enthält die Darstellung eines Alles-Sehenden; ich nenne sie Ikone Gottes (eiconam Dei).

Befestigt diese irgendwo, etwa an der nördlichen Wand. Ihr, Brüder, stellt euch um die Ikone herum, nicht weit von ihr entfernt, und schaut sie an! Und jeder von euch wird, von welcher Stelle er sie auch besieht, die Erfahrung machen, als werde er allein von ihr angeschaut. Dem Bruder, der im Osten stehen wird, wird es scheinen, als blicke dieses Gesicht nach Osten, und dem Bruder, der im Süden steht, daß es nach Süden, und dem im Westen, daß es nach Westen blicke.

Zuerst also werdet ihr darüber staunen, wie es möglich ist, daß die Ikone zugleich alle und jeden einzelnen anblickt. Denn die Vorstellung (imaginatio) des im Osten Stehenden faßt es keineswegs, daß der Blick der Ikone in eine andere Gegend gerichtet ist, nämlich nach Westen oder Süden. Dann mag sich der Bruder, der im Osten stand, nach Westen begeben; und er wird erfahren, daß der Blick so auf ihn im Westen gerichtet ist, wie vorher im Osten. Und da er weiß, daß die Ikone befestigt und nicht verändert worden ist, wird er über die Änderung des unveränderlichen Blickes staunen.

Und geht er, den Blick immer auf die Ikone heftend, von Westen nach Osten, so wird er erfahren, daß der Blick (visus) der Ikone immerzu mit ihm weitergeht. Und kehrt er vom Osten nach Westen zurück, wird er ebenfalls ihn nicht verlassen. Er wird darüber staunen, wie er sich auf unbewegliche Weise bewegt. Auch seine Vorstellung wird es nicht fassen können, daß er sich ebenso mit einem anderen bewegt, der ihm in entgegengesetzter Bewegung entgegenkommt. Und wenn einer, der dies erfahren will, während er sich von Westen nach Osten begibt, einen Mitbruder unter Hinschauen auf die Ikone von Osten nach Westen gehen heißt und er den Entgegenkommenden fragt, ob der Blick der Ikone sich jeweils mit ihm umkehre, und wenn er hört, daß er sich ebenfalls in entgegengesetzter Richtung bewegt, wird er ihm glauben müssen. Würde er ihm nämlich nicht glauben, würde er nicht fassen, daß dies möglich ist. So wird er durch die Mitteilung des ihm Berichtenden zu dem Wissen kommen, daß jenes Angesicht (faciem) keinen von allen, die in Bewegung sind, auch in entgegengesetzten Richtungen, verlässt.«

Q3 Giorgio Vasari, Vita des Daniele da Volterra (1568)

Auszug zitiert nach: Vasari/Bettarini/Barocchi 1984, Bd. 5, S. 542.

»In una, dico, di queste storiette fece molte figure di Satiri che a una stadera pesano gambe, braccia et altre membra di figure, per ridurre al netto quelle ehe sono a giusto peso e stanno bene, e per dare le cattive a Michelagnolo e fra' Bastiano che le vanno conferendo. Nell'altra è Michelagnolo che si guarda in uno specchio: di che il significato è chiarissimo.«

Q4 Giovanni Baglione, Le Vite De' Pittori, Scultori, Architetti (1642)

Auszug aus S. 123.

»Fu poi richiamaro a Roma dal Pontefice Gregorio XIII. a dipingere la volta della cappella Paolina; e mentre andauata dipingendo, hebbe no so che sdegno con alcuni seruidori famigliari del Papa si che l'indussero per vendetta a fare vna Calunnia, e viritrasse del naturale quei tali con orecchie d'asino, e fecela mettere in publico sopra la porta della chiesa di s. Luca Euangelista con occorrenza della festa di questo Santo, che all' hora presso, santa Maria Maggiore staua. Il che risaputosi dal Papa, e con esso lui sdegnatosi, s'egli non suggiuaquell'impeto, l'hauerebbe passata molto male. Questa non è la Calunnia, ch'egli fece a imitatione di quella d'Apelle, la quale hoggi sta in potere de' Signori Duchi Orsini di Bracciano da lui dipinta a temperea sopra la tela assai bella, intagliata poi da Cornelio Cort Fiammingo, valente Maestro di bolino.«

Q5 Befragung von Federico Zuccari, Prozessakten (12. November 1581)

Auszug zitiert nach: Bertolotti 1876, S. 136.

»R[iposta:] Queste figure chi si rapresentano in questo quadro sono principalmente La fatica, la Diligenza, il Studio, l'Amore, l'Intelligenza, il Spirito e le Gratie, la virtù in figura di Pallade, le quattro uirtù cardinali, la qual uirtù calca il Uíto ritratto a guisa di mostro, e sotto di questo l'inuidia antichiata con uipare e l'ignoranza apresso, losingata dalla adulatione e dalla presuntione, poco appresso la maldicenzia et suoi parti, cioè di satiri piccoli et alcuni motti latini e uolgari. […] Quelli moti sono appropriati a quelle figure per lor dechiaratione, et il fine del quadro et delle pitture non è stato ad altro fine se non che e io stato perseguitato dalla maldicentia et dall'Inuidia in tutti i luoghi, doue io sono stato ho uoluto con questo solo dare ad intendere a quelli che non sonno de professione, non fussero cosi facili a biasimare le fatiche alturi, non hauendone loro experienza più che tanto, essendo che questi mi hanno nociuto per tutto.«

Q6 Federico Zuccari, *Cartone d'un pittore per rappresentar la virtù contra gl'ignoranti [1581]*

Zitiert nach: Heikamp 1958, Bd. 33, Ser. 3, Bd. 8, S. 45–50, hier S. 48, 50.

»Per tanto l'Invidia favorita da cotal mostro, muove li suoi suoi ministri, et satelliti cioè il biasmo figurato per quel satiro che getta per boccha fiamme accese et tutto macchiato di varii colori per la indigestione de li suoi veneni, li gemelli et parto di maledicentia li sono atorno, et tenghano instrumenti per tagliare o forare forfice, rasoio, et stiletti, l'altro la lancia per percoter più discosto.«

Q7 Federico Zuccari, Brief an Sebastiano Caccini (2. Mai 1578)

Auszug zitiert nach: Aurigemma 1995, S. 222.

»[opera] di altra materia e diversa inpensa non molto grande se bene al giudizio gia di molti e di qualita ehe pasa lordinaria usanza e di stravaganza e diversa forma et oggi molti anzi ruti ehe la voglian per eser publicha restano amirati, e confesano, eser cosa nova non piu usatta, ne dalor vista usare, e ehe piace epiacera sempre alli instilizati [intiligati] di tal qualitas osia siche sio ero discognosciuro assai prima per la chupola, questa ehe e assai minore, ne acomparatione in conro alcuno e qualla gran machina, mi fa parere magior assai o cognosc[iuro?] da chi non mi cognosceva prima«.

Q8 Befragung von Michelangelo Merisi da Caravaggio, Prozessakten (13. September 1603)

Rom, Staatsarchiv, Tribunal des Gouverneurs, Prozessakten, sec. XVII, Bd. 28 b, cc. 398v–401r, zitiert nach: Macioce 2010, DOC 567 (S. 154 und 155).

»Int[errogatu]s ut specificet quinam sint amici ipsius c[onstituti] et quinam sint inimici
R[espondi]t: De quelli che ho nominati di sopra non sono miei amici né Gioseffe né Gio[vanni] Baglione, né il Gentileschi né Giorgio Todesco, perché non me parlano, gl'altri tutti mi parlano et conversano con me.«
[…]
»Io non ho mai sentito né in rima, né in prosa, né volgari, né latini, ne de nessuna sorte nelle q[ua]li se sia fatto mentione di d[ett]o Giovanni Baglione. Et d[icendo] d[ominus] quod cu[riae] constat quod ipse c[onstitutus] notitiam habuit fuisse nominatu[m] in quibusda[m] versib[us] vulgari sermone confectis d[ictu]m Ioannem Baglionu[m] et etia[m] d[ictu]m Maum
R[espondi]t: Mai ho hauto tal notitia che in versi volgari se sia fatto mentione né di d[ett]o Gio[vanni] Baglione né di d[ett]o Mao.«

Q9 Befragung von Orazio Gentileschi, Prozessakten (14. September 1603)

Rom, Staatsarchiv, Tribunal des Gouverneurs, Prozessakten, sec. XVII, Bd. 28 b, cc. 401v–406r, zitiert nach Macioce 2010, DOC 569 (S. 156).

»Int[errogatu]s an sciat d[ictu]m Joannem Baglionum habere aliquem malevolum qui male dicat de operibus ipsius
R[espondi]t: Io non so chi se dica male di Giovanni Baglione se non quelli che vedono le sue opere et in quello che defettano dicono quello che se cognoscono come se vuol fare de tutti li pittori, che tutti hanno qualche imperfettione, come ancora nelle mie opere che se possono reprendere in qualche cosa.«
[…]
»Int[errogatu]s an sciat d[ictu]m Ioannem Baglionu[m] esse maledicu[m] et maledicere de operib[us] alior[um] pictor[um] indifferenter

R[espondi]t: Il d[ett]o Gio[vanni] Baglione io non l'ho per huomo maledico, ma solo dica il parer suo come fanno gl'altri pittori.«
[…]
»Int[errogatu]s an ipse c[onstitutus] sit amicus vel inimicus omnium vel aliquor[um] suprad[icto]rum pictor[um] et quor[um] resp[ectiv]e
R[espondi]t: Sono amico de tutti questi pittori, ma c'è bene una certa concorrenza fra noi, come a dire che havendo io messo un quadro di s[an] Michele arcangelo a San Giovanni de' Fiorentini, lui se mostrò mio concorrente et ne mise un altro all'incontro, che era un Amor devino che lui haveva fatto a concorrenza d'un Amor terreno de Michelangelo da Caravaggio; q[ua]le Amor devino lui l'haveva dedicato al car[dina]le Giustiniano, et se bene d[ett]o quadro non piacque quanto quello de Michelangelo, nondimeno per quanto s'intese, esso car[dina]le gli dono una collana; q[ua]le quadro haveva molte imperfettione, che io gli dissi che haveva fatto un huomo grande et armato che voleva esser nudo et putto, et così lui ne fece poi un altro q[ua]le era poi tutto ignudo.«

Q10 Constantijn Huygens, Scommata (1633)

Zitiert nach der Abschrift in: Crenshaw 2013.

»IN JACOBI GHEINIJ EFFIGIEM PLANE DISSIMILEM, SCOMMATA
Talis Gheiniadae facies si forte fuisset
Talis Gheiniadae prorsus imago foret.
(ALIUD)
Haereditatis patriae probus Pictor
Invidit assem Gheinio, creavitque,
Quem recreet semisse posthumum fratrem.
(ALIUD)
Quos oculos, video sub imagine frontem?
Desine, spectator, quaerere, non memini.
(ALIUD)
Gutta magis guttae similis fortasse reperta est,
Tam similis guttae non, puto, gutta fuit.
(ALIUD)
Geiniadem tabulamque inter discriminis hanc est
Fabula quantillum distat ab historia.
(ALIUD)
Tantum tabella est, si tabella quae bella est,
At haec, tabella bella, bella fabella est.
(ALIUD)
Cuius hic est vultus, tabulam si jure perculij
Quisque suam possit dicere, nemo sui?
(ALIUD)
Rembrantis est manus ista, Gheinij vultus;
Mirare, lector, et iste Gheinius non est. Eod. die.«

Q11 Salvator Rosa, Brief an Giovan Battista Ricciardi (27. März 1654)

Zitiert nach: Rosa 2003, S. 195–197, Nr. 176.

»Di più, quest'anno predica nella Minerva un Padre da Sarzana, o di quei contorni, paesano di Sciribandolo il quale predica tutte le cose del povero Scambati a segno tale che non può esser diffeso dai medesimi sui amici e paesani. Onde il compositor di detta satira accusa me e lui per ladri delle sue fatighe, et un'altra mano di coglionerie da far ridere i Catoni.«

Q12 Salvator Rosa, Brief an Giovan Battista Ricciardi (Mai 1654)

Zitiert nach: Rosa 2003, S. 200–202, hier S. 201, Nr. 178.

»Adesso l'infame dello Schiribandolo dice voler stampare contro detta difesa, alla barba della riverenza che tutti gl'altri hanno usata ai morti.«

Q13 Salvator Rosa, Brief an Giovan Battista Ricciardi (9. Juli 1654)

Zitiert nach: Rosa 2003, S. 205–206, Nr. 182.

»In sentir questi ch'io preparavo altre vendette col pennello e con la penna, et essendosi scoverte alcune altre indegnità dello Sciribandolo, le quali sono lunghe a racontarle, si risolsero, o per far dispetto a lui o che veramente la sentissero così, di procurare la riconciliatione meco, e tanto più si confirmarono quanto ch'io li vuolsi leggere l'ultima satira dell'Invidia. Ma tutte queste coose a me non sollevano l'animo inquietato per tutta l'eternità, e quand'anche venissero li medesimi Sciribandolo e Partenio a baciarmi i piedi, a me non sariano di sdisfatione nessuna, perché so che auando si guarisce la piaga, non se ne va giammai la cicatrice.«

Q14 Willem van Nijmegen, Gemäldeinschrift (1688) (Abb. 70)

HARPOCRATES Philosophus Silentii Deus, met zyn spreuk Digito compesce labellum, ende Chilon Philosophus Spartanus, met zyn Hemelsche […], verdedigen de kunst van den persoon Willem van Nymegen, die gelastert en verdagt gemaakt wort, over dese syne werking, als of het afdrucksels van printe ware, en geen schilderkunst van oliverff en was. Invalle zulx waarheid is, mogt desen meester met regt voor een brodder, kladder Smalen schilder, en voor syne lasteraars gehouden worden: Maar van het tegendeel by zig zelven bewust zynde, troost hy zig met Cicero, Si acusasse, Sufficiat, quis' erit innocens? Ook roemen sy, dat zy zelfs diergelyke over lang in Italien gezien en gemaakt hebben; Maar den onderschrevene verzoekt, dat zulx mag werden vertoont, van imant voor hem geschiet te syn, en by aldien't gebeurt, soo geeft hy dit Stuk, en tien gouwe ducaten ten besten: En zoo niet, raet hy dees Batavieren, dat zy zwygen, en zig de Fabel van Esopus toepasse, en Rhodus en Saltus, en niet veragte of eerst beter tonen. Wat printe placke en't papier af halen, belangt, is den Autheur genoeg bekent, en sulke vodde voor oli-schilderkunst valschelyk uitgeeft, zyn by hem maar voor beuselingen geãgt. Noit is zyn kunst geveilt, en ten toon gehangen, Maar nu vertoont zy zig aen de werelt, om van kennaers bequamelyck geoordeelt te worden, en een anders bedrog te ontdecken; Waarom de Heer Vollenhove haar ter eere zegt

Hier tart de kunst natuur. Wat kunst? zÿ schÿnt verwildert

Dit 's druk en tekenkunst in schriÿf-kunst maar geschildert.
Derhalven dan besluit den Autheur volgens waarheit en rede [,t gene andere moeten agterlaten] zyn naam aldus te setten, Willem van Nymegen fecit et pinxit.

Q15 Jakob Döpler, *Theatrum poenarum* (1697)

Auszug aus S. 650.

»XXXIII Außer dem ist bekant/ daß wann bey großen Herren/ oder auch wol von Adeln der Letzte von der Familie, männlichen Geschlechts/abgehet und stirbet/bey derselben Beerdigung/Signet, Schild / Helm und Wapen /theils zerbrochen/zerschlagen/ theils beygelegt und mit vergraben werden. XXXIV Welches aber nicht zum Schimpf/ sondern daß gleichsam alles mit ihm absterbe/geschieht. Idem von Bildnis. XXXV Drittens werden ihre Nahmen/Titul und Uberschriften/ so ihnen zu Ehren gemacht/ ausgeleschet/weggethan und überstrichen.« […] XXXVI Vierdtens ihre Schlösser oder Häuser abgerissen/ und der Erden gleich gemacht/wiewohl es zu weilen nur bey einem / welches die Landes-Herrschaft benennet/ verbleibt. XXXVII »Exempel dessen haben wir bey den Römernan den Manlio, Cassio, Mælio, Saturnino und Flacco.«

Q16 [Anonym,] The Gazetteer and London Daily Advertiser (18.05.1763)

Abschrift aus S. 4.

»This Day was published, Price 1s. An Whole-Length PRINT of JOHN WILKES, Esq; drawn from the Life, and etched by WILLIAM HOGARTH. To be had at the Golden Head in Leicester-Fields. N. B. Thi[s] Print is in direct Contrast to a Print of SIMON, Lord LOVAT, first published in the Year 1746, and is of the same Size, and etched in the same Manner; which Print of Lord LOVAT may be had, Price 1s., at the same Place Where also are sold, all the other engraved Works of the [s]ame author, either bound together or otherwise.«

Q17 Jefferyes Hamett O'Neale (zugeschr.), *The Bruiser Triumphant* (1763?)

Inschriften zitiert nach: BM Satires 4085 (Museum number 1868,0808.4342).

The Bruiser Triumphant.
›Ha! Ha! Ha! said Old Will Now You shall see ye boasted Work of all the Antient & Modern painters, Your Raphael, Rubens, Carrach Outdone! I'll shew you a Picture done by Myself! A Picture Indeed! Ho! Ho! Ho! Ho!/What the Devil had he to do with the more Sublime Branch of Painting or vile Politicks, whose Talent consisted in low Humour? Ne Sutor ultra Crepidam.‹
»This Curtain Hangs Here to preserve from Vulgar Eyes the Beauty of the inestimable Picture representing a Harlot blubbering

over a Bullock's Heart; Painted by Willm. Hog-Ass, at the Golden Blockhead in Lie[...] er Fields.«
»A Farce. The Principal Characters by Mr. Hogass. Mr Wi-k-s Mr. Church-ll &c. – Walk in Ge'men & Ladies Walk in!«; »Now Shewing away at Sumpters Political Theatrical Booth facing St. Brides Church Fleetstreet. No more than Sixpence a Piece My Masters«
»The Thane of Boot to W.H. Debtr./To inventing a Print of the Times ... 100/Do. of Wilks ... 1000/Do. of Churchill 1000/Receivd the Contn. W.H.«
»Pride/Self Sufficiency/Jealousy/Scorn/Malice/Venality/Envy/Arogance/Envy/Want of Charity/Avaric[e]/Detraction.«

Q18 Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (1604)

Auszug aus fol. 228v.

»Eens had hy [Iaques de Poindre] gheconterfeyt eenen Enghels Capiteyn, Pieter Andries, een groot brageerder, die t'conterfeytsel hem liet houden sonder betalen: waerom Iaques uyt onverdult maeckte met Water-verwe voor de tronie een tralie, dat het scheen dat den Capiteyn sat in vangnis, en steldet ten tooon. Den Capiteyn dit verhoorende, quam vragen wat hy voor een stuck rabbauts was, sulcx te doen. Hy antwoorde, dat hy dus most ghevangen sitten, tot dat hy betalen soude. Den Capiteyn heeft t'gelt gegheven, en woudet sien uytdoen. Den anderen nam een spongie, en wischtet uyt.«

Q19 Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (1604)

Auszug aus fol. 186r.

»Frederijck heeft oock gheschildert eenen grooten doeck van Eyverwe, wesende een Calumnia, schier op de wijse van de Calumnia van Apelles, daer hy eenigen sin mede voor hadde. Eenighe meenden oft raemden dat het was ter oorsaeck van eenighe schortinge, die tusschen Farnese en hem ghevallen is, de belooninge belangende, en dat den Cardinael seyde: Raphael en d'ander goede Schilders en waren nu niet. Waer op Frederijck soude hebben gheant-woordt: De goede Constbeminders, Pausen, en Princen, waren nu oock niet: dan het mach gemist zijn. Maer also dit door Cornelis Cort ghesneden uyt in Print comt, isser naderhant de uytlegginge in Italiaens by gevoeght.«

Q20 Filippo Baldinucci, Notizie de' Professori del Disegno (1728)

Auszug aus Bd. 6, S. 558–559.

»[…] ma sopra ogni altro bizzarrissimo quadro, che toccò a possedere al Rossi, fu senza dubbio quello, che dicesi della Fortuna. Rappresentò Salvatore, nella più alta parte della tela, la figura di essa Fortuna, con un cornucopia nelle mani, pieno de' più ricchi tesori, che apprezzi il mondo: nella parte più bassa veggonsi diversi bruti, e tali sono il giumento, il porco, il bue, il lupo, la volpe, il bufalo, il castrone, un uccello rapace, e un allocco. Versa la Fortuna dal suo cornucopia le sue ricchezze e più belli addobbi, de' quali alcu-

ni indifferentemente vanno a cadere sopra qualsisia di quelle bestie, e altri scendono a ricoprire il suolo: e così vedesi il giumento calpestare ghirlande d'allori, libri, pennelli, e tavolozze da pittori; il porco tenere fra le sordide zampe ammassate le rose, e pascersi di gran quantità di perle, che veggonsi sparse sotto il suo grugno: e altre sì fatte dimostranze di una verità, che il pittore intese di far conoscere, cioè: che è proprio della Fortuna il dispensare suoi beni a chi meno gli meritò.«

[…]

»[…] perchè dopo aver sentita leggere una bella Satira, un'altra ne abbiamo veduta in un bel quadro di una Fortuna, che sopra diversi bruti spande suoi doni […]«

|16|

»[…] che per quella rabbia intestina, che fin da lunga mano avean concepita contro di lui molti professori, senza mai (atteso il suo gran credito) poterlo attaccare in cosa che valesse, in un subito dieder fuora alti reclami, e vollero che sapesse tutta Roma, come il Rosa, sotto l'apparenza di quel quadro, aveva voluto sfrontatamente dar fuori una solennissima Pasquinata: e giunse la cosa a segno, che già doveva al pittore esser fatto render conto in carcere del significato della pittura; se i due Prelati e 'l principe D. Mario, già fatti consapevoli dell'intenzíone di Salvatore, non avessero abbracciata la sua difesa, la quale, sebbene seguì senza incomodo della persona di lui, non fu però, che non necessitasse esso e gli amici a discolparsi nel miglior modo: e io conservo appresso di me una molto dotta apologia, stata fatta a sua difesa in quel tempo, pervenutami fra molte scritture originali, e altre, rimase alla morte di Salvatore, e a me state donate per ajuto di notizia per quello, che io vo ora scrivendo.«

Bibliographie

1.1 Siglen der Lexika und Wörterbücher

CIL: Corpus Inscriptionum Latinarum VI. Inscriptiones urbis Romae Latinae, bearb. von G. Henzen, I. B. de Rossi, E. Bormann, Chr. Huelsen, M. Bang, Pars I–VIII, 1876–2000.

CVA: Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, Bd. 59: Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Bd. 3, bearb. von Magdalene Söldner, München 1990.

GDLI: Grande dizionario della lingua italiana, begr. von Salvatore Battaglia, 23 Bde., Turin 1961–2008.

HWR: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, mitbegr. von Walter Jens, hg. von Gert Ueding, 12 Bde., Tübingen 1992–2015.

Kleiner Pauly: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden, hg. von Konrat Ziegler/Walther Sontheimer, München 1979.

LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Wien 1994.

LIMC: Lexicon Iconographium Mythologiae Classicae, hg. von Hans C. Ackermann, 20 Bde., Zürich/München 1981–2009.

LMA: Lexikon des Mittelalters, hg. von Robert-Henri Bautier und Charlotte Bretscher-Gisiger, 10 Bde., Stuttgart/Weimar/München/Zürich 1980–1999.

LTUR: Lexicon Topographicum Urbis Romae, begr. und hg. von Eva Margareta Steinby, 6 Bde., Rom 1993–2000.

Pauly: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, begr. von August Pauly, neu bearb. von Georg Wissowa, fortgef. von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus, hg. von Konrat Ziegler, Stuttgart/München 1893–1997.

RDK: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begr. von Otto Schmitt, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 10 Bde., Stuttgart/München 1937–2014. <http://www.rdklabor.de/>

TOE: A Thesaurus of Old English, http://oldenglishthesaurus.arts.gla.ac.uk/

TPMA: Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begr. von Samuel Singer, hg. von Ricarda Liver, 13 Bde., Berlin/New York 1995–2002.

Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste, begr. und hg. von Johann Heinrich Zedler, 68 Bde., Halle/Leipzig 1732–1754.

1.2 Ausstellungskataloge

Ausst.-Kat. New York 1960: Rembrandt. Drawings from American Collections, hg. von The Pierpont Morgan Library (Ausst.-Kat. New York, The Pierpont Morgan Library, 15. März bis 16. April 1960 / Cambridge, Mass., The Fogg Art Museum, 27. April bis 29. Mai 1960), New York 1960.

Ausst.-Kat. Rom 1977: Pietro Testa nei rami della Calcografia. Mostra di rami e stampe (Ausst.-Kat. Rom, Calcografia Nazionale, 5. Februar bis 6. März 1977), Rom 1977.

Ausst.-Kat. Reggio Emilia 1987: Lelio Orsi. 1511–1587, hg. von Elio Monducci und Massimo Pirondini (Ausst.-Kat. Reggio Emilia, Teatro Valli, 5. Dezember 1987 bis 30. Januar 1988), Mailand 1987.

Ausst.-Kat. Wien 1987: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, hg. von Werner Hofmann (Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus, 3. April bis 12. Juli 1987), Wien 1987.

Ausst.-Kat. Philadelphia 1988: Pietro Testa. 1622–1650. Prints and Drawings, hg. von Elizabeth Cropper (Ausst.-Kat. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 5. November bis 31. Dezember 1988 / Cambridge, Arthur M. Sachler Museum, Harvard University Art Museums, 21. Januar bis 19. März 1989), Verona 1988.

Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1989: Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten, hg. von Hans-Peter Schwarz in Zusammenarbeit mit Heike Lauer und Jörg Stabenow (Ausst.-Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M., 16. September bis 26. November 1989), Braunschweig 1989.

Ausst.-Kat. London 1992: Andrea Mantegna, hg. von Jane Martineau (Ausst.-Kat. London, Royal Academy, 17. Januar bis 5. April 1992 / New York, The Metropolitan Museum of Art, 9. Mai bis 12. Juli 1992), Mailand 1992.

Ausst.-Kat. Los Angeles 1993: Visions of antiquity. Neoclassical figure drawings, hg. von Richard James Campbell / Victor Carlson (Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, 22. Juli bis 19. September 1993, u. a.), Los Angeles 1993.

Ausst.-Kat. Wien 1994: »La prima donna del mondo«. Isabella d'Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, hg. von Sylvia Ferino-Pagden (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 10. Februar bis 29. Mai 1994), Wien 1994.

Ausst.-Kat. Köln 1996: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei, Zeichnung, Graphik, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 8. Dezember 1996 bis 16. Februar 1997 / Zürich, Kunsthaus, 14. März 1997 bis 1. Juni 1997 / Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, 29. Juni 1997 bis 21. September 1997), Mailand 1996.

Ausst.-Kat. London 1997: Hogarth and his Times. Serious Comedy, hg. von David Bindman (Ausst.-Kat. London, British Museum, 26. September 1997 bis 4. Januar 1998 / Berkeley, Art Museum, 28. Januar 1998 bis 19. April 1998 / Ottawa, National Gallery of Canada, 18. Juni 1998 bis 23. August 1998 / New York, Miriam and Ira

D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 15. September bis 21. November 1998), Cambridge 1997.

Ausst.-Kat. München 2001: Venus – Bilder einer Göttin, hg. von Claudia Denk / Bettina Back (Ausst.-Kat. München, Alte Pinakothek, 1. Februar bis 22. April 2001, veränderte Fassung der Ausstellung *Faszination Venus – Bilder einer Göttin von Cranach bis Canabel*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum), München 2001.

Ausst.-Kat. München/Köln 2002: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, hg. von Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1. Februar bis 5. Mai 2002 / Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 25. Mai bis 25. August 2002), München 2002.

Ausst.-Kat. New York 2003: Leonardo da Vinci. Master Draftsman, hg. von Carmen C. Bambach (Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, 22. Januar bis 30. März 2003), New Haven/London 2003.

Ausst.-Kat. Florenz 2003: Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo, hg. von Vittoria Romani (Ausst.-Kat. Florenz, Casa Buonarotti, 30. September 2003 bis 12 Januar 2004), Florenz 2003.

Ausst.-Kat. Rom 2004: La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta corsini, hg. von Ebe Antetomaso / Ginevra Mariani (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo Fontana di Trevi, 21. Mai bis 18. Juli 2004), Florenz 2004.

Ausst.-Kat. Florenz 2006: L'Uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza, hg. von Cristina Acidini / Gabriele Morolli (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 11. März bis 23. Juli 2006), Florenz 2006.

Ausst.-Kat. Los Angeles 2007: Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, hg. von Julian Brooks (Ausst.-Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2. Oktober 2007 bis 6. Januar 2008), Los Angeles 2007.

Ausst.-Kat. Mantua 2008: Bonacolsi l'antico. Uno Scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, hg. von Filippo Trevisani / Davide Gasparotto (Ausst.-Kat. Mantua, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13. September 2008 bis 6. Januar 2009), Mailand 2008.

Ausst.-Kat. Neapel 2008: Salvator Rosa. Tra Mito e Magia, hg. von Marco Chiarini (Ausst.-Kat. Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 18. April bis 29. Juni 2008), Neapel 2008.

Ausst.-Kat. New York 2008: Art and love in Renaissance Italy, hg. von Andrea Bayer (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, 11. November 2008 bis 16. Februar 2009 / Fort Worth, Kimbell Art Museum, 15. März bis 14. Juni 2009), New Haven, Conn. 2008.

Ausst.-Kat. Brügge 2008: Stradanus, 1523–1605. Court Artist of the Medici, hg. von Alessandra Baroni Vannucci / Manfred Sellink (Ausst.-Kat. Brügge, Groeningemuseum, 9. Oktober 2008 bis 4. Januar 2009), Turnhout 2012.

Ausst.-Kat. Florenz 2009: Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista, hg. von Cristina Acidini Luchinat (Ausst.-Kat. Florenz,

Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009.

Ausst.-Kat. London 2009: Medals of Dishonour, bearb. von Philip Attwood / Felicity Powell (Ausst. Kat. British Museum London, 25.6.–27.9.2009), London 2009.

Ausst.-Kat. Coburg 2010: Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, hg. von Matthias Müller / Klaus Weschenfelder / Beate Böckem / Ruth Hansmann (Ausst.-Kat. Coburg, Veste Coburg, 22. August bis 7. November 2010), Berlin 2010.

Ausst.-Kat. Florenz 2010: Bronzino. Pittore e poeta alla corte die Medici, hg. von Carlo Falciani / Antonio Natali (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 24. September 2010 bis 23. Januar 2011), Florenz 2010.

Ausst.-Kat. London 2010: Salvator Rosa (1615–1673). Bandits, Wilderness and Magic, hg. von Helen Langdon (Ausst.-Kat. London, Dulwich Picture Gallery, 15. September bis 28. November 2010 / Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum, 12. Dezember 2010 bis 27. März 2011), London 2010.

Ausst.-Kat. Rom 2011: Caravaggio a Roma. Una Vita dal Vero, hg. von Michele di Sivo / Orietta Verdi (Ausst.-Kat. Rom, Archivio di Stato, Sant'Ivo alla Sapienza, 11. Februar bis 15. Mai 2011), Rom 2011.

Ausst.-Kat. Florenz 2014: Baccio Bandinelli. Scultore e Maestro (1493–1560), hg. von Detlef Heikamp / Beatrice Paolozzi Strozzi (Ausst.-Kat. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 9. April bis 13. Juli 2014), Florenz 2014.

Ausst.-Kat. Mainz 2015: Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation, hg. von Wolfgang Breul / Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz (Ausst.-Kat. Landesmuseum Mainz, 21. Mai bis 25. Oktober 2015), Regensburg 2015.

Ausst.-Kat. London 2017: Michelangelo & Sebastiano, hg. von Matthias Wivel (Ausst.-Kat. London National Gallery London, 15. März–25. Juni 2017), London 2017.

Ausst.-Kat. Berlin 2019: Die Armbrust. Schrecken und Schönheit, bearb. von Sven Lüken / Jens Sensfelder, (Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 20. September bis 8. März 2020), München 2019.

Begleitheft Bonn 2021: Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne – Das Original, kuratiert von Roberto Ohrt / Axel Heil / Katharina Chrubasik (Begleitheft Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 26. Februar bis 30. Mai. 2021), Köln 2021.

Ausst.-Kat. Wien 2022: Idole & Rivalen. Künstlerischer Wettstreit in Antike und Früher Neuzeit, hg. von Gudrun Swoboda (Ausst.-Kat. Wein, Kunsthistorisches Museum, 20. September 2022 bis 8. Januar 2023), Berlin 2022.

1.3 Literatur

Falls nicht anders angegeben, wurden die lateinischen Zitate antiker Autoren überprüft anhand von thelatinlibrary.com.

Abeele, B[audouin] van den: Tiersymbolik, II. Vorgehensweise und Wirkungsbereiche, in: Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., Stuttgart [1977]–1999, Bd. 8, Sp. 786–787.

Accademia della Crusca: Vocabolario degli Accademici della Crusca. Con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera, Venedig 1612.

Acidini Luchinat, Cristina: Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, 2 Bde., Mailand 1998–1999.

Acidini Luchinat, Cristina: Michelangelo e i Medici, in: Dies.: The Medici, Michelangelo, and the art of late Renaissance Florence, New Haven [u. a.] 2002.

Acidini Luchinat, Cristina: Una vendetta d'artista, in: Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista, hg. von Cristina Acidini Luchinat (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009, S. 26–45.

Ackeren, Marcel van (Hg.): A Companion to Marcus Aurelius, Oxford 2012.

Ackermann, Giovanna: Frauen im Hintergrund der Macht. Zwischen Selbstbestimmung und Herrscherinnenideal: Die Bilderpolitik von Eleonora von Aragon (1450-1493), Isabella d'Este (1474–1539) und Lucrezia Borgia (1480–1519), (Diss. Heidelberg 2013) Heidelberg 2019. http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/26837.

Agosti, Barbara: Copista di Alonso Chacón, in: Vittoria Romani: Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo, Mandragora 2003, S. 84–87.

Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. De Statua – De Pictura – Elementa Picturae, hg., bearbeitet und übersetzt von Oskar Bätschmann / Christoph Schäublin, Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000.

Alberti, Leon Battista: The family in Renaissance Florence. Books One – Four. I libri della famiglia, übers. von Renée Neu Watkins, Long Grove (IL) 2004.

Albertus Magnus, De animalibus libri XXVI. Nach der Cölner Urschrift, hg. von Hermann Stadler, Bd. 2: Buch XIII–XXVI (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Texte und Untersuchungen, hg. von Clemens Baeumker, Bd. 16), Münster 1920.

Albl, Stefan: Nicolò Simonelli e i suoi rapporti con Castiglione, Mola, Rosa, Testa e altri, in: I Pittori del Dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa, hg. von Stefan Albl / Anita Viola Sganzerla / Giulia Martina Weston, Rom 2014, S. 81–96.

Albl, Stefan: Pietro Testa. Maler in Rom und Luca (1612–1650). Mit einem Katalog seiner Gemälde, Wien 2021.

Albrecht, Andrea: Polemik, in: Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch, hg. von

Ute Frietsch / Jörg Rogge / Andrea Albrecht, Bielefeld 2013, S. 306–310.

Alciato, Andrea / Socini, Mariano: Duello, Venedig 1544.

Alighieri, Dante: La Commedia / Die Göttliche Komödie, 3 Bde., Stuttgart 2010.

Allori, Alessandro: I ricordi di Alessandro Allori, hg. von Igino Benvenuto Supino, Florenz 1908.

Alpers, Svetlana: Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market, Chicago 1988.

Antetomaso, Ebe: Kat.-Nr. 8/9: Giovan Battista Piranesi (1720–1778). Le Antichità Romane, in: La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta corsini, hg. von Ebe Antetomaso / Ginevra Mariani (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo Fontana di Trevi, 21. Mai bis 18. Juli 2004), Florenz 2004, S. 109–112.

Antetomaso, Ebe: Lettere, note e tavole. Intersezioni tra testo e paratesto in due opere di Giovan Battista Piarnesi, in: Paratesto. Rivista internazionale 3 (2006), S. 99–122.

Asemissen, Hermann Ulrich / Schweikhart, Gunther: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.

Aurenhammer, Hans: Michelangelos Jüngstes Gericht und Dantes Commedia, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, Bd. 93 (2018), S. 25–56.

Aurigemma, Maria Giulia: Lettere di Federico Zuccari, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 18 (1995), S. 207–246.

Avery, Charles: Bernini. Mit Aufnahmen von David Finn, übersetzt von Annemarie Seling [Bernini. Genius of the Baroque, London 1977], München 2007.

Baader, Hannah: Franco Sacchetti: Das Porträt auf dem Kopf. Schandmalerei, Ironie und forensischer [sic] Praxis (ca. 1392), in: Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentesten und Kommentaren 2), hg. von Rudolf Preimesberger u. a, Berlin 1999, S. 195–200.

Baader, Hannah: Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer virtus, in: Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496 15), hg. von Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch-Arnhold, Münster 2006, S. 109–127.

Baader, Hannah / Müller Hofstede, Ulrike / Patz, Kristine u. a. (Hg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne, München 2007.

Bässler, Andreas: Sprichwortbild und Sprichwortschwank. Zum illustrativen und narrativen Potential von Metaphern in der deutschsprachigen Literatur um 1500 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 27; zugl. Diss. Heidelberg 2001), Berlin/New York 2003.

Backhaus, Maria: Mord(s)bilder. Aufzählungen von Gewalt bei Seneca, Lucan, Berlin/Boston 2019.

Baglione, Gio[vanni]: Le vite de' Pittori, Scvltori et Architetti. Dal Pontificatio di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Vrbano Ottauo nel 1642, Rom 1642.

Baglione, Gio[vanni]: Le Vite De' Pittori, Scultori, Architetti, Ed Intagliatori: dal

pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642. Con la vita di Salvator Rosa Napoletano, scritta da Gio[vanni] Batista Passari, Nuovamente agiunta, Neapel 1733.

Baglione, Giovanni: Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, hg. von Valerio Mariani, Rom 1935.

Bakker, Piet: Crisis? Welke crisis? Kanttekenigen bij het economisch verval van de schilderkunst in Leiden na 1660, in: De zeventiende eeuw 27 (2011), S. 232–269. URN:NBN:NL:UI:10-1-112398

Baldinucci, Filippo: Vita del cavaliere Gio: Lorenzo Bernino. Scvltore, Architetto, e Pittore, Florenz 1682.

Baldinucci, Filippo: Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua. Secolo V. dal 1610. al 1670. Distinto in Decennali. Opera postuma di Filippo Baldinucci Fiorentino Accademico della Crusca, Florenz 1728.

Bangs, Jeremy D.: Maerten van Heemskerck's Bel and the Dragon and Iconoclasm, in: Renaissance Quarterly 30, 1 (Spring 1977), S. 8–11.

Barilli, Gian Paolo: Vie, Strade, Piazze di Novellara, o. O. 1999.

Barkan, Leonard: Unearthing the past. Archaeology and aesthetics in the making of Renaissance culture, New Haven [u. a.] 1999.

Barocchi, Paola (Hg.): Scritti d'Arte del Cinquecento, Bd. 2, Mailand/Neapel 1973.

Barocchi, Paola (Hg.): Scritti d'arte del Cinquecento [Neuausgabe], Turin 1977–79, 9 Bde.

Barolsky, Paul: Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker, University Park/London 1990.

Baroni Vannucci, Alessandra: Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor, Mailand 1997.

Baroni [Vannucci], Alessandra: A Flemish Artist at the Medici Court in Florence in the Second Half of the Sixteenth Century, in: Stradanus, 1523–1605. Court Artist of the Medici, hg. von Alessandra Baroni [Vannucci] / Manfred Sellink (Ausst.-Kat. Brügge, Groeningemuseum, 9. Oktober 2008 bis 4. Januar 2009), Turnhout 2012, S. 59–107.

Barr, Helen: Bronzino, Allori, Naldini. Studien zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in der Florentiner Malerei des mittleren Cinquecento (Diss. Heidelberg 2006), <urn:nbn:de:bsz:16-opus-86832>.

Barr, Helen: Bellende Konkurrenten, bissige Kommentare: Eine Spurensuche in Alessandro Alloris Werken, in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hg. von Doris H. Lehmann, Merzhausen 2017, S. 83–104; https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/212.

Bartisch, Georg: Ophthalmodouleia. Das ist Augendienst. Newer und wolgegündter Bericht von ursachen und erkentnüs aller Gebrechen, Schäden und Mängel der Augen und des Gesichtes, Dresden 1583.

Bartoli, Pietro Santi / Sanzio, Raffaello / de Rossi, Giovanni Giacomo: Serenissimo Principi Leopoldo Medices Leonis X admirandae uirtutis Imagines ab Hetruriae legatione ad Pontificatum à Raphaele Vrbinate, ad uiuum, et ad miraculum

expressas, in Aulaeis Vaticanis, textili monocromate elaboratas […], Rom [ca. 1680].

Bartoli, Roberta: Bandinelli contro tutti. L'Artista negli occhi dei contemporanei, in: Baccio Bandinelli. Scultore e Maestro (1493–1560), hg. von Detlef Heikamp / Beatrice Paolozzi Strozzi (Ausst.-Kat. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 9. April 2014 bis 13. Juli 2014), Florenz 2014, S. 37–59.

Barzman, Karen-edis: The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno, Cambridge 2000.

Bassi, Martino: Dispareri in materia d'architettvra, et perspettiva. Con pareri di eccellenti, et famosi architetti, che li risoluono, Brescia 1572.

Bauer, Barbara: Artikel »Aemulatio«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 141–187.

Bean, Jacob: Chatsworth Drawings in America, in: Master Drawings, Bd. 1, Nr. 1, 1963, S. 53–54.

Beaver, John: The Roman Military Punishments, [London] 1725.

Behrmann, Carolin (Hg.): Images of shame. Infamy, defamation and the ethics of oeconomia, Berlin 2016.

Beirne, Piers: Hogarth's Art of Animal Cruelty. Satire, Suffering and Pictorial Propaganda, Basingstoke/New York 2015.

Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform, Opladen 1992.

Belotti, Bortolo: La vita di Bartolomeo Colleoni, Bergamo 1923.

Belting, Hans: Rezension von Gherardo Ortalli, ›... pingatur in Palatio ...‹. La pittura infamante nei secoli XIII – XVI, Rom 1979, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45 (1982), S. 423–430.

Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008.

Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München ^{3}2009.

Bellori, Giovan Pietro: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderne, 1672, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.

Bentini, Maria Rita: Il progetto decorativo per la casa dell'artista. Indagini e proposte per una lettura dell'immaginario di Lelio Orsi, in: Lelio Orsi e la cultura del suo tempo (Tagungsband Reggio Emilia, Novellara, 28. bis 29. Januar 1988; Ricerche dell'Istituto per i beni artistici, culturali, naturali della Regione Emilia-Romagna 14), hg. von Jadranka Bentini, Bologna 1990, S. 123–138.

Bernhardi, Wilhelm: Römische Briefe aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, in: Zeitung für die elegante Welt. Berlin. Mode, Unterhaltung, Kunst 36, 19.1.1836, 14, S. 33–35; 20.1.1836, 15, S. 37–38.

Berni, Francesco: Dell' Accademia di Francesco Berni, Modena 1658.

Bernini, Domenico: Vita Del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, Rom 1713.

Bernini, Domenico: The life of Gian Lorenzo Bernini. A Translation and critical edition, with introduction and commentary, hg. von Franco Mormando, University Park, Pennsylvania 2011.

Bertolotti, Antonio: Federico Zuccari, in: Giornale di Erudizione Artistica 5, 5–6 (1876), S. 129–152.

Bertolotti, Antonio: Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi Romani, 2 Bde., Mailand 1881.

Bierens de Haan, J[ohan] C[atharinus] J[ustus]: L'Oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533–1578, Den Haag 1948.

Bindman, David: Hogarth, London 1981.

Bindman, David: Hogarth versus Wilkes, in: Hogarth and his Times. Serious Comedy, hg. von David Bindman (Ausst.-Kat. London, British Museum, 26. September 1997 bis 4. Januar 1998 / Berkeley, Art Museum, 28. Januar 1998 bis 19. April 1998 / Ottawa, National Gallery of Canada, 18. Juni 1998 bis 23. August 1998 / New York, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 15. September bis 21. November 1998), Cambridge 1997, S. 188–192.

Blastenbrei, Peter: Zur Arbeitsweise der römischen Kriminalgerichte im späteren 16. Jahrhundert, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven 71 (1991), S. 425–481.

Blastenbrei, Peter: Kriminalität in Rom 1560–1585 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 82), Tübingen 1995.

Blom, Frans R.E.: Rezension von: Christopher Joby, The Multilingualism of Constantijn Huygens (1596–1687) (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age), Amsterdam 2014, in: De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in Interdisciplinair Perspectief 32, 1 (2016), S. 97–101.

Blum, Gerd: Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie, München 2011.

BM Satires, siehe Stephens/George 1883

Boccaccio, Giovanni: Decamerone, Florenz 1483.

Boncompagni, Ugo siehe Gregor XIII.

[Boner, Ulrich]: Der Edelstein von Ulrich Boner (Dichtungen des deutschen Mittelalters 4), hg. von Franz Pfeiffer, Leipzig 1844.

Boner, Ulrich: Der Edelstein. Eine mittelalterliche Fabelsammlung, hg. von Manfred Stange, Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch, mhd. Text nach der Übersetzung von Franz Pfeiffer 1844, Ubstadt-Weiher 2016.

Borghini, Raffaello: Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano, Florenz 1584.

Borghini, Vincenzo: Carteggio artistico inedito di D[on] Vinc[enzo] Borghini, hg. von Antonio Lorenzoni, Florenz 1912.

Borsi, Franco (Hg.): Gian Lorenzo Bernini. Il testamento, la casa, la raccolta dei beni, Florenz 1981.

Boschung, Dietrich (Hg.): Piranesis Antike. Befund und Polemik (Der un/gewisse Blick 12) [anlässlich der gleichlautenden Ausstellung im Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, 24. Oktober 2013 bis 26. Januar 2014], Köln 2013.

Bottari, Giovanni Gaetano: Dialoghi sopra le tre arti del disegno, Lucca 1754.

Bottari, Giovanni Gaetano/Ticozzi, Stefano: Raccolta di lettere sulla pittura, scultu-

ra ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII, 8 Bde., Mailand 1822–25.

Bowron, Edgar Peters: Academic life drawing in Rome, 1750–1790, in: Campbell, Richard James / Carlson, Victor: Visions of antiquity. Neoclassical figure drawings, (Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, 22. Juli bis 19. September 1993, u.a.), Los Angeles 1993, S. 75–85.

Bowron, Edgar Peters: Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings, New Haven/London 2016, 2 Bde.

Brakensiek, Stephan: Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte: Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600–1681), in: Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, hg. von Robert Felfe / Angelika Lozar, Berlin 2006, S. 130–162.

Brassat, Wolfgang: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun (teilw. zugl. Bochum, Ruhr-Univ., Habil.-Schr., 1997), Berlin 2003.

Bredekamp, Horst: Cellinis Kunst des perfekten Verbrechens, in: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, hg. von Alessandro Nova / Anna Schreurs, Köln [u. a.] 2003, S. 337–348.

Bredekamp, Horst: Der Künstler als Verbrecher, München 2008.

Breiding, Dirk H.: A Deadly Art. European Crossbows 1250–1850, New York/New Haven/London 2013.

Bremer, Kai / Spoerhase, Carlos (Hg.): Gelehrte Polemik: Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700 (Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit 15, 2/3), Frankfurt am Main 2011.

Bremer, Kai / Spoerhase, Carlos: Rhetorische Rücksichtslosigkeit. Problemfelder der Erforschung gelehrter Polemik um 1700, in: Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700 (Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit 15, 2/3), hg. von Kai Bremer / Carlos Spoerhase, Frankfurt a. M. 2011, S. 111–122.

Bremer, Kai / Spoerhase, Carlos (Hg.): Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1800 (Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit 19, 1–4), Frankfurt a. M. 2015.

Brenk, Beat: Art. Teufel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg i. Br. 1994 [1972], Sp. 295–300.

Broekman, Inge: Constantijn Huygens. De kunst en het hof (Diss. Amsterdam 2010), Enschede 2010.

Browe, Peter: Zur Geschichte der Entmannung. Eine religions- und rechtsgeschichtliche Studie, Breslau 1936.

Brown, Wallace Cable: Charles Churchill: Poet, Rake, and Rebel, Lawrence (Kansas) 1953.

Bruyn, Josua / Peese Binkhors, Lideke: A Corpus of Rembrandt Paintings, Bd. 2 (1631–1634), Dordrecht/Boston/Lancaster 1986.

Bryson, Frederick R.: The Sixteenth-Century Italian Duel. A Study in Renaissance Social History, Chicago 1938.

Büttner, Frank: Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zu Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Autorität der Form – Auto-

risierungen – institutionelle Autoritäten (Pluralisierung und Autorität 1), hg. von Wulf Oesterreicher / Gerhard Regn / Winfried Schulze, Münster/Hamburg/ London 2003, S. 17–36.

Büttner, Nils: Innovation dank misslicher Umstände. Künstlerklagen aus Rembrandts Amsterdam, in: Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800 (Kunsthistorisches Forum Irsee 2), hg. von Birgit Ulrike Münch / Andreas Tacke / Markwart Herzog, Petersberg 2015, S. 96–105.

Büttner, Nils: cacatum non est pictum. Überlegungen zu einem übersehenen Thema der frühneuzeitlichen Kunst, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. 2 (2016 [2017]), S. 157–174.

Buonarotti, Michelangelo: Il carteggio di Michelangelo, hg. von Paola Barocchi / Giovanni Poggi, 5 Bde., Florenz 1965–83.

Burbaum, Sabine: Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini, Oberhausen 1999.

Burn, Robert: Rome and the Campagna. An Historical and Topographical Description of the Site, Buildings, and Neighbourhood of Ancient Rome, Cambridge 1871.

Burucúa, José Emilio: La imagen y la risa: las »Pathosformeln« de lo comico en el grabado europeo de la modernidad temprana (Pequeños tratados 1), Cáceres 2007.

Burucúa, José Emilio: Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana. Extracted from Imagen y la Risa (2007), in: La Rivista di Engramma 130, Oktober/November 2015, (Sonderheft Staging Mnemosyne, hg. von Daniela Sacco / Emily Verla Bovino), Permalink: https://web.archive.org/web/20211231171020/http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2469.

Bury, Michael: New Light on Battista del Moro as a printmaker, in: Print Quarterly 20 (2003), S. 123–130.

Busch, Werner: Die Wahrheit des Capriccio. Die Lüge der Vedute. in: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei. Zeichnung. Graphik, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 8. Dezember 1996–16. Februar 1997 / Zürich, Kunsthaus 14. März – 1. Juni 1997 / Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, 29. Juni – 21. September 1997), Mailand 1996, S. 95–101.

Busch Werner: Die Künstleranekdote. 1760–1960. Künstlerleben und Bildinterpretation, München 2020.

Caffi, Michele: Due lettere inedite concernenti il pittore Lorenzo Leonbruno, in: Archivio storico italiano 26 (1877), S. 141–144.

Campbell, Richard / Carlson, Victor (Hg.): Visions of antiquity. Neoclassical figure drawings (siehe Ausst.-Kat.), Los Angeles 1993.

Campbell, Stephen John: The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este, New Haven (Conn.) / London 2004.

Campbell, Stephen John: The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este, New Haven (Conn.) 2006.

Campori, Giuseppe: Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti: di quadri, statue, di-

segni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX, Modena 1870.

Capecchi, Anna Maria: Kat.-Nr. 10: Giovan Battista Piranesi (1720–1778). Lettere di giustificazione, in: La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta corsini, hg. von Ebe Antetomaso / Ginevra Mariani (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo Fontana di Trevi, 21. Mai bis 18. Juli 2004), Florenz 2004, S. 113–115.

Capretti, Elena: La Verità rivelata dal Tempo (1575) e le Allegorie della Vita Umana, in: Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista, hg. von Cristina Acidini Luchinat (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009, S. 106–111.

Capretti, Elena: L'»affare Ghiselli« e lo scandalo della Porta Virtutis (1580–1581), in: Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista, hg. von Cristina Acidini Luchinat (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009, S. 172–177.

Capriotti, Giuseppe: Waffen der Verteidigung. Drei Skulpturen von Benvenuto Cellini als Reaktion auf die Angriffe Baccio Bandinellis, in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hg. von Doris H. Lehmann, Merzhausen 2017, S. 64–82; https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/212

Carmina illustrium poetarum italorum, [hg. von Giovanni Gaetano Bottari,] 11 Bde., Florenz 1719–1726, Bd. 3, Florenz 1719.

Casati, Carlo: Leone Leoni d'Arezzo scultore e Giovanni Paolo Lomazzo pittore milanese. Nuove ricerche, Mailand 1884.

Casaubonus, Isaacus: De Satyrica Graecorum Poesi et Romanorum Satira Libri Duo, Paris 1605.

Cast, David: The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition, New Haven 1981.

Castillo, Diego del: Tractatus de duello, Turin 1525.

Castiglione, Baldassare: Das Buch vom Hofmann (Sammlung Dieterich 78), hg., übers., eingel. und erl. von Fritz Baumgart, Bremen 1960.

Castiglione, Baldassare: Le Lettere, Bd. 1, hg. von Giudo La Rocca, Mailand 1978.

Cavazzini, Patrizia: The ›Porta Virtutis‹ and Federico Zuccaris Expulsion from the Papal States. An unjust Conviction?, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 25 (1989), S. 167–177.

Cavazzini, Patrizia: Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari (Artisti in Tribunale 1), unter Mitarbeit von Yara Cancilla, Rom 2020.

Cecchi, Alessandro: Agnolo Bronzino, Florenz 1996.

[Cellini, Benvenuto:] Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini, con documenti. La maggior parte inedite (Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino, scritta da lui medesimo 3), hg. von Francesco Tassi, Florenz 1829.

Cellini, Benvenuto: Due Trattati, mit einer Einführung von Antonio Altomonte, Modena 1983.

Cellini, Benvenuto: La Vita, hg. von Lorenzo Bellotto, Parma 1996.

Cellini, Benvenuto: Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance, übers. von Jacques Laager, Zürich 2000.

Chambers, David Sanderson: A Renaissance Cardinal and his worldly goods. The will and inventory of Francesco Gonzaga (1444–1483), London 1992.

Chambers, David Sanderson: Rezension von Leandro Ventura: Lorenzo Leonbruno. Un Pittore a corte nella Mantova di primo cinquecento, in: The Burlington Magazine 139, 1132 (Juli 1997), S. 485.

Churchill, Charles: Epistle to Hogarth, London 1763.

Cicero, Marcus Tullius: Rhetorica ad Herennium, Leiden 1761.

Cinotti, Mia: Gian Alberto Dell'Acqua, Il Caravaggio e le sue grandi opere da S. Luigi dei Francesi, Mailand 1971.

Ciseri, Ilaria: L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515, Florenz 1990.

Civelli, Anna Lisa: Historia d'artista. Il Pubblico e il Privato 1, in: Federico Zuccari. Le idee, gli scritti. Atti del convegno di Sant'Angelo in Vado, 28. bis 30. Oktober 1994, hg. von Bonita Cleri, Mailand 1997, S. 71–80.

Clark, Kenneth: Rembrandt's ›Good Samaritan‹ in the Wallace Collection, in: The Burlington Magazine 118, 885 (Dez. 1976), S. 806–807, 809.

Clayton, Martin/Philo, Ron: Leonardo da Vinci. Anatomist, London 2012.

Clements, Robert J.: Eye, Mind and Hand in Michelangelo's Poetry, in: Publications of the Modern Language Association of America 69 (1954), S. 324–336.

Clements, Robert J.: Michelangelo. A Self-portrait, Englewood Cliffs 1963.

Cleri, Bonita (Hg.): Federico Zuccari. Le idee, gli scritti. Atti del convegno di Sant'Angelo in Vado, 28. bis 30. Oktober 1994, Mailand 1997.

Coarelli, Filippo: La Porta Trionfale e la Via dei Trionfi, in: Dialoghi di Archeologia 2 (1968), S. 55–93.

Cohen, Elizabeth S.: Honor and Gender in the Streets of Early Modern Rome, in: Journal of Interdisciplinary History 22, 4 (1992), S. 597–625.

Cohen, Simona: Animals in the Paintings of Titian. A Key to Hidden Meanings, in: Gazette des Beaux-Arts 132 (1998), S. 193–212.

Cohen, Simona: Titian's London Allegory and the Three Beasts of his Selva Oscura, in: Renaissance Studies 14, 1 (2000), S. 46–69.

Cohen, Simona: Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art (Brill's Studies in Intellectual History 169) 2 Bde., Leiden/Boston 2008.

Cohen, Simona: Ars simia naturae. The animal as mediator and alter ego of the artist in the Renaissance, in: Explorations in Renaissance culture, 43, 2 (2017), S. 202–231.

Cohn, Hugo: Tiernamen als Schimpfwörter (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Dreizehnten Realschule zu Berlin 1909/10), Berlin 1910.

Cole, Michael: Grazzini, Allori and Judgment in the Montauti Chapel, in: Mittei-

lungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 2001, 45, 1/2 (2001), S. 302–312.

Colonna, Francesco: Hypnerotomachia Poliphili. Ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat, Venedig 1499.

Colonna, Francesco: Hypnerotomachia Poliphili, Paris 1546.

Corazzini, Giuseppe Odoardo (Hg.): Ricordanze di Bartolomeo Masi, Calderaio Fiorentino, dal 1478 al 1526, Florenz 1906.

Cortese [/Cortesi/Cortesius], Paolo: De Cardinalatu, Rom 1510.

Coutu, Joan Michèle: Then and Now. Collecting and Classicism in Eigtheenth-Century England, London 2015.

Cox-Rearick, Janet: Friendly Rivals: Bronzino and Salviati at the Medici Court, 1543–48, in: Master Drawings 43, 3 (2005), S. 292–315.

Crenshaw, Paul: Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands, Cambridge/New York 2006.

Crenshaw, Paul: The Catalyst for Rembrandt's Satire on Art Criticism, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 5, 2 (2013). DOI: 10.5092/jhna.2013.5.2.9 (6.1.2016; 10:18h)

Croft Murray, Edward: Hogarth's Portrait of John Wilkes, in: The British Museum Quarterly 11, 3 (Juni 1937), S. 132–135.

Cullen, Fintan: Sources in Irish Art. A Reader, Cork 2000.

D'Arco, Carlo: Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie. Raccolte ed illustrate con disegni e con documenti, 2 Bde., Mantua 1857.

Davolio, Vincenzo: Memorie istoriche di Novellara e de' suoi principi 1, Novellara 1825.

De Carolis, Francesco: Il Libro di Spese diverse die Lorenzo Lotto. Analisi e Commento (Diss. Bologna 2015). http://amsdottorato.unibo.it/7046/1/DeCarolis_Francesco_Tesi.pdf

De Chantelou, [Paul Fréart]: Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, hg. von Ludovic Lalanne, Paris 1885.

De Grazia, Diane: Bertoia, Mirola, and the Farnese Court, Bologna 1991.

Dekker, Rudolf: Family, culture and society in the diary of Constantijn Huygens Jr, secretary to Stadholder-King William of Orange, Leiden 2013.

della Porta, Giambattista: De humana physiognomonia libri IIII, Neapel 1586.

Del Re, Niccolò: Il governatore di Borgo, in: Studi romani, 11, 1963, S. 13–29.

Del Re, Niccolò: Monsignor governatore di Roma, Rom 1972.

De Marchi, Andrea: Dosso versus Leonbruno, in: Ciammitti, Luisa / Ostrow, Steven F./ Settis, Salvatore (Hg.): Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy, Los Angeles 1998.

Dempsey, Charles: Inventing the Renaissance Putto, Chapel Hill 2001.

De Piles, Roger: Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages, Paris 1677.

De Rinaldis, Aldo: Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi (Quaderni di Accademie e Biblioteche d'Italia 1), Rom 1939.

Desplanque, Kathryn: How to burlesque a burlesquer. Paul Sandby's A New Dunciad against William Hogarth, in: The Power of Satire (Topics in Humor Research 2), hg. von Marijke Meijer Drees/Sonja de Leeuw, Amsterdam 2015, S. 105–134.

De Vreese, Willem / de Vries, Jan (Hg.): Dat Dyalogus of Twisprake tusschen den wisen Conninck Salomon ende Marcolphus, naar den Antwerpschen Druk van Henrick Eckert van Homberch in het Jaar 1501 uitgegeven, Leiden 1941.

Di Sivo, Michele: Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio, in: Caravaggio a Roma. Una vita dal vero, hg. von Michele Di Sivo, Rom 2011, S. 90–108.

Di Sivo, Michele: »Et se non è veresimile per li altri è veresimile a me«. Il processo a Federico Zuccari, in: Patrizia Cavazzini, Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari (Artisti in Tribunale 1), Rom 2020, S. 11–16.

Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, übers. von Markus Sedlaczek, München 1999.

Dieckmann, Walther: Streiten über das Streiten. Normative Grundlagen polemischer Metakommunikation, Tübingen 2005.

Dilemmi, Giorgio (Hg.): Antonio Filermo Fregoso. Opere, Bologna 1976.

Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, übers. und erl. von Otto Apelt, Bd. 1 (Der Philosophischen Bibliothek 53), Leipzig 1921.

Döpler, Jakob: Theatrum poenarum, suppliciorum et executionum criminalium oder Schau-Platzes derer Leibes- und Lebensstrafen […], 2 Bde., Leipzig 1693–1697.

Domenichi, Lodovico: Historia di Detti et Fatti Notabili Di Diversi Principi, Et Hvomini Privati Moderni, Venedig 1556.

Domenichi, Lodovico: Facezie (Collana Classici del Ridere 46), hg. von Giovanni Fabris, Rom 1923.

Donati, Lamberto: Piranesiana, in: Maso Finiguerra 3, 16/17 (1938), S. 206–213.

Donati, Lamberto: Giovan Battista Piranesi e Lord Charlemont, in: English Miscellany 1 (1950), S. 231–242.

Dreiling, Semjon Aron: Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götter-Bilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit (Pluralisierung & Autorität 45), Berlin 2016.

Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, Korr. Neuausgabe, Amsterdam/Dresden 2001.

Duerr, Hans Peter: Obszönität und Gewalt (Der Mythos vom Zivilisationsprozeß 3), Frankfurt a. M. 1993.

Ebert-Schifferer, Sybille: Il Teatro Filosofico della Vanità. Le Iconografie di Salvator Rosa, in: Salvator Rosa. Tra Mito e Magia, hg. von Marco Chiarini (Ausst.-Kat. Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 18. April bis 29. Juni 2008), Neapel 2008, S. 66–82.

Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009.

Edgerton, Samuel Y.: Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance, Ithaca 1985.

Eibach, Joachim: Das Haus. Zwischen öffentlicher Zugänglichkeit und geschützter Privatheit (16.–18. Jahrhundert), in: Zwischen Gotteshaus und Taverne (Norm und Struktur 21), hg. von Susanne Rau / Gerd Schwerhoff, Köln 2004, S. 183–205.

Einberg, Elizabeth / Egerton, Judy: The Age of Hogarth: British Painters Born 1675–1709 (Tate Gallery Collections, Bd. 2), London 1988.

Einberg, Elizabeth: William Hogarth. A Complete Catalogue of the Paintings, New Haven/London 2016.

Ekserdjian, David: Rezension zu Lelio Orsi, in: The Burlington Magazine 130, 1024 (Juli 1988), S. 539.

Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1969.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1997 [Erstausgabe Basel 1939].

Emmens, Jan Ameling: Rembrandt en de regels van de kunst. Rembrandt and the rules of art (Orbis artium. Utrechtse kunsthistorische studiën 10; Diss. Utrecht 1964), Utrecht 1968.

Emich, Birgit: Körper-Politik? Die Duellforderungen Karls V., in: Das Duell – Ehrenkämpfe vom Mittelalter bis zur Moderne, hg. von Ulrike Ludwig / Barbara Krug-Richter / Gerd Schwerhoff, Konstanz 2012, S. 197–211.

Equicola, Mario: Chronica di Mantua, Mantua 1521.

Equicola, Mario: Istitutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, Mailand 1541.

[Erasmus von Rotterdam:] Opvs epistolarvm Des. Erasmi Roterodami, hg. von Percy S. Allen, Bd. 8 (1529–30), Oxford 1934.

Erasmus von Rotterdam: Adagiorum Chiliades (Adagia Selecta). Mehrere tausend Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten (Auswahl), in: Ausgewählte Schriften, hg. von Werner Welzig, Bd. 7, Darmstadt 2016, S. 358–633.

Erben, Dietrich: Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento (Studi 15), Sigmaringen 1996.

Erben, Dietrich: Paris und Rom: Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV., Berlin **2004**.

Erben, Dietrich: **Requiem** und Rezeption. Zur Gattungsbestimmung und Wahrnehmung von Grabmälern in der Frühen Neuzeit, in: Tod und Verklärung: Grabmalskulptur in der Frühen Neuzeit, hg. von Arne Karsten / Philipp Zitzlsperger, Köln 2004, S. 115–136.

Erben, Dietrich: Zur Architektur der Frühen Neuzeit aus Sicht der historischen Anthropologie, in: Bauen als Kunst und historische Praxis. Architektur und Stadtraum im Gespräch zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft, Bd. 2, hg. von Stefan Schweizer / Jörg Stabenow, Göttingen 2006, S. 461–492.

Ernesti, Wernherus: Buchelin von den Suchten der Fogel, Hunde vnd Pferde, 1404, Universitätbibliothek Heidelberg Cod. Pal. Germ. 206, in: Kurt Lindner (Hg.), Von Falken, Hunden und Pferden. Deutsche Albertus-Magnus-Übersetzungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eingeleitet und hg. von K. L., Teil I und

II (Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd VII und VIII), Berlin 1962, Teil I, S. 127–187.

Eyering, Eucharius: Proverbiorum Copia. Etlich viel Hundert Lateinischer und Teutscher schöner und lieblicher Sprichwörter wie die Teutschen auff Latein und die Lateinischen auff Teutsch außgesprochen. Mit schönen Historien / Apologis, Fabeln und gedichten geziert, Eißleben 1601.

Faedo, Lucia: Ricostruire l'arte greca, rappresentare il mito, in: I Greci. Storia Cultura Arte Società, Bd. 3 (I Greci oltre la Gracia, hg. von Salvatore Settis), Turin 2001, S. 1117–1152.

Faini, Marco: »E poi in Roma ognuno è Aretino«. Pasquino, Aretino, and the concealed self, in: Renaissance and reformation 40, 1 (Winter 2017), S. 161–185.

Faldi, Italo: Il Palazzo Farnese di Caprarola, Turin 1981.

Fausto, Sebastiano: Duello. Regolato a le leggi de l'honore. Con tutti li cartelli missiui e risponsiui in querela uolontaria, necessaria, e mista, e discorsi sopra. Del tempo de cavallieri errant, de braui, e de l'età nostra, Venedig 1552.

Fehl, Philipp P.: Das gezähmte Monster, in: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm, hg. von Matthias Winner, Matthias / Detlef Heikamp, München 1999, S. 265–293.

Fehl, Philipp P.: Mantegnas »Mutter der Tugenden«. In memoriam Pater Leonard E. Boyle O.P., in: Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft 50 (2000), S. 175–194.

Fehrenbach, Frank: »Oe, oe, oe! Che, che, chi! Rumentò, rumentò! Tip, tap, top…« Leone Leoni und die Casa degli Omenoni, in: Viaggio nel Nord Italia. Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova, hg. von Dario Donetti / Hana Gründler / Mandy Richter, Florenz 2022, S. 167–171.

Fenlon, Iain: Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy (The Panizzi Lectures 1994), London 1995.

Feser, Sabine: Giorgio Vasari: Maler, Architekt, Kunstschriftsteller und Hofmann, in: Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie – Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler, hg. von Alessandro Nova, bearb. von Matteo Burioni / Sabine Feser, Berlin 2004, S. 11–21.

Feser, Sabine: Giorgio Vasari. Mein Leben, Berlin 2005.

[Filarete, Antonio di Pietro Averlino:] Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici (Quellenschriften der Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und in der Neuzeit 3), hg. und bearb. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890.

[Filarete, Antonio di Pietro Averlino:] Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit 3), hg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1896.

Flemming, Victoria von: Gezähmte Phantasie. Cellinis Entwürfe für das Akademie-Siegel, in: Benvenuto Cellini, hg. von

Alessandro Nova / Anna Schreurs, Köln 2003, S. 59–98.

Flemming, Victoria von: Der Sieg der Knaben oder von freiwilliger und unfreiwilliger Knechtschaft. Michelangelo, Caravaggio, Guido Reni und ein stummer Streit der Bilder, in: Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, hg. v. Mechthild Fend / Marianne Koos, Köln/Weimar 2004, S. 99–119.

Fock, C.W.: De kerkmeesterskamer in de Pieterskerk. Een aanvulling, in: Leids Jaarboekje 88 (1996), S. 115–125.

Fock, Cornelia Willemijn: Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900, Zwolle 2001.

Förster, Richard: Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 8 (1887), S. 29–56, 89–113.

Förster, Richard: Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance (Dritter Artikel), in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 15 (1894), S. 27–40.

Foerster, Richard: Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 43 (1922), S. 126–136.

Fontcuberta i Famadas, Cristina: Con il tempo tutto si scopre Calunnia, Verità, Tempo, Invidia… iconografia dei temi »zuccariani«, übers. von Licia Buttà, in: Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista, hg. von Cristina Acidini Luchinat (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009, S. 234–237.

Fontcuberta i Famadas, Cristina: Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII (Memoria atrium 9), Barcelona 2011.

Fontcuberta i Famadas, Cristina: Neider und Ignoranten: Künstlerstreit-Ikonographien des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hg. von Doris H. Lehmann, Merzhausen 2017, S. 83–104; https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/212.

Fosi, Irene: La società violenta. Il banditismo nello Stato pontificio nella seconda metà del Cinquecento, Rom 1985.

Fosi, Irene: Papal Justice. Subjects and Courts in the Papal State, 1500–1750, Washington 2011.

Franconi, Isabell: Die Notizie de' Professori del disegno von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert, Berlin/Boston 2020.

Frascarelli, Dalma: »Omnes eiusdem sumus naturae«. Lo sguardo degli animali nella pittura del Seicento, in: I pittori del dissenso, hg. von Stefan Albl / Anita Viola Sganzerla / Giulia Martina Weston, Rom 2014, S. 147–160.

Fraschetti, Stanislao: Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo, Mailand 1900.

Fregoso, Antonio: Dialogo de fortuna del magnifico cavalliero Antonio Phileremo Fregoso, Vinegia 1525.

Frommel, Christoph Luitpold: Der Palazzo Zuccari. Vom Künstlerhaus zum Max-Planck-Institut, in: Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft (1982), S. 37–57.

Friedrich, Markus: Vom Exzerpt zum Photoauftrag zur Datenbank. Technische Rah-

menbedingungen historiographischer Forschung in Archiven und Bibliotheken und ihr Wandel seit dem 19. Jahrhundert, in: Historische Anthropologie 22, 2 (2014), S. 278–297.

Füssel, Marian/Mulsow, Martin (Hg.): Gelehrtenrepublik (Aufklärung 26), Hamburg 2015.

Gaddi, Gaetano: La casa di Lelio Orsi in Novellara. Ricerche e Riflessioni, in: Lelio Orsi e la cultura del suo tempo (Tagungsband Reggio Emilia, Novellara, 28. bis 29. Januar 1988; Ricerche dell'Istituto per i beni artistici, culturali, naturali della Regione Emilia-Romagna 14), hg. von Jadranka Bentini, Bologna 1990, S. 275–279.

Gamba, Carlo: Lorenzo Leonbruno, in: Rassegna d'arte 6 (1906), S. 65–70, 91–96.

Gavuzzo-Stewart, Silvia: Nelle Carceri di G. B. Piranesi (Italian Perspectives 2), Leeds 1999.

Gaye, Giovanni [eigtl. Johannes], Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, 3 Bde., Florenz 1839–1840.

Gerards-Nelissen, Inemie: Federigo Zuccaro and the ›Lament of Painting‹, in: Simiolus 13, 1 (1983), S. 44–53.

Gerson, Horst: Seven letters by Rembrandt, transkribiert von Isabella H. van Eeghen, übers. von Yda D. Ovink, Den Haag 1961.

[Gessner, Konrad:] Conradi Gesneri medici Tigurini Historiæ Animalium Lib. I de Quadrupedibusuiuiparis, Tigvri [Zürich] 1551.

Gessner, Conrad: Gesnerus redivivus auctus & emendatus oder allgemeines Thier-Buch, Frankfurt a. M. 1669 [Nachdruck Hannover 1980].

Gibbons, Felton: Catalogue of Italian drawings in the Art Museum, Princeton University, Princeton 1977.

Glavac, Monika: Der »Fremde« in der europäischen Karikatur. Eine religionswissenschaftliche Studie über das Spannungsfeld zwischen Belustigung, Beleidigung und Kritik, Göttingen 2013.

Goldhahn, Almut: Von der Kunst des sozialen Aufstiegs. Statusaffirmation und Kunstpatronage der venezianischen Papstfamilie Rezzonico (Studien zur Kunst 37), Köln/Weimar/Wien 2017.

Golzio, Vincenzo (Hg.): Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi, Rom 1939.

González García, José M.: La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política, Madrid 2006.

Graf, Dieter: Porträtstudien Federico Zuccaris, in: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm, hg. von Matthias Winner / Detlef Heikamp, München 1999, S. 43–81.

Graf, Klaus: Das leckt die Kuh nicht ab. »Zufällige Gedanken« zu Schriftlichkeit und Erinnerungskultur der Strafgerichtsbarkeit, in: Kriminalitätsgeschichte. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte der Vormoderne, hg. von Andreas Blauert / Gerd Schwerhoff, Konstanz 2000, S. 245–288.

Grafetstätter, Andrea (Hg.): Nahrung, Notdurft und Obszönität in Mittelalter und Früher Neuzeit (Tagungsakten Bamberg, Zentrum für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 15. bis 16. Juli 2011; Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 6), Bamberg 2013.

Gramberg, Werner: Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta, 2 Bde., Berlin 1964.

Graul, Jana: »… fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione«. I due bassorilievi in stucco do Daniele da Volterra per la cappellla Orsini, in: Prospettiva 134/135 (Apr.–Jul. 2009), S. 141–156.

Graul, Jana: Einleitung zum Leben des Andrea del Castagno und des Domenico Veneziano, in: Giorgio Vasari: Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Jana Graul / Heiko Damm, Berlin 2011, S. 45–51.

Graul, Jana: »Tanto lontano da ogni virtù«. Zu Konkurrenz, Neid und falscher Freundschaft in Vasaris Vita des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano, in: kunsttexte.de 1 (2012), <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-1/graul-jana-1/PDF/graul.pdf>.

Graul, Jana: [Vortrag] »Neid als professionelles Laster. Zum Anteil der invidia an der Identität des frühneuzeitlichen Künstlers«, Zusammenfassung von Jennifer Rabe / Davina Benkert / Sarah-Maria Schober: Bericht zum 29. Basler Renaissancekolloquium »Invidia – ein Affekt zwischen Ökonomie und Moral«, 18. Oktober 2013, https://web.archive.org/web/20230915090226/https://dg.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/dg/Forschung/Kolloquien/RenKoll/2010-2014/BRK29_Bericht.pdf.

Graul, Jana: »Particolare vizio de' Professori di Queste Nostre Arti«. On the concept of Envy in Vasari's »Vite«, in: I Tatti. Villa i Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 18, 1 (2015), S. 113–146.

Graul, Jana: Neid. Kunst, Moral und Kreativität in der Frühen Neuzeit (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 51), München **2022**.

Graul, Jana: Von Drosselgezeter und Dolchstichen. Leone **Leoni** in Mailand, in: Viaggio nel Nord Italia. Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova, hg. von Dario Donetti / Hana Gründler / Mandy Richter, Florenz 2022, S. 172–175.

Graul, Jana: **Intrigen**, Hiebe und vergifteter Salat. Die Abgründe des Künstlerwettstreits, in: Ausst.-Kat. Wien 2022, S. 152–159.

Grebe, Anja: »Anderer Apelles« und »haarig bärtiger Maler«. Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500, in: Der frühe Dürer, hg. von Daniel Hess / Thomas Eser (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 24. Mai bis 2. September 2012), Nürnberg 2012, S. 78–89.

Greer, Joan E.: A modern Gethsemane. Vincent van Gogh's Olive grove, in: Van Gogh Museum Journal, 2001, S. 106–117; http://www.dbnl.org/tekst/_van012200101_01/_van012200101_01_0008.php.

Gregor XIII., Statuta almae vrbis Romae auctoritate, Rom 1580.

Gregori, Mina: Giovan Battista Moroni. Tutte le opere, Bergamo 1979.

Greve, David: Status und Statue. Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft 4), Berlin 2008.

Grohé, Stefan: Rembrandts mythologische Historien, Köln/Wien 1996.

Grosley, Pierre Jean: Nouveaux Mémoires. Ou Observations sur l'Italie et sur les Italiens, 4 Bde., London 1764.

Gründler, Hana: Einleitung, in: Giorgio Vasari. Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übers. von Victoria Lorini, hg, komm. und eingel. von Hana Gründler, Berlin 2009, S. 7–13.

Guasti, Cesare: La cupola di S. Maria del Fiore illustrata con i documenti dell' Archivio dell' Opera Secolare, Florenz 1857.

Guattani, Giuseppe Antonio (Hg.): Monumenti Antichi Inediti Ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma, Bd. 2, Rom 1786.

Guevara, Antonio de: Libro di Marco Aurelio con l'horologio de' Principi, Vinegia 1562.

Guhl, Ernst: Künstlerbriefe, 2. Aufl., Berlin 1880.

Gunn, Ann V.: The prints of Paul Sandby (1731–1809). A catalogue raisonné, London [2015].

Guyot, Peter: Eunuchen als Sklaven und Freigelassene in der griechisch-römischen Antike (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik), Stuttgart 1980.

Hänsel, Sylvaine: Federico Zuccari, Benito Arias Montano und der ›Lamento de la Pittura‹, in: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm, hg. von Matthias Winner / Detlef Heikamp, München 1999, S. 147–157.

Härter, Karl: Duelldiskurse. Das Duell als kommunikativ-mediales Konstrukt, in: Das Duell. Ehrenkämpfe vom Mittelalter bis zur Moderne (Konflikte und Kultur – Historische Perspektiven 23), hg. von Ulrike Ludwig / Barbara Krug-Richter / Gerd Schwerhoff, Konstanz 2012, S. 187–193.

Hansen, Morten Steen: »Know thyself«. Daniele da Volterra's contested subject, in: Art history 35, 3 (2012), S. 468, 498–521.

Hardy, Francis: Memoirs of the political and private life of James Caulfield, Earl of Charlemont, London 1810.

Hartmann, Andreas: Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften (Studien zur Alten Geschichte 11; Diss. Eichstätt 2008), Berlin 2010.

Hartung, Stefan: Rehierarchisierungen und Systemverschiebungen in der paradoxen Lob- und Tadelliteratur der Renaissance, in: Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock, hg. von Marc Föcking / Bernhard Huss, Stuttgart 2003, S. 91–114.

Haskell, Francis: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996.

Haugen, Kristine Louise: Controversy, Competition, and Insult in the Republic of Letters. Rezension von Kai Bremer / Carlos Spoerhase (Hg.), »Theologisch-polemisch-poetische Sachen«. Gelehrte Polemik im 18. Jahrhundert (Zeitsprünge: Forschungen zur Frühen Neuzeit 19), Frankfurt 2015; Kai Bremer / Carlos Spoerhase (Hg.), Gelehrte Polemik: Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700 (Zeitsprünge: Forschungen zur Frühen Neuzeit 15), Frankfurt a. M. 2011; Sari Kivisto, The Vices of Learning: Morality and Knowledge at Early Modern Universities, Leiden 2014, in: History of Humanities 1, 2, (2016), S. 399–407.

Haverkamp-Begemann, Egbert: Satire on Art Criticism, in: Egbert Haverkamp-Begemann / Fritz Koreny / Mary Tavener Holmes u. a.: Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings: Central Europe, the Netherlands, France, England (The Robert Lehman Collection 7), New York/Princeton 1999, S. 219–228.

Hedrick, Charles W.: History and Silence. Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity, Texas 2000.

Heere, Lucas de: Den Hof en Boomgaerd der Poësien, Gent 1565.

Hegener, Nicole: Divi Iacobi Eqves. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli (Kunstwissenschaftliche Studien 159), München/Berlin 2008.

Heikamp, Detlef: Vicende di Federigo Zuccari, in: Rivista d'arte 32, 3, 7 (1957 [1959]), S. 175–232.

Heikamp, Detlef: Ancora su Federico Zuccari, in: Rivista d'arte 33, 3, 8 (1958 [1960]), S. 45–50.

Heikamp, Detlef (Hg.): Scritti d'Arte di Federico Zuccaro (Fonti per lo studio della storia dell'arte inedite o rare 1), Florenz 1961.

Heikamp, Detlef: Federico Zuccari in Florenz. Feinde und Freunde, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, hg. von Victoria v. Flemming / Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 346–351.

Heikamp, Detlef: Federico Zuccari e la cupola di Santa Maria del Fiore. La fortuna critica dei suoi affreschi, in: Federico Zuccari. Le idee, gli scritti (Tagungsakten Sant'Angelo in Vado, 28. bis 30. Oktober 1994), hg. von Bonita Cleri, Mailand 1997, S. 139–157.

Heikamp, Detlef / Paolozzi Strozzi, Beatrice (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e Maestro (1493–1560), Florenz 2014.

Heinen, Ulrich: Rubens' Garten und die Gesundheit des Künstlers, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 65 (2004), S. 71–182.

Heisterberg, Marion / Müller-Bechtel, Susanne / Putzger, Antonia: Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: »What do copies want?«, in: Nichts neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900, hg. von Antonia Putzger / Marion Heisterberg / Susanne Müller-Bechtel, Berlin / Boston 2018, S. 7–16.

Helbig, Wolfgang: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, hg. von Hermine Speier, 4 Bde., Tübingen 1963–1972, (4., neu bearb. Auflage) [Leipzig 1891].

Helke, Gabriele: Eine Inkunabel der Antikenrezeption: Mantegnas »Hl. Sebastian« im Kunsthistorischen Museum, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 11 (2009), S. 24–41.

Helmstutler Di Dio, Kelley: Leone Aretino. New documentary evidence of Leone Leoni's birthplace and training, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 43, 2/3 (1999), S. 645–652.

Helmstutler, Kelley Thomas: »To Demonstrate the Greatness of his Spirit«. Leone Leoni and the Casa degli Omenoni (Diss. New Brunswick 2000).

Helmstutler Di Dio, Kelley: Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance (Visual Culture in Early Modernity), Farnham u. a. 2011.

Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbild-

kunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Sonderausgabe, Stuttgart 1978 [1967].

Herklotz, Ingo: Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom, in: Baronio e l'arte (Tagungsband Sora, 10. bis 13. Oktober 1984; Fonti e studi baroniani 2), hg. von Romeo De Maio, Sora 1985, S. 21–72.

Herrmann, Sabine: Tomaso Rangone. Arzt, Astrologe und Mäzen im Italien der Renaissance, Göttingen 2016.

Herrmann-Fiore, Kristina: Il tema ›Labor‹ nella creazione artistica del Rinascimento, in: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 245–292.

Herter, Hans: Priapos, in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden, Bd. 4, hg. von Konrat Ziegler / Walther Sontheimer, München 1979, Sp. 1130–1131.

Hinckeldey, Christoph (Hg.): Der Katalog der Strafen, in: Justiz in alter Zeit (Schriftenreihe des mittelalterlichen Kriminalmuseums Rothenburg o.d. Tauber 4), Rothenburg 1984, S. 327–352.

Hirschfeld, Peter: Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München 1968.

Hirthe, Thomas: Die Perseus- und Medusa-Gruppe des Benvenuto Cellini in Florenz, in: Jahrbuch der Berliner Museen 29/30 (1988), S. 197–216.

Hoare, Alexandra Carol: Salvator Rosa as »Amico vero«. The Role of Friendship in the Making of a Free Artist (Diss. Toronto 2010).

Hoberg, Annegret: Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts (Tübingen, Eberhard-Karls-Univ. Diss., 2007).

Hochmann, Michel: Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplarie des Vies de Vasari. La réaction anti-vasarienne à la fin du XVIe siècle, in: Revue de l'Art 80 (1988), S. 64–71.

Höltgen, Karl Josef: Clever Dogs and Nimble Spaniels. On the Iconography of Logic, Invention, and Imagination, in: Explorations in Renaissance Culture 24 (1998), S. 1–36.

Höper, Corinna: Die ›Legende zum Bild‹. Über das Verhältnis von Schrift und Darstellung in den Radierungen Piranesis, in: Giovanni Battista Piranesi. Die Wahrnehmung von Raum und Zeit (Tagungsakten Stuttgart, Staatsgalerie, 25. bis 26. Juni 1999), hg. von Corinna Höper / Jeannette Stoschek / Elisabeth Kieven, Marburg 2002, S. 9–20.

Hoet, Gerard: Ontslote deure der tekenkunst, warin, door natuurlyke voorbeelden, veelrlei stant en gebaar van Hoofden en Tronien, als mede de beweegingen van handen en voeten […] vertoont worden. [Mit Kupferstichen von Pieter Bodart], Leeuwarden 1713.

Hoffman, Joseph Robert: Lelio Orsi da Novellara. A stylistic chronology (Diss. Wiscon 1975), Microfilm Ann Arbor 1980.

Hoffman, Joseph: The fall of Phaethon and other disasters: humor in façade designs by Lelio Orsi, in: Acta Historiae Artium 32 (1986), S. 63–72.

Hoffmann, Gustav: Schimpfwörter der Griechen und Römer (Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Friedrichs-Realgymnasiums zu Berlin), Berlin 1892.

Hogarth, William: Anecdotes of William Hogarth. Written by Himself, London 1833.

Hogarth, William: The Analysis of Beauty with the rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes, hg. und eingel. von Joseph Burke, Oxford 1955.

Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, Bd. 18 (Text); Bd. 19 (Plates): **Rembrandt** van Rijn, bearb. von Christopher White / Karel G. Boon, hg. von Karel Gerard Boon, Amsterdam 1969.

Homer: Ilias, hg. von Martin L. West, 2 Bde., München/Leipzig 1998–2000.

[Huarte, Juan:] Huarte, Gio[vanni]: Essame de gl'ingegni de gli huomini, per apprender le scienze, übersetzt von Camillo Camilli, [Venedig] 1582 [1575].

Hub, Berthold: Filaretes papierenes Haus des Architekten, in: Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, hg. von Andreas Tacke u. a., Petersberg 2018, S. 58–77.

Hubert, Hans W.: Filarete. Der Architekt als Tugendfreund, in: Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 15), hg. von Joachim Poeschke / Thomas Weigel u. a., Münster 2006, S. 31–54.

Hüttinger, Eduard: Künstlerhaus und Künstlerkult, in: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, hg. von Eduard Hüttinger, Zürich 1985, S. 9–48.

Hupp, Otto: Scheltbriefe und Schandbilder. Ein Rechtsbehelf aus dem 15. und 16. Jahrhundert, München 1930.

Huygens, Constantijn: Momenta Desultoria Poëmatum Libri XI scripsit Constantijn Huygens-gedente Caspare Barlaeo, Leiden 1644.

Huygens, Constantijn: Constantini Hugenii momenta desultoria, poematum libri XIV. Procurante Ludovico Hugenico C. F. Cum praefatione Casparis Barlaei, Den Haag 1655.

Inghirami, Francesco: Monumenti Etruschi o di Etrusco nome, 6 Bde., Fiesole 1821–1826.

Intra, G. B.: Lorenzo Leombruno e Giulio Romano, in: Archivio storico lombardo 14 (1887), S. 569–574.

Ireland, Samuel: Graphic Illustrations of Hogarth, London 1794.

Jacobsen, Michael A.: The Meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters, in: The Art Bulletin 64, 4 (Dez. 1982), S. 623–629.

Jaffé, David: Daniele da Volterra's Satirical Defence of His Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54 (1991), S. 247–252.

Jahn, Otto: Über den Aberglauben des Bösen Blicks bei den Alten, Leipzig 1855.

Jaser, Christian: Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit – Agon e distinzione. Luoghi sociali del duello fra medievo ed età moderna (Tagungsbericht Loveno di Menaggio, Villa Vigoni, 21. bis 24. November 2012), Februar 2013 < http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4650>.

Jestaz, Bertrand: Un fonds d'atelier de Battista del Moro (1573), in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 44, 2/3 (2000), S. 292–305.

Jones, Henry Stuart (Hg.): A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino, Oxford 1912.

Junius, Franciscus: De pictura veterum libri tres, Amsterdam 1637.

Junius, Franciscus: De schilder-konst der oude: begrepen in drie boecken, Middelburgh 1641.

Justi, Carl: Winckelmann in Italien. Mit Skizzen zur Kunst- und Gelehrtengeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, 2 Bde., Leipzig 1872.

Jürgens, Henning P. / Weller, Thomas: Streitkultur und Öffentlichkeit im konfessionellen Zeitalter, Göttingen 2013.

Juvarra, Filippo: Raccolta di varie targhe fatte da professori primarii di Roma, Rom 1711.

Kaminska, Barbara A.: Pieter Bruegel the Elder. Religious art for the urban community, Leiden/Boston 2019.

Kantor-Kazovsky, Lola: Pierre Jean Mariette and Piranesi. The controversy reconsidered, in: The serpent and the stylus, hg. von Mario Bevilacqua / Heather Hyde Minor / Fabio Barry, Ann Arbor 2006, S. 149–168.

Kanz, Roland: Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München u. a. 2002.

Kanz, Roland: Künstlerstreit als Movens für Kreativität, in: Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700), hg. von Hubertus Busche / Stefan Hessbrüggen-Walter, Hamburg 2011, S. 927–938.

Karsten, Arne: Künstler und Kardinäle. Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2003.

Kaschek, Bertram: »Weder römisch, noch antik«? Pieter Bruegels Verleumdung des Apelles in neuer Deutung, in: Antike als Konzept, hg. v. Gernot Kamecke u. a., Berlin 2009, S. 167–179.

Kaschek, Bertram: Weltzeit und Endzeit. Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä., München 2012.

Kaufmann, Lynn Frier: The noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art (Studies in Renaissance Art History 2), Ann Arbor 1984.

Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.

Kemp, Wolfgang: Lasst den Vorhang herunter! Die Kunst beginnt… Zu gemalten Bildervorhängen bei Rembrandt und seinen Schülern, in: Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance. Von Tizian bis Christo, hg. von Claudia Blümle / Beat Wismer, München 2016, S. 56–65.

Kepetzis, Ekaterini: Hogarths Propagandablatt gegen Wilkes (1763) – Parteikampf und Bilderstreit im England des 18. Jahrhunderts, in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hg. von Doris H. Lehmann, Merzhausen 2017, S. 117–145; https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/212.

Kiernan, Victor Gordon: The Duel in European History. Honour and the Reign of Aristocracy, Oxford 1988.

Kim, Jung-Rak: Eine Untersuchung zu Giovanni Battista Piranesis Carceri. Die im

Architekturcapriccio verborgene Kunstkritik (Diss. Freiburg i. Br. 2003), <https://www.freidok.uni-freiburg.de/data/1278>.

Kindermann, Udo: Satyra. Die Theorie der Satire im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 58), Nürnberg 1978.

King, Catherine: Italian Self-portraits and the Rewards of Virtue in: Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 2), hg. von Gunter Schweikhart, Köln 1998, S. 69–91.

King, Catherine: An Etching and Lelio Orsi's House, in: Print Quarterly 23 (2006), S. 176–182.

King, Catherine E.: Representing Renaissance Art, c. 1500–c. 1600, Manchester/New York 2007.

Kirwin, W. Chandler: Vasari's Tondo of »Cosimo I with His Architects Engineers and Sculptors« in the Palazzo Vecchio. Typology and Re-Identification of Portraits, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 15, 1 (1971), S. 105–122.

Klemm, David: Italienische Zeichnungen 1450–1800 (Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle. Kupferstichkabinett 2), hg. von Hubertus Gaßner / Andreas Stolzenburg, Köln/Weimar/Wien 2009.

Kliemann, Julian-Matthias: Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala grande (Diss. Heidelberg Diss., 1974), Bamberg 1976.

Kliemann, Julian: Kunst als Bogenschießen. Domenichinos »Jagd der Diana« in der Galleria Borghese, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 273–312.

Kliemann, Julian: Die virtus des Zeuxis, in: Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 15), hg. von Joachim Poeschke / Thomas Weigel u. a., Münster 2006, S. 197–230.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. von Elmar Seebold, 25. Aufl., Berlin 2011.

Koch, Guntram: Die mythologischen Sarkophage. Meleager (Die antiken Sarkophagreliefs 12; Die Mythologischen Sarkophage 6), Berlin 1975.

Köhler, Hartmut / Regel, Walter (Hg.): … hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen… Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, Würzburg 2007.

Köhler, Hartmut: Kunst der Satire – Satire der Kunst. Die literarischen Seitenhiebe des Malers Salvator Rosa, in: …hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen… Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, hg. von Hartmut Köhler / Walter Regel, Würzburg 2007, S. 145–162.

Könneker, Barbara: Satire im 16. Jahrhundert. Epoche – Werke – Wirkung, München 1991.

Körte, Werner: Der Palazzo Zuccari in Rom, Leipzig 1935.

Kolsky, Stephen: Mario Equicola. The Real Courtier, Genf 1991.

Koos, Marianne: Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der

venezianischen Renaissancemalerei, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 33 (2006), S. 113–174.

Koreny, Fritz: Das Hofämterspiel, in: Hofämterspiel (Berühmte Kartenspiele; Buch zum Faksimiledruck Piatnik Wien), hg. von Ernst Rudolf Ragg, München 1976, S. 15–44.

Kragh Hoest, Jens: Leben und Schicksale des Reichsgrafen Korfitz Ulfeld und der Gräfin von Schleswig-Holstein Eleonore Christine, frei übersetzt von Georg-Friedrich Jenssen-Tusch, Schleswig 1829.

Krautheimer, Richard / Jones, Roger Beauchamp Spencer: The diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 15 (1975), S. 199–236.

Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a. M. 1995 [Wien 1934].

Kristeller, Paul: Andrea Mantegna, Berlin 1902.

Krüger, Klaus: Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento (Historische Geisteswissenschaften 8), Göttingen 2015.

Krüger, Matthias / Ott, Christine / Pfisterer, Ulrich (Hg.): Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell der Moderne, Berlin 2013.

Krumeich, Ralf (Hg.): Das griechische Satyrspiel (Texte zur Forschung 72), Darmstadt 1999.

Kubovy, Micheal: The psychology of perspective and Renaissance art, Cambridge/London/New York u. a. 1986.

Künßberg, Eberhard Freiherr von: Über die Strafe des Steintragens, Breslau 1907.

Kues, Nikolaus von: De visione Dei. Das Sehen Gottes (Kleine Schriften der Cusanus-Gesellschaft), übers. von Helmut Pfeiffer, Trier 1985.

Kues, Nikolaus von: De visione Dei, übersetzt von Helmut Pfeiffer, 3. Auflage, bearb. am Institut für Cusanus-Forschung, Trier 2007; online: http://www.cusanus-portal.de/content/werke.php?id=DeVis_1.

Kunzelmann, Petra: Gemalte Antikritik. Zu bildkünstlerischen Reaktionsweisen auf die Kunstkritik, in: Vom Streit zum Bild, hrsg. von Doris H. Lehmann, Merzhausen 2017, S. 191–220.

Kuretsky, Susan Donahue: Rembrandt's good Samaritan Etching: Reflections on a Disreputable Dog, in: Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on his Seventy-Fifth Birthday, hg. von Alice I. Davies / Cynthia P. Schneider / William W. Robinson, Cambridge (Mass.) 1995, S. 150–153, 351–353.

Kurth, Silke: Das Antlitz der Agonie. Körperstrafe im Mythos und ihre barocke Rezeption, Weimar 2009.

La Brasca, Frank: L'arc et la fleche (Apologi, XXII). La culture philosophique de L. B. Alberti, in: Leon Battista Alberti (Kongressakten Paris, Sorbonne, 10. bis 15. April 1995; De Pétrarque à Descartes 9), hg. von Francesco Furlan / Pierre Lauren / Sylvain Matton, Turin/Paris 2000, S. 173–211.

Laclotte, Michel: Mantegna et Crivelli, in: L'Œil 85 (1962), S. 28–37, 92–93.

Laertios, Diogenes: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, übers. und erl. von Otto Apelt, Bd. 1, Leipzig 1921.

Lanciarini, Vincenzo: Dei pittori Taddeo e Federigo Zuccari di S. Angelo in Vado, Jesi 1893.

Land, Norman E.: A Concise History of the Tale of Michelangelo and Biagio da Cesena, in: Source. Notes in the History of Art 32, 4 (2013), S. 15–19.

Langdon, Helen: The Art and Life of Salvator Rosa, in: Salvator Rosa (1615–1673). Bandits, Wilderness and Magic, hg. von Helen Langdon (Ausst.-Kat. London, Dulwich Picture Gallery, 15. September bis 28. November 2010 / Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum, 12. Dezember 2010 bis 27. März 2011), London 2010, S. 10–49.

Langdon, Helen/Salomon, Xavier F.: Kat.-Nr. 37: Fortuna, in: Salvator Rosa (1615–1673). Bandits, Wilderness and Magic, hg. von Helen Langdon (Ausst.-Kat. London, Dulwich Picture Gallery, 15. September bis 28. November 2010 / Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum, 12. Dezember 2010 bis 27. März 2011), London 2010, S. 224.

Lanzi, Luigi: Il taccuino lambardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti, hg. von P. Pastres, Udine 2000.

Lapini, Agostino: Diario fiorentino di Agostino Lapini. Dal 252 al 1596, hg. von Giuseppe Odoardo Corazzini, Florenz 1900.

Largier, Niklaus: Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und früher Neuzeit. Mit einem Essay zur Figur des Diogenes zwischen Kynismus, Narrentum und postmoderner Kritik (Frühe Neuzeit 36), Tübingen 1997.

Laschke, Birgit: Montorsolis Entwürfe für das Siegel der »Accademia del Disegno« in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 31, 2/3 (1987), S. 392–402.

Lastraioli, Chiara: Pétromachies renaissantes: de la dispute rituelle au combat des idées à l'ombre des ›pierres parlantes‹, in: Die Kunst des Streitens. Inszenierung, Formen und Funktionen öffentlichen Streits in historischer Perspektive, hg. von Marc Laureys / Roswitha Simons, Göttingen 2010, S. 219–244.

Laureys, Marc / Simons, Roswitha, Einleitung, in: Die Kunst des Streitens. Inszenierung, Formen und Funktionen öffentlichen Streits in historischer Perspektive, hg. von Marc Laureys / Roswitha Simons, Göttingen 2010, S. 9–18.

Lavin, Irving: David's Sling and Michelangelo's Bow, in: Der Künstler über sich in seinem Werk (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989), hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 161–190.

Lavin, Irving: David's Sling and Michelangelo's Bow: A Sign of Freedom, in: Past – Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso (Studies on the History of Society and Culture 6), hg. von Irving Lavin, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, S. 29–61.

Lecchini Giovannoni, Simona: Alessandro Allori, Turin 1991.

Lehmann, Doris H.: Johann Joachim Winckelmann und die gefälschte Antike: Kritikkompetenz und Streit von Künstlern und Gelehrten um 1760, in: Streitkultur. Okzidentale Traditionen des Streitens in

Literatur, Geschichte und Kunst (Super alta perennis. Studien zur Wirkung der Klassischen Antike 2), hg. von Uwe Baumann / Arnold Becker / Astrid Steiner-Weber, Göttingen 2008, S. 327–383.

Lehmann, Doris H.: Dispute tra artisti a Venezia: La Calunnia di Apelle di Girolamo Mocetto, in: Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi, hg. v. Rotraud von Kulessa/ Sabine Meine / Daria Perocco, Florenz 2014, S. 169–177.

Lehmann, Doris H.: Von der Augenhöhe bis unter die Gürtellinie. Zum Federkrieg zwischen Giovanni Battista Casanova und Johann Joachim Winckelmann, in: Gelehrte Polemik II. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1800 (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 2015, 1–4), hg. von Carlos Spoerhase / Kai Bremer, Hamburg 2015, S. 104–119.

Lehmann, Doris H. (Hg.): Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, Merzhausen 2017.

Lehmann, Doris H.: Girolamo Mocettos Schauplatz von Andrea Mantegnas *Verleumdung des Apelles*: Zum Künstlerstreit in Venedig, in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hg. von ders., Merzhausen 2017, S. 47–63.

Lehmann, Doris H.: Künstlerstreit im Bild? Anmerkungen zu Rembrandts Hund in der Radierung *Barmherziger Samariter* (1633), in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hg. von ders., Merzhausen 2017, S. 105–116.

Lehmann, Doris H.: Ein Künstlerpamphlet und seine Bildpolemik. Giovanni Battista Piranesis *Lettere di giustificazione*, in: Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hg. von ders., Merzhausen 2017, S. 146–165.

Lehmann, Doris H.: Status »Malerfürst« – Konstrukt oder soziales Phänomen?, in: The Artist between Court and City (1300–1600) / L'Artiste entre la cour et la ville / Der Künstler zwischen Hof und Stadt, hg. von Dagmar Eichberger / Philippe Lorentz / Andreas Tacke, Petersberg 2017, S. 68–97.

Lentz, Matthias: Konflikt, Ehre, Ordnung. Untersuchungen zu den Schmähbriefen und Schandbildern des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (ca. 1350–1600). Mit einem illustrierten Katalog der Überlieferung (Veröffentlichungen der historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen 217), Hannover 2004.

Leopold, Nikia Speliakos Clark: Artists' Homes in the Sixteenth Century (Diss. Baltimore/Md. 1979), Ann Arbor 1980.

Lepage, John L.: The Revival of Antique Philosophy in the Renaissance, New York 2012.

Lichtenberg, Georg Christoph: William Hogarth's Zeichnungen, 2 Bde., Stuttgart 1840.

Lichterfeld, Imke: Do not banish reason – Dialog und Dialogisierung in Shakespeares Measure for Measure, in: Polemik im Dialog des Renaissance-Humanismus. Formen, Entwicklungen und Funktionen, hg. von Uwe Baumann, Göttingen 2015, S. 291–316.

Lightbown, Ronald W.: Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings, and Prints, Oxford 1986.

Lipsius, Justus: Die herrliche Rede des weltberühmten Lipsii von der unflätigen und überaußschändlichen ja höllischen Mißgeburt Der Lästerung, deutsch hg. von Henrico [Heinrich] Borman, Lübeck 1662.

Lipsius, Justus [Lips, Joest]: Rede von der Verleumdung aus dem Lateinischen übersetzt. Nebst einem kleinen Nachtrage, schmähsichtigen Brochüristen der heutigen Zeiten gewiedmet, o. O. 1787.

Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, 7 Bde., Mailand 1585.

Lomazzo, Giovanni Paolo: Scritti sulle arti, Bd. 1 (Raccolta pisana di saggi e studi 33), hg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1973.

L'Occaso, Stefano: Lorenzo Leonbruno. La Calunnia di Apelle, in: Bonacolsi l'antico. Uno Scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, hg. von Filippo Trevisani / Davide Gasparotto (Ausst.-Kat. Mantua, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13. September 2008 bis 6. Januar 2009), Mailand 2008, S. 288.

Ludwig, Ulrike: Von Scherzen und Duellen. Wettkampfspiele als Typus von Ehrkonflikten im schwedisch-pommerschen Offizierskorps, in: Zeitschrift für Historische Forschung 38 (2011), S. 371–403.

Ludwig, Ulrike: Rituale der Vergemeinschaftung? Das Duell als Phänomen einer militärischen Gewaltkultur, in: Übergänge schaffen. Ritual und Performanz in der frühneuzeitlichen Militärgesellschaft (Herrschaft und soziale Systeme in der frühen Neuzeit 16), hg. von Ralf Pröve / Carmen Winkel, Göttingen 2012, S. 61–80.

Ludwig, Ulrike: Das Duell im Alten Reich. Transformationen und Variationen frühneuzeitlicher Ehrkonflikte, Berlin 2016.

Lüken, Sven / Sensfelder, Jens: Die Armbrust. Schrecken und Schönheit, München 2019 (Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, erschienen anlässlich der Ausstellung 20. September 2019 bis 8. März 2020), München 2019.

[Lukian:] Lucian's Werke, übers. von August Pauly, 12, Stuttgart 1831.

[Lukian:] Luciani Samosatensis opera, hg. von Karl Gottfried Jacobitz, Bd. 2, Leipzig 1907.

Lyotard, Jean-François, Le Différend, Paris 1983.

Lyotard, Jean-François, Der Widerstreit, übers. von Joseph Vogl, München 1987.

Mabillon, Jean: De Re Diplomatica Libri VI, Paris 1681.

MacDonald, Michael: The Secularization of Suicide in England 1660–1800, in: Past & Present 111 (Mai 1986), S. 50–100.

Macioce, Stefania: Per una introduzione a Giovanni Baglione, in: Giovanni Baglione (1566–1644). Pittore e biografo di artisti, hg. von Stefania Macioce, Rom 2002, S. XI–XXXIII.

Macioce, Stefania: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513–1875, Rom 2010 (2. überarb. und erg. Aufl.).

Mai, Ekkehard (Hg.): Das Capriccio als Kunstprinzip, Mailand 1996 (siehe Ausst.-Kat.).

Maidment, Christopher: Satura und Satyroi. Der Streit um die Herkunft der Satire in der englischen Literatur der frühen Neuzeit (Diss. München 1992), Aachen 1997.

Maisel, Witold: Rechtsarchäologie Europas, Wien/Köln/Weimar 1992.

Malagoli, Celestino: Memorie storiche su Lelio Orsi, Guastalla 1892.

Malvasia, C.: Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, Bd. 2, Bologna 1678.

Malvasia, C.: Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi 1678, hg. von G. P. Zanotti, 10 Bde., Bologna 1841.

Mander, Carel van: Het schilder-boeck waerin voor erst de leerlustighe lueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorgedraghen […], Utrecht 1969 (Faksimile der Erstausgabe von Haerlem 1604); http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/.

Mariani, Ginevra (Hg.): Giambattista Piranesi. Matrici incise 1756–1757. Le Antichità Romane. Lettere di giustificazione (Piranesiana 2), Mailand 2014.

Mariani, Valerio (Hg.): Le vite de'pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, von Giovanni Baglione, Rom 1935.

Mariette, Pierre Jean: Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'apres les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Impériale, Bd. 4, Paris 1857–1858.

Marolles, Michel de: Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pieces qui y sont contenuës, Paris 1666.

Marotzki, Miriam Sarah: Leonardos Bart oder Künstler als Philosophen. Selbstformungen im 15. und 16. Jahrhundert, Paderborn 2020.

Marrow, James: Circumdederunt me canes multi. Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance, in: The Art Bulletin 59, 2 (Juni 1977), S. 167–181.

Marucci, Valerio: Pasquinate romane del Cinquecento (Testi e documenti di letteratura e di lingua 7), 2 Bde., Rom 1983.

Massing, Jean-Michel: Du texte à l'image. La Calomnie d'Appelle et son iconographie, Straßburg 1990.

McGrath, Elizabeth: Von den »Erdbeeren« zur »Schule von Athen«: Titel und Beschriftungen von Kunstwerken der Renaissance, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus 2, Berlin 1998, S. 117–188.

Meller, Peter: Riccio's Satyress Triumphant. Its Source, Its Meaning, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 63, 10 (1976), S. 324–334.

Mersmann, Jasmin: Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600, Berlin 2016.

Merzbacher, Friedrich: Die mittelalterliche Ehrenstrafe des Hundetragens, in: Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft 64 (1952), S. 306–314.

Mezzatesta, Michael P.: The façade of Leone Leoni's house in Milan, the Casa degli Omenoni. The artist and the public, in: Journal of the Society of Architectural Historians 44 (1985), S. 233–249.

Mildenberger, Hermann (Hg.): Rembrandts Radierungen. Ehemalige Grossherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung, Klassik Stiftung Weimar. Graphische Sammlungen, Köln/Weimar/Wien 2011.

Minor, Heather Hyde: Rejecting Piranesi, in: The Burlington Magazine 143 (2001), S. 412–419.

Minor, Heather Hyde: Engraved in Porphyry, printed on Paper. Piranesi and Lord Charlemont, in: The Serpent and the Stylus. Essays on G. B. Piranesi (Memoirs of the American Academy in Rome, Suppl. Bd. 4), hg. von Mario Bevilacqua / Heather Hyde Minor / Fabio Barry, Ann Arbor 2006, S. 123–147.

Minor, Heather Hyde: Piranesi's Lost Words, University Park, Pennsylvania 2015.

Minor, Heather Hyde: Dedicated and Sent, in: Carolyn Yerkes / Heather Hyde Minor: Piranesi Unbound, Princeton, New Jersey 2020, S. 125–146.

Möller, Renate: Der römische Maler Giovanni Baglione, München 1991.

Monorchio, Giuseppe: Lo specchio del cavaliere. Il duello nella trattatistica e nell' epica rinascimentale (Biblioteca di Quaderni d'italianistica 14), Ottawa 1998, S. 63–80.

Montfaucon, Bernard de: Diarium Italicum. Sive monumentorum veterum, bibliothecarum, musæorum, &c. Notitiae singulars, in itinerario Italico collectae, additis schematibus ac figuris, Paris 1702.

Moretti, Massimo: Satiro, satira e un precedente per la Porta Virtutis, in: Patrizia Cavazzini, Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari (Artisti in Tribunale 1), Rom 2020, S. 17–22.

Morgan, Lady [Sydney]: The Life and Times of Salvator Rosa, 2 Bde., London 1824.

Müller, Barbara: Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom. Künstlerhaus und Haus der Kunst, in: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, hg. von Eduard Hüttinger, Zürich 1985, S. 101–120.

Müller, Fabian: Giulio Romanos Mantuaner »Künstlerhaus« als »summa artistica«. Eigenreferenzialitäten in Architektur und Ausstattung der Casa Pippi (1538–1542), in: Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, hg. von Andreas Tacke / Thomas Schauerte / Danica Brenner, Petersberg 2018, S. 106–114.

Müller, Friedhelm L.: Kritische Gedanken zur antiken Mnemotechnik und zum »Auctor Ad Herennium«. Mit Text und Übersetzung der drei antiken Zeugnisse im Anhang, Stuttgart 1996.

Müller, Jürgen: Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache (Brill's Studies in Intellectual History 235), Leiden/Boston 2015.

Müller, Jürgen: »Cazzon da mulo« – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios *Junge von einer Eidechse gebissen*, in: Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte (Frühe Neuzeit 209), hg. von Jörg Robert, Berlin/Boston 2017, S. 180–214.

Müller, Jürgen: Zu einer Poetik der Schwelle. Eine neue Deutung von Rembrandts Radierung »Der barmherzige Samariter« (1633), in: Kunstchronik 74, 3 (März 2021), S. 106–120.

Mütel, Alexandra: Die skulpturale Allegorie des römischen Barock. Rhetorische Funktionalisierung und ästhetischer Eigenwert (Diss. Bonn 2019), Merzhausen 2023.

Mulsow, Martin: Die unanständige Gelehrtenrepublik. Wissen, Libertinage und

Kommunikation in der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2007.

Murutes, Harry: Personifications of Laughter and Drunken Sleep in Titian's ›Andrians‹, in: The Burlington Magazine 115, 845 (Aug. 1973), S. 518–519, 521–522 u. 525.

Neumann, Sarah: Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache, Ostfildern 2010.

Nieschlag, Eberhard / Behre, Hermann M. / Nieschlag, Susan (Hg.): Andrologie. Grundlagen und Klinik der reproduktiven Gesundheit des Mannes, Berlin/Heidelberg 2009 (3. Aufl.).

Nonnus [Nonnos]: Dionysiaca, mit Übers. von W. H. D. Rouse, 3 Bde., London/Cambridge (Mass.) 1963.

Nova, Alessandro / Schreurs, Anna (Hg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln [u. a.] 2003.

Nübling, Damaris / Vogel, Marianne: Fluchen und Schimpfen kontrastiv. Zur sexuellen, krankheitsbasierten, skatologischen und religiösen Schimpfwortprototypik im Niederländischen, Deutschen und Schwedischen, in: Germanistische Mitteilungen 59 (2004), S. 19–33.

Oberhuber, Konrad: Zu Jacopo Bertoja und Lelio Orsi, in: Albertina-Studien 3 (1965), 22–33.

Oberli, Matthias: Rezension von: Lothar Sickel, Caravaggios Rom, Emsdetten/Berlin 2003, in: Kunstform 5 (2004), Nr. 4.

Oelke, Harry: Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter (Arbeiten zur Kirchengeschichte 57; Diss. Kiel 1991), Berlin/New York 1992.

Ogden, Daniel: Perseus (Gods and heroes of the ancient world), London/New York 2008.

Olbrich, Hartmut: Die casa Zuccari in Florenz. Genese und Erscheinung eines Künstlerhauses der Renaissance (Diss. Bamberg 1998), Bamberg 2002. https://fis.uni-bamberg.de/handle/uniba/11.

Olson, Greta: Criminals as Animals. From Shakespeare to Lombroso (Law and Literature 8), Berlin/Boston 2013.

Ortalli, Gherardo: La pittura infamante. Secoli XIII–XVI (La storia/Temi 48), 2. ergänzte Aufl. Rom 2015 [1979].

Ortalli, Gherardo: Pittura Infamante. Practices, genres and connections, in: Images of shame, hg. von Carolin Behrmann, Berlin 2016, S. 29–47.

Overfurth, C. O. v.: Über »arma ignominiosa«, in: Heraldisch genealogische Zeitschrift 2, 2 (1872), S. 21–23.

Ovid [Publius Ovidius Naso]. Metamorphosen, lateinisch–deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2017.

Pak, Inna: Eine autonome Künstlerzunft zwischen Akademie und Realwirtschaft. Die Compagnia die Pittori in Bologna (Masterarbeit Wien 2015); http://othes.univie.ac.at/39525/1/2015-09-09_1163407.pdf.

Panofsky, Dora / Panofsky, Erwin: Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol, London 1956.

Panofsky, Dora / Panofsky, Erwin: Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol (Bollingen Series 52), 2. erg. Aufl. New York 1962 [1956].

Paolozzi Strozzi, Beatrice: Un »Universale Artefice«. Percorso Bandinelliano al

Bargello, in: Baccio Bandinelli. Scultore e Maestro (1493–1560), hg. von Detlef Heikamp / Beatrice Paolozzi Strozzi, Florenz 2014, S. 14–27.

Papi, Federica: Ombre e luci nel processo a Caravaggio. Ipotesi sulla Resurrezione di Baglione, novità su Filippo Trisegni e una proposta per Francesco Scarpellino, in: Caravaggio a Roma. Una Vita dal Vero, hg. von Michele Di Sivo und Orietta Verdi (Ausst.-Kat. Rom, Archivio di Stato, Sant'Ivo alla Sapienza, 11. Februar bis 15. Mai 2011), Rom 2011, S. 109–117.

Paravicini, Werner: Ein Spion in Malpaga. Zur Überlieferungsgeschichte der Urkunden des René d'Anjou und Karls des Kühnen für Bartolomeo Colleoni, in: Italia et Germania. Liber Amicorum Arnold Esch, hg. von Hagen Keller / Werner Paravicini / Wolfgang Schieder, Tübingen 2001, S. 469–487.

Partridge, Loren W.: The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, Part I, in: The Art Bulletin 53, 4 (Dez. 1971), S. 467–486.

Pascoli, Lione: Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni, Rom 1730.

Pascoli, Lione: Vite 1730, Übers. von Hartmut Köhler, in: Köhler 2007, DVD, PDF.

Passeri, Gio[vanni] Batista: La Vita di Salvator Rosa Napoletano. Pittore e Poeta, in: Giovanni Baglione: Le vite de' pittori scultori, architetti ed intagliatori dal pontificato di Gregoio XIII. del 1572 fina a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642, Neapel 1733, S. 289–304.

Passeri, Gio[vanni] Batista: La Vita di Salvator Rosa Napoletano. Pittore e Poeta, in: Giovanni Baglione: Le vite de' pittori scultori, architetti ed intagliatori dal pontificato di Gregoio XIII. del 1572 fina a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642, Rom 1772.

[Passeri, Giovanni Battista:] Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri. Nach den Handschriften des Autors, übers. von Jacob Hess, Leipzig/Wien 1934.

Patz, Kristine: Sub Rosa. Verschwiegene Beredsamkeit im Londoner Selbstporträt von Salvator Rosa, in: Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, hg. von Christine Göttler / Ulrike Müller-Hofstede / Kristine Patz u. a., Emsdetten 1998, S. 61–73.

Patz, Kristine: Im Agon der Künste, in: Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne, hg. von Hannah Baader / Ulrike Müller Hofstede / Kristine Patz u. a., München 2007, S. 9–18.

Paulson, Ronald: Hogarth's Graphic Works, Bd. 1, New Haven/London 1965.

Paulson, Ronald: Hogarth, 3 Bde., Cambridge 1992–1993.

Paulson, Ronald: Hogarth, Bd. 3. Art and politics 1750–1764, London 1993.

Pausanias: Descriptio Graeciae, hg. von Johann Heinrich Christian Schubart / Christian Walz, 3 Bde., Leipzig 1838.

Petrucci, Armando (Hg.): Scrittura e popolo nella Roma barocca 1585–1721, Rom 1982.

Pfeilschifter, Rene: Titus Quinctius Flamininus. Untersuchungen zur römischen Griechenlandpolitik, Göttingen 2005.

Pfisterer, Ulrich: Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. »Sexualisierte Theorien« zur Werkgenese in der Frühen Neuzeit, in: Animationen, Trans-

gressionen (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 4), hg. von Ulrich Pfisterer / Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 41–72.

Pfisterer, Ulrich: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008.

Pfisterer, Ulrich: Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500, in: Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, hg. von Matthias Müller / Klaus Weschenfelder / Beate Böckem / Ruth Hansmann (Ausst.-Kat. Coburg, Veste Coburg, 22. August bis 7. November 2010), Berlin 2010, S. 9–21.

Pfisterer, Ulrich: Kampf der Malerschulen. Guido Renis Lotta dei Putti und die ›Caravaggisten‹. In: Mitteilungen / Sonderforschungsbereich 573, Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit, Nr. 2, S. 16–26.

Pfisterer, Ulrich: Alternde Künstler als Liebhaber – Inspiration, (Pro-)Kreativität und Verfall: Anthonis van Dyck, Tizian und die Tradition der Renaissance, in: Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen, hg. von Peter Kielmansegg / Heinz Häfner, Berlin 2012, S. 55–71.

Pfisterer, Ulrich: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 87), Berlin 2014.

Piccinelli, Roberta: Artists' residences and the artists' quarter in Mantua in the 16th and 17th centuries, in: Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, hg. von Andreas Tacke / Thomas Schauerte / Danica Brenner, Petersberg 2018, S. 209–217.

Pigler, Andor: A new picture by Lorenzo Lotto: »The Sleeping Apollo«, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 1, 1/2 (1953), S. 165–168.

Pigler, Andor: Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 1, 3/4 (1954), S. 215–234.

Pindar: Carmina cum fragmentis. Pars I, nach Vorarbeit von Bruno Snell hg. von Herwig Mähler, Leipzig 1987.

Pino, Domenico: Storia Genuina Del Cenacolo Insigne Dipinto Da Leonardo Da Vinci Nel Refettorio De' Padri Domenicani Di Santa Maria Delle Grazie Di Milano, Mailand 1796; http://dlib.biblhertz.it/Ca-LEO227-3960#page/1/mode/2up.

Piper, Ferdinand: Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert, 2 Bde., Weimar 1847–1851.

Piranesi, Giambattista [=Giovanni Battista]: Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma, Rom 1757.

Piranesi, Giovanni Battista: The Polemical Works. Rome 1757, 1761, 1765, 1769, hg. und eingel. von John Wilton-Ely, Farnborough 1972.

Plackinger, Andreas: »Violenza«. Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs (Actus et Imago 17, Diss. München 2013), Berlin/Boston 2016.

Plagemann, Volker / Denzler, Max: Art. »Esel«, in: RDK, Bd. 5, 1967, 1484–1528, in: http://www.rdklabor.de/wiki/Esel (6.2.2024).

Platon: Der Staat (Politeia), übers. u. hg. von Karl Vretska, Stuttgart 1997.

Plinius Secundus d. Ä., C.: Naturkunde. Naturalis historiae libri XXXVII, übers. und hg. von Gerhard Winkler / Roderich König, München 1973–1994.

Plon, Eugène: Leone Leoni, Sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, Sculpteur de Philippe II, Paris 1887.

Pope-Hennessy, John Wyndham: Italian High Renaissance & Baroque Sculpture (An Introduction to Italian Sculpture 3) London ^{4}1996.

Popham, Arthur Ewart, A Crossbowman, in: The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle, hg. von dems. / Johannes Wilde, London 1949.

Post, Paul: Ein Frührenaissanceharnisch von Konrad Seusenhofer mit Ätzungen von Daniel Hopfer im Berliner Zeughaus, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49 (1928), S. 167–186.

Prochno, Renate: Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen, Berlin 2006.

[Anonymus:] Pug's reply to Parson Bruin. Or a polemical conference occasioned by an Epistle to William Hogarth, Esq. by C. Churchill, London 1763.

Putzo, Christine: Mehrsprachigkeit im europäischen Kontext. Zu einem vernachlässigten Forschungsfeld interdisziplinärer Mediävistik, in: Mehrsprachigkeit im Mittelalter: kulturelle, literarische, sprachliche und didaktische Konstellationen in europäischer Perspektive, hg. von Michael Baldzuhn / Christine Putzo, Berlin/New York 2011, S. 3–34.

Quint, David: Duelling and Civility in Sixteenth Century Italy, in: Source. I Tatti Studies in the Italian Renaissance 7 (1997), S. 231–278.

Quintavalle, Augusta Ghidiglia: Il Bertoja, Mailand 1963.

Quintilian, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners, übers. und hg. von Helmut Rahn, Darmstadt 1975.

Raaflaub, Kurt A.: Romulus und die Wölfin. Roms Anfänge zwischen Mythos und Geschichte, in: Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt, hg. von Elke Stein-Hölkeskamp / Karl-Joachim Hölkeskamp, München 2006, S. 18–39.

Rabe, Jennifer / Benkert, Davina / Schober, Sarah-Maria: Bericht zum 29. Basler Renaissancekolloquium »Invidia – ein Affekt zwischen Ökonomie und Moral«, 18. Oktober 2013, https://docs.wixstatic.com/ugd/5403ee_5d9b61174e2e4e4f8d7545e1419ba0e9.pdf.

Rabener, Gottlieb Wilhelm: Sendschreiben von der Zuläßigkeit der Satire, in: Ders.: Satiren, Teil 1, Leipzig 1763, S. 155–164.

Radbruch, Gustav: Strafvollzug (Gesamtausgabe, Bd. 10), bearb. von Heinz Müller-Dietz, Heidelberg 1993.

Radbruch, Gustav: Literatur- und kunsthistorische Schriften (Gesamtausgabe 5), hg. von Arthur Kaufmann, bearb. von Hermann Klenner, Heidelberg 1997.

Rakoczy, Thomas: Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der grie-

chischen Literatur (Classica Monacensia 13), Tübingen 1996.

Rapp, Jürgen: Ein Meisterstich der Florentiner Spätrenaissance entsteht. Bemerkungen zum Probedruck mit Vorzeichnungen für Melchior Meiers Kupferstich »Apollo mit dem geschundenen Marsyas und das Urteil des Midas« in den Uffizien, in: Bruckmanns Pantheon 43 (1985), S. 61–70.

Rathe, Kurt: Bild-Beziehungen früher Holzschnitte, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst. Beilage der Graphischen Künste 4 (1930), S. 65–75.

Raupp, Hans-Joachim: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986.

Raupp, Hans-Joachim: Adriaen Brouwer als Satiriker, in: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, hg. von Henning Bock / Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1987, S. 225–251.

Raupp, Hans-Joachim (Hg.): Landschaften und Seestücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung, Münster/Hamburg/London 2001.

Rawlings, Kandice: Liminal Messages. The Cartellino in Italian Renaissance Painting (Diss. New Brunswick 2009), Ann Arbor 2009.

Rebecchini, Guido: Rituals of Justice and the Construction of Space in Sixteenth-Century Rome, in: I Tatti Studies in the Italian Renaissance 16, 1/2 (Sept. 2013), S. 153–179.

Regan, Lisa: If So In Adversity: Mastering Fortune in Lorenzo Leonbruno's Calumny of Apelles, in: California Italian Studies Journal 4, 2 (2013), http://escholarship.org/uc/item/4sm6f944.

Regel, Walter / Köhler, Hartmut: … hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen...: Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, Würzburg 2007.

Regteren Altena, I. Q. van: Jacques de Gheyn. Three Generations, 2 Bde., Den Haag/Boston/London 1983.

Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder: Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München/Berlin 2002.

Reutner, Ursula: Sprache und Tabu: Interpretationen zu französischen und italienischen Euphemismen (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 346), Tübingen 2009.

Ridolfi, Carlo: Le maraviglie dell'arte, overo Le vite de gl' illustri pittori veneti, e dello Stato, Venedig 1648.

Ripa, Cesare: Iconologia. Overo Descrittione Di Diverse Imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione, Rom 1603.

[Ripa, Cesare:] Iconologia di Cesare Ripa, bearb. von Giovanni Zaratino Castellini, Venedig 1645.

Robertson, Clare: »Il Gran Cardinale«. Alessandro Farnese, Patron of the Arts, New Haven 1992.

Röcke, Werner: Satire (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit), Artikel in: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache 14, hg. von Walther Killy, Gütersloh 1993, 327–331.

Röttgen, Herwarth: Caravaggio. Der irdische Amor oder Der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt a. M. 1992.

Röttgen, Herwarth: Quel diavolo è Caravaggio. Giovanni Baglione e la sua denuncia satirica dell'Amore terreno, in: Storia dell' Arte 79 (1993), S. 326–340.

Röttgen [Roettgen], Steffi: Un ritratto allegorico di Lord Charlemont dipinto da Mengs, e alcune annotazioni sul rapporto tra Piranesi e l'ambiente neoclassico romano, in: Piranesi e la cultura antiquaria, hg. von Anna LoBianco, Rom 1983, S. 149–170.

Rohlmann, Michael: Mantua, Palazzo del Te: Sala di Psiche, Sala dei Giganti. Giulio Romano und Werkstatt, in: Kliemann, Julian / Rohlmann, Michael: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510–1600, München 2004, S. 294–315.

Roget, Peter Mark: Roget's Thesaurus of Synonyms and Antonyms [Thesaurus of English Words and Phrases], o. O. 1912.

Romani, Vittoria: Lelio Orsi (Biblioteca/Serie speciale / Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi 6), Modena 1984.

Romani, Vittoria: Art. »Orsi, Lelio, detto di Maestri, de Magistris«, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 79 (Nursio–Ottolini Visconti), Rom 2013.

Rosa, Salvator: Satire, ode e lettere, ill. von G[iosuè] Carducci, Florenz 1860.

Rosa, Salvator: Lettere, gesamm. von Lucio Festa, hg. von Gian Giotto Borrelli (Testi Stroici, Filosofici e Letterari 12), Neapel 2003.

Roscam Abbing, Michiel: De ezelsoren in Rembrandts satire op de kunstkritiek, in: Kroniek van het Rembrandthuis 45, 1 (1993), S. 18–21.

Rosenberg, Jakob: A Drawing by Jacques de Gheyn, in: The Art Quarterly 17 (1954), S. 166–171.

Rosen, Valeska von: Caravaggios Eromenos. Der Amor für Vincenzo Giustiniani, in: Amor sacro e profano, hg. von Jörn Steigerwald / Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 333–361.

Rosen, Valeska von: Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2021.

Rossi, Marco / Robetta, Alessandro: Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda, Mailand 1988.

Rossi, Paolo L.: The Writer and the Man. Real Crimes and Mitigating Circumstances: il caso Cellini, in: Crime, society and the law in Renaissance Italy, hg. von Trevor Dean / K[ate] J. P. Lowe, Cambridge u. a. 1994.

Rothe, Johannes: Der Ritterspiegel, hg., übers. und komm. v. Christoph Huber / Pamela Kalning, Berlin 2009.

Roworth, Wendy W.: Salvator Rosa's lost Painting of »Fortuna«, in: The Burlington Magazine 117 (1975), S. 663–664.

Roworth, Wendy W.: Pictor succensor. A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic, and Painter, New York 1978.

Rowson, Martin: The grandfather of satire. William Hogarth, in: Tate Etc. 9 (2007), https://web.archive.org/web/20230915102935/https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/grandfather-satire.

Ruggero, Cristina: Monumenta Cardinalium. Studien zur barocken und spätbarocken Skulptur am Beispiel römischer Kardinalsgrabmäler (1650–1750 ca.), (Diss. Frei-

burg i. Br. 2003), Freiburg 2004, 2 Bde. https://www.freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:3538/datastreams/FILE2/content.

Rustici, Alfonso: Federigo Zuccari. Notizie biografiche su documenti inediti, in: Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica 11 (1923), S. 405–429.

Ryff, Walther Hermann: Die groß Chirurgei, oder volkommene Wundtartzenei, Frankfurt 1545.

Sabine, Lorenzo: Notes on Duels and Dueling. Alphabetically arranged, with a preliminary historical essay, Boston ³1859.

Sachs, Hans / Amman, Jost: Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, Frankfurt a. M. 1568.

Samuel, Arthur M.: Piranesi, London 1910.

Santoro, Corrado: Il Duello. Storia, Diritto, Costume, Legislazione, Rom 2012.

Saunders, Eleanor A.: A Commentary on Iconoclasm in Several Print Series by Maarten van Heemskerck, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 10, 2 (1978–79), S. 59–83.

Saxl, Fritz: Veritas Filia Temporis, in: Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer, hg. v. Raymond Klibansky / H. J. Paton, Oxford 1936, S. 197–222.

Scaliger, Joseph Justus: Exotericarum oxcercitat, Lib. XV de Subtilitate, Paris [1557].

Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Lat.-dt. Ausgabe, hg., übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz / Gregor Vogt-Spira, 6 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1994–2011.

Schäfer, Peter: Judeophobia: Attitudes Toward the Jews in the Ancient World, Cambridge (Mass.)/London ²1998.

Schauenburg, Konrad: Perseus in der Kunst des Altertums, Bonn 1960.

Schmidt, Günter: Libelli famosi. Zur Bedeutung der Schmähschriften, Scheltbriefe, Schandgemälde und Pasquille in der deutschen Rechtsgeschichte (Diss. Köln 1985).

Schmitt, Stefan: Diogenes. Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts (Studien zur Kunstgeschichte 74), Hildesheim/Zürich/New York 1993.

Schnabel-Schüle, Helga: Das Majestätsverbrechen als Herrschaftsschutz und Herrschaftskritik, in: Aufklärung 7, 2, Staatsschutz (1994), S. 29–47.

Schneider, Norbert: Die antiklassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien, Münster 2012.

Scholl, Dorothea: Von den Grottesken zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance (Arst rhetorica 11), Münster 2004.

Scholz, Piotr O., Der entmannte Eros. Eine Kulturgeschichte, Düsseldorf 1997.

Schröder, Gerald, Versteinernder Blick und entflammte Begierde: Giambolognas ›Raub der Sabinerin‹ im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 31 (2004), S. 175–203.

Schulz, Verena: Die Stimme in der antiken Rhetorik (Hypomnemata 194), Göttingen 2014.

Schwartz, Gary: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, übers. von Andreas Schulz / Christina Callori-Gehlsen, Stuttgart / Zürich 1987.

Schwartz, Gary: Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies. Übersetzung aus dem Englischen von Rosali und Saskia Bontjes van Beek, Brüssel 2006.

Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies, Braunschweig 1990.

Schweikhart, Gunter: Fassadenmalerei in Verona. Vom 14. bis zum 20. Jahrhundert (Italienische Forschungen 3, 7), München 1973.

Schwenk, Bernd: Das Hundetragen. Ein Rechtsbrauch im Mittelalter, in: Historisches Jahrbuch 110 (1990), S. 289–308.

Schwerhoff, Gerd: Verordnete Schande? Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Ehrenstrafen zwischen Rechtsakt und sozialer Sanktion, in: Mit den Waffen der Justiz. Zur Kriminalitätsgeschichte des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, hg. von Andreas Blauert / Gerd Schwerhoff, Frankfurt a. M. 1993, S. 158–188.

Schwerhoff, Gerd: Straf-Akte(n). Zur visuellen Repräsentation der Kriminaljustiz in frühneuzeitlichen Gerichtsbüchern, in: Symbolische Kommunikation vor Gericht in der Frühen Neuzeit, hg. von Reiner Schulze, Berlin 2006, S. 317–334.

Schwerhoff, Gerd: Das frühneuzeitliche Duell in der öffentlichen Streitkultur. Zum paradoxen Verhältnis von Gewaltpraxen und normativen Diskursen, in: Henning P. Jürgens / Thomas Weller (Hg.): Streitkultur und Öffentlichkeit im konfessionellen Zeitalter, Göttingen 2013, S. 215–228.

Scichilone, Giorgio: Terre incognite. Retorica e religione in Machiavelli, Mailand 2012.

Scott, Jonathan: Piranesi, London/New York 1975.

Scott, Jonathan: Salvator Rosa. His life and times, New Haven 1995.

Seiter, Walter: Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a. M. ²1986, S. 299–312.

Seligmann, Siegfried: Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker, Berlin 1910.

Sellink, Manfred (Bearb.): The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1800, Bd. 18 (Cornelis Cort 3), bearb. von Manfred Sellink, hg. von Huigen Leeflang, Rotterdam 2000.

Seneca, Lucius Annaeus: Apocolocyntosis. Die Verkürbissung des Kaisers Claudius, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2001.

Sennato, Marina (Hg.): Dizionario Larousse della pittura italiana. Dalle origini ai nostri giorni, Rom 1998.

Sensfelder, Jens: Zur Jagd mit der Armbrust im Zeitalter Maximilians I., in: Lüken, Sven / Sensfelder, Jens: Die Armbrust. Schrecken und Schönheit, München 2019 (Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, erschienen anlässlich der Ausstellung 20. September 2019 bis 8. März 2020), München 2019, S. 42–59.

Shawe-Taylor, Desmond: Walls Have Ears. Some Aspects of Roman Baroque Architectural Decoration, in: Architectural History 36, 1993, S. 19–45.

Shearman, John K. G.: Andrea del Sarto, Oxford 1965.

Shearman, John K. G.: The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen, Cambridge/New York 1983.

Shearman, John: Giulio Romano and Baldassare Castiglione, in: Giulio Romano (Kongressakten Accademia Nazionale Virgiliana Mantua 1989), Mantua 1991, S. 293–301.

Shearman, John K. G.: Only connect… Art and the Spectator in the Italian Renaissance (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988; Bollingen Series 35, 37), Princeton 1992.

Shearman, John K. G.: Art or Politics in the Piazza?, in: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, hg. von Alessandro Nova / Anna Schreurs, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 19–36.

Sickel, Lothar: Künstlerrivalität im Schatten der Peterskuppel: Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 28 (2001), S. 159–189.

Sickel, Lothar: Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu (Studien und Texte; teilw. Diss. Hamburg 2000), Emsdetten/Berlin 2003.

Sickel, Lothar: Federico Zuccari post mortem. Der Verkauf der Kunstwerke aus seinem Nachlass durch den Sohn Ottaviano: mit einem Anhang zu Pier Leone Casella, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 40 (2011–12), S. 81–136.

Sickel, Lothar: Randnotizen zur Justizakte Caravaggios. Gregorio Rotolanti und der Verleumdungsprozess von 1603, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 43 (2016 [2017]), S. 25–36.

Simon, Holger: Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues, in: Concilium medii aevi 7, 2004, S. 45–76.

Simon, Ralf: Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke, München 2011.

Smith O'Neil, Maryvelma: Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome, New York 2002.

Solinus, Gaius Julius: De Memorabilibus Mundi, Venedig 1491.

Spagnolo, Maddalena: Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio, Rom 2019.

Spezzaferro, Luigi: Una testimonianza per gli inizi del caravaggismo, in: Storia dell'arte 23 (1975), 53–60.

Spoerhase, Carlos: Kontroversen: Zur Formenlehre eines epistemischen Genres, in: Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse, hg. von Ralf Klausnitzer / Carlos Spoerhase, Bern u. a. 2007, S. 49–92.

Spoerhase, Carlos / Bremer, Kai: Rhetorische Rücksichtslosigkeit. Problemfelder der Erforschung gelehrter Polemik um 1700, in: Gelehrte Polemik: Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700 (Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 15, 2/3), hg. von Kai Bremer / Carlos Spoerhase, Frankfurt a. M. 2011, S. 111–122.

Starbatty, Angelika: Aussehen ist Ansichtssache: Kleidung in der Kommunikation der römischen Antike, München 2010.

Stauffer, Hermann: Polemik, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 1403–1415.

Stechow, Wolfgang: Daniele da Volterra als Bildhauer, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49 (1928), S. 82–92.

Steinberg, Leo: A Corner of the Last Judgment, in: Daedalus 109, 2 (1980), S. 211–216.

Steinmann, E.: Die Portraitdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913.

Stephens, Frederic George / George, Mary Dorothy: Catalogue of of Prints and Drawings in the British Museum: Political and Personal Satires, 11 Bde., London 1870–1954, Bd. 4 (No. 3805 to No. 4838), London 1883.

Stoett, F[rederik] A[ugust]: Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden, Zutphen [4]1923–1924.

Strunck, Christina: Eine radikale Programmänderung im Palazzo Vecchio. Wie Michelangelos »Sieger« auf Giambologna und Vasari wirkte, in: Michelangelo – neue Beiträge. Akten des Michelangelo-Kolloquiums veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln, 7.–8. November 1996, hg. von Michael Rohlmann / Andreas Thielemann, München 2000, S. 265–297.

Strunck, Christina: The original setting of the early life of Taddeo series. A new reading of the pictorial program in the Palazzo Zuccari, Rome, in: Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome, hg. von Julian Brooks (Ausst.-Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2. Oktober 2007 bis 6. Januar 2008), Los Angeles 2007, S. 113–125.

Stubbe, Wolf: Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle 1500–1800, Hamburg 1967.

Sulerzyska, Teresa: Discours du consul T. Quinctius Flamininus aux achéens. Un dessin d'Allori pour la peinture à Poggio a Caiano, in: Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata, hg. von Jan Białostocki / Juliusz A. Chrościcki / Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, Warschau 1981, S. 261–270.

Summers, David: Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981.

Tacke, Andreas: Querela Artificis. Formen der Künstlerklage in der Reformationszeit, in: Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800, hg. von Birgit Ulrike Münch / Andreas Tacke / Markwart Herzog / Sylvia Heudecker, Petersberg 2015, S. 60–69.

Tacke, Andreas (Hg., Komm.): Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler-(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches (artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte, hg. von Andreas Tacke), 5 Bde., Petersberg **2018**.

Tacke, Andreas / Schauerte, Thomas / Brenner, Danica (Hg.): **Künstlerhäuser** im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, Petersberg 2018.

Taylor, Gary: Castration. An Abbreviated History of Western Manhood, 2. Aufl. New York/London 2002.

Taylor, Rabun: Roman oscilla. An assessment, in: Res: Anthropology and Aesthetics 48 (Herbst 2005), S. 83–106.

Teuscher, Simon: Hunde am Fürstenhof. Köter und »edle Wind« als Medien sozialer Beziehungen vom 14. bis 16. Jahrhundert, in: Historische Anthropologie 6, 3 (1998), S. 347–369.

The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, Bd. 13–15 (The **Muller** Dynasty), bearb. von Jan Piet Filedt Kok, hg. von Ger Luijten, Roosendaal 1999; Bd. 16–18 (Cornelis **Cort**), bearb. von Manfred Sellink, hg. von Huigen Leeflang, Rotterdam 2000; Bd. 69 (**Rembrandt**, Text 1, 1625–1635), bearb. von Erik Hinterding / Jaco Rutgers, hg. von Ger Luijten, Roosendaal 2013.

Thimann, Michael: Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance (Rekonstruktion der Künste 6), Göttingen 2002.

Thomas, Petra: ›Bilder einer Ausstellung‹. Das ›Museo Capitolino‹ und die wissenschafliche Illustration, in: Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700, hg. von Valentin Kockel / Brigitte Sölch, Berlin 2005, S. 235–262.

Thompson, Wendy: Federico Zuccaro's Love Affair with Florence. Two Allegorical Designs, in: Metropolitan Museum Journal 43 (2008), S. 75–97.

Treves, Letizia: Daniele da Volterra and Michelangelo. A collaborative relationship, in: Apollo 154 (2001), S. 36–44.

Troedsson, Carl Birger: Architecture, urbanism and socio-political developments in our western civilization, Göteborg 1964.

Trollope, Thomas Adolphus: The Papal Conclaves. As they were and as they are, London 1876.

Tuchel, Susan: Kastration im Mittelalter, Düsseldorf 1998.

Tummers, Anna: The Painter versus the Connoisseur? The Best Judge of Pictures in Seventeenth-Century Theory and Practice, in: Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age), hg. von Anna Tummers / Koenraad Jonckheere, Amsterdam 2008, S. 126–147.

Tummers, Anna: The Painter Versus His Critics. Willem van Nijmegen's Defense of his Art, in: Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500–1800. Essays in honor of Eric Jan Sluiter, hg. von Anton W. A. Boschloo / Jacquelyn N. Coutré / Stephanie S. Dickey u. a.: Zwolle 2011, S. 442–453.

Vaccaro, Lorenzo: Antiquarum Statuarum Urbis Romae, Rom 1584.

[Varchi, Benedetto:] Opere di Benedetto Varchi, hg. von Antonio Racheli, 2 Bde., Triest 1858–59.

Varro, Marcus Terentius: De Lingua Latina, bearb. von Georg Goetz / Friedrich Schöll, Leipzig 1910.

Vasari, Giorgio: Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori, Florenz 1568.

Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, hg. und komm. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–85,

— Bd. 7, Florenz 1881.

Vasari, Giorgio: Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori, hg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz **1906**.

Vasari, Giorgio: La Vita di Michelangelo, nelle redazioni del 1550 e del 1568, hg. und kommentiert von Paola Barocchi, 3 Bde., Mailand/Neapel 1962.

Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosanna Bettarini, kommentiert von Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–1997.

[Vasari, Giorgio:] Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie – Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler, hg. von Alessandro Nova, bearb. von Matteo Burioni / Sabine Feser, Berlin 2004.

Vasari, Giogio: Das Leben des Giulio **Romano**, neu übers. von Victoria Lorini / Matteo Burioni, hg. und komm. von Matteo Burioni, Berlin 2005.

Vasari, Giorgio: Das Leben des **Tizian**, neu übers. von Victoria Lorini, hg. und komm. von Christina Irlenbusch, Berlin 2005.

Vasari, Giorgio: Das Leben des **Leonardo**, neu übers. von Victoria Lorini, hg. und komm. von Sabine Feser, Berlin 2006.

Vasari, Giorgio: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, hg. von Daniel **Kupper**, Berlin 2007.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Baccio **Bandinelli**, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Hana Gründler, Berlin 2009.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Daniele **da Volterra** und des Taddeo Zuccaro, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Christina Irlenbusch, Berlin **2009**.

Vasari, Giorgio: Das Leben des **Michelangelo**, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Caroline Gabbert, Berlin 2009.

Vasari, Giorgio: Das Leben der Bellini und des **Mantegna**, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Rebecca Müller, Berlin 2010.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Jana Graul / Heiko Damm, Berlin **2011**.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Buffalmacco, **Orcagna**, Spinello Aretino und Lorenzo Monaco, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Fabian Jonietz /Wolf-Dietrich Löhr / Johannes Tripps, Berlin 2015.

Vasari, Giorgio: Mein Leben, eu übers. von Victoria Lorini, hg. und komm. von Sabine Feser, Berlin 2015.

Ventura, Leandro: Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento (Biblioteca del Cinquecento 64), Rom 1995.

Venturi, Adolfo: La R. Galleria Estense in Modena, Modena 1882.

Vernant, Jean-Pierre: Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum. Artemis und Gorgo, Frankfurt a. M. 1988.

Vetter, Andreas W.: Gigantensturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext, Weimar 2002.

Viertmann, Christine: Der Sündenbock in der öffentlichen Kommunikation: Schuldzuweisungsrituale in der Medienberichterstattung, Wiesbaden 2014.

Völker, Angela: Beziehungen zwischen Theorie und Praxis im Werk Federico Zuccaros (Diss. Wien 1972), Wien 1972.

Vollenhove, Joannes: Poëzy, Amsterdam 1686.

Volpi, Caterina: Salvator Rosa e Carlo De Rossi, in: Storia dell'arte 93/94 (1999), S. 356–373.

Volpi, Caterina: Filosofo nel dipingere. Salvator Rosa tra Roma e Firenze (1639–1659), in: Salvator Rosa. Tra Mito e Magia, hg. von Marco Chiarini (Ausst.-Kat. Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 18. April bis 29. Juni 2008), Neapel 2008, S. 28–46.

Volpi, Caterina: Salvator Rosa, nuovi documenti e riflessioni sul primo periodo romano e su quello fiorentino, in: Storia dell' arte 120 (2008), S. 85–116.

Voss, Hermann: Caravaggios ›Amor als Sieger‹ und Bagliones ›Himmlische und Irdische Liebe‹, in: Berliner Museen 43, 5/6 (Mai–Juni 1922), S. 60–64.

Waddington, Raymond B.: Aretino's Satyr. Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art (Toronto Italian Studies), Toronto/Buffalo/London 2004.

Wahrman, Dror: Mr. Collier's Letter Racks. A Tale of Art and Illusion at the Threshold of the Modern Information Age, Oxford 2012.

Waldman, Louis: »Miracol' novo et raro«. Two Unpublished Contemporary Satires on Bandinelli's ›Hercules‹, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 38, 2/3 (1994), S. 419–427.

Waldman, Louis A[lexander]: Baccio Bandinelli and art at the Medici court, Philadelphia 2004.

Walpole, Horace: Anecdotes of Painting in England…with Additions by the Reverend James Dallaway, and Vertue's Catalogue of Engravers, 3 Bde., London 1888 [1771].

Walter, Uwe: Memoria und res publica. Zur Geschichtskultur im republikanischen Rom, Frankfurt a. M. 2004.

Warwick, Genevieve: Pasquinade at Piazza Navona: »Public« Art and Popular Protest in Early Modern Rome, in: Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna (Atti del colloquio internazionale Lecce, Otranto, 17.–19. November 2005), hg. von Chrysa Damianaki / Paolo Procaccioli / Angelo Romano, Manziana 2006, S. 355–376.

Ważbiński, Zygmunt: Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos »cane abbaiante«, in: Paragone 28, 327 (1977), S. 3–24.

Weatherly, Edward H. (Hg.): The Correspondence of John Wilkes and Charles Churchill, New York 1954.

Weber, Matthias: Die Reichspolizeiordnungen von 1530, 1548 und 1577. Historische Einführung und Edition (Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte 146), Frankfurt a. M. 2002.

Weber-Woelk, Ursula: »Flora la belle Rommaine«: Studien zur Ikonographie der Göttin Flora im 17. Jahrhundert (Diss. Köln 1995).

Weddigen, Tristan (Hg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000.

Weinstein, Donald: Verbal duelling in mid-sixteenth-century Italy, in: Trevor Dean / K. J. P. Lowe (Hg.): Crime, Society and the Law in Renaissance Italy, Cambridge u. a. 1994.

Werner, Florian: Dunkle Materie. Die Geschichte der Scheiße, München 2011.

West, Shearer: Wilkes's Squint: Synecdochic Physiognomy and Political Identity in Eighteenth-Century Print Culture, in: Eighteenth-Century Studies 33 (1999), Sp. 65–84.

Wetering, Ernst van de: Rembrandt's ›Satire on Art Criticism‹ reconsidered, in: Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on his Seventy-Fifth Birthday, hg. von Cynthia P. Schneider / William W. Robinson / Alice I. Davies, Cambridge (Mass.) 1995, S. 264–270 u. 425.

Windt, Hans van der: New Light on Alessandro Allori's Additions to the Frescoes at Poggio a Caiano, in: The Burlington Magazine 142 (März 2000), S. 170–175.

Wildhaber, Robert: Diebschreckfiguren und Türwächterbilder, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 22, 1962, S. 126–130, Taf. 54–56.

Wilton-Ely, John (Hg.): Giovanni Battista Piranesi. The Polemical Works. Rome 1757, 1761, 1765, 1769, Farnborough (Hants) 1972.

Wilton-Ely, John: Piranesian Symbols on the Aventine, in: Apollo 103, 170 (März 1976), S. 214–227.

Wilton-Ely, John: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings, 2 Bde., San Francisco 1994.

Windorf, Wiebke: Sakrale Historienmalerei in St. Peter in Rom. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII. (1623–1644), Regensburg 2006.

Winner, Matthias: Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildgalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen (Diss. Köln 1957).

Winner, Matthias: Berninis »Verità«. Bausteine zur Vorgeschichte einer »Invenzione«, in: Hans Kauffmann / Tilmann Buddensieg / Matthias Winner (Hg.): Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag, Berlin 1968, S. 393–413.

Winner, Matthias: Die Fresken des Palazzo Zuccari, in: Max-Planck-Gesellschaft. Berichte und Mitteilungen 40, 3 (1991), S. 55–60.

Winner, Matthias (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989), Weinheim 1992.

Winner, Matthias / Heikamp, Detlef (Hg.): Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm (Akten des internationalen Kongresses der Biblitheca Hertziana, Rom/Florenz, 23.–26. Februar 1993; Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana Beiheft zu 32, 1997/98), München 1999.

Winner, Matthias: Triumph der Malerei von Federico Zuccari, in: Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm, hg. von Matthias Winner / Detlef Heikamp, München 1999, S. 125–145.

Wirth, Liselotte: Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua, in: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, hg. von Eduard Hüttinger, Zürich 1985, S. 57–68.

Wittkower, Margot und Rudolf: The divine Michelangelo. The Florentine Adacemy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of ESEQUIE DEL DIVINO MICHELAGNOLO BUONARROTI FLORENCE 1564, mit Einführung, Übers. und Anm., London 1964.

Wittkower, Margot und Rudolf: Künstler, Außenseiter der Gesellschaft, [Born under Saturn: the character and conduct of artists.: A documented history from antiquity to the French Revolution], übers. von Georg Kauffmann, Stuttgart 1965 [London 1963].

Wittkower, Rudolf: Der Wandel des Minerva-Bildes in der Renaissance, in: Ders.: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance (Klassiker der Kunstgeschichte, Nachdruck), Köln 1997, S. 246–270.

Wölfflin, Heinrich: Kleine Schriften (1886–1933). Mit 35 Abbildungen und einer Bibliographie der Schriften Heinrich Wölfflins, Basel 1946.

Wolf, Gerhard: Der Splitter im Auge. »Cellini« zwischen Narziß und Medusa, in: Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, hg. von Alessandro Nova / Anna Schreurs, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 315–336.

Wollesen-Wisch, Barbara Leslie: The Archiconfraternita del Gonfalone and its Oratory in Rome. Art and counter-Reformation spiritual values (Diss. Berkeley 1985), Ann Arbor 1986.

Wouk, Edward H.: Frans Floris (1519/20–70). Imagining a Northern Renaissance, Leiden/Boston 2018.

Wright, Edward Perceval / Gilbert, John Thomas (Hg.): The Manuscripts and Correspondence of James, First Earl of Charlemont (Historical Manuscripts Commission, Twelfth Report, Appendix X), 2 Bde., London 1891.

Yerkes, Carolyn / Minor, Heather Hyde: Piranesi unbound, Princeton 2020.

Zapperi, Roberto: Federico Zuccari **censurato** a Bologna dalla corporazione dei pittori, in: Städel-Jahrbuch 13 (1991), S. 177–190.

Zapperi, Roberto: La **corporation** des peintres et la censure des images à Bologne au temps des Carrache, in: Revue d'histoire moderne et contemporaine (1991), S. 388–400.

Zimmermann, Anja: Biologische Metaphern. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie, in: Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne, hg. von Anja Zimmermann, Berlin 2014, S. 9–32.

Zimmermann, Martin: Kaiser und Ereignis. Studien zum Geschichtswerk Herodians, München 1999.

Zuccaro, Federico: Il Lamento della Pittvra sv l'onde venete, nel qvale si come si dvole d'essere al presente mal trattata, in: Ders.: Lettera a prencipi, et signori, amatori del dissegno, pittvra, scvltvra, et architettvra, con vn lamento della pittvra, opera dell'istesso, Mantua 1605, Faksimile

in: Detlef Heikamp (Hg.): Scritti d'Arte di Federico Zuccaro (Fonti per lo studio della storia dell'arte inedite o rare 1), Florenz 1961, Bd. 1, 119–129; http://rara.biblhertz.it/Gh-ZUC931-5610?&p=145.

Zuccaro, Federico: L'idea de' pittori, scultori, et architetti, 2 Teile, Turin 1607, Wiederabdruck/Faksimile, in: Scritti d'Arte di Federico Zuccaro (Fonti per lo studio della storia dell'arte inedite o rare 1), hg. von Detlef Heikamp, Florenz 1961, S. 133–312; http://rara.biblhertz.it/Gh-ZUC931-5610?&p=157.

[Zuccaro, Ottaviano:] Parallelo tra la Calunnia d'Apelle e del Cavalier Federico Zuccai, Auszug aus: Idea de' concetti politici, morali, e christiani di diversi celebri Autori non men curiosi, e dilettevoli, che giovevoli a tutti gli stati delle Persone. Raccolta dal Dottor Ottaviano Zuccaro da Urbino … In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi, 1628, S. 293–297 [193–197], Bibl. Vat., Ser. Capponi, IV, 346, Rarum-Dokumentenabschrift, in: Heikamp, Detlef: Vicende di Federigo Zuccari, in: Rivista d'arte, 32 (1957), S. 219–221, Nr. 2.

Bildnachweis

akg-images: Abb. 8, 12, 34
akg-images / Andrea Jemolo: Abb. 22
akg-images / De Agostini Picture Lib.: Abb. 11
akg-images / De Agostini Picture Lib. / G. Dagli Orti: Abb. 110
akg-images / De Agostini Picture Lib. / G. Nimatallah: Abb. 56, 111
akg-images / Rabatti & Domingie: Abb. 25
Alamy: Abb. 59, 107
Amsterdam, Rijksmuseum: Abb. 3, 5, 10, 43, 63, 68, 71, 72, 78, 106, 108; Taf. 1 (7) , 2 (2, 5), 3 (3, 6, 7), 4 (7), 5 (3), 6 (6), 7(4), 8 (8, 9), 9 (3), 10 (7)
Archiv der Autorin: Abb. 89
Archive.org (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.): Abb. 30, 40, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 112; Taf. 1 (3, 6), 3 (2), 7 (5), 10 (11), 11 (1, 2, 3, 5)
Beni Culturali Standard (BCS): Abb. 48
Bildagentur für Kunst, Kultur u. Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders: Abb. 60, 61
Bonn, Kunsthistorisches Institut: Abb. 23, 24, 27, 28, 32, 38, 53, 54, 55, 57, 62, 64, 69, 104, Taf. 7 (1)
Boston, Athenæum: Abb. 88; Taf. 3 (5), 7 (2), 10 (10), 11 (4)
Chicago, The Art Institute: Abb. 9
Christie's: Abb. 70
Erlangen, Universitätsbibliothek: Abb. 17
Florenz, Archivi Alinari: Abb. 19
Florenz, Raffaello Bencini / Alinari Archives: Abb. 26
© Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi: Abb. 6, 39
Frankfurt a. M., Städel Museum: Abb. 45; Taf. 2 (8), 10 (2, 3, 4)
Getty's Open Content Program: Abb. 41, 42, 113
Heritage Images / Fine Art Images / akg-images: Abb. 46
Hoffer, Johann: Icones catecheseos, et virtutum ac vitiorum illustratae numeris, Vitebergae (Wittenberg) 1557, Invidia, D5: Taf. 5 (1)
Köln, Museum für Angewandte Kunst, Rheinisches Bildarchiv Köln: Abb. 18
© Pinacoteca di Brera, Milan / With permission of the Italian Ministry of Culture / Bridgeman Images: Abb. 1
München, Staatliche Graphische Sammlung: Abb. 47
New York, The Metropolitan Museum of Art: Abb. 13, 21, 29, 52, 66, 82, 92, 98, 102; Taf. 6 (7), 8 (6)
New York Public Library: Abb. 83, 91, 95, 97, 100, 101, 103; Taf. 3 (8), 6 (5), 8 (4), 10 (8, 9)

Open Content by Dr. Pommes: Abb. 50, 51
Princeton, Princeton Art Museum: Abb. 15
Rom, Deutsches Archäologisches Institut: Abb. 87
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022: Cover, Abb. 16, 67, 109
Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, SC 1959.211, Gift of Mr. and Mrs. R. Keith Kane (Amanda Stewart Bryan, class of 1927): Abb. 90
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France: Abb. 2, 33, 73; Taf. 2 (1)
© The Trustees of the British Museum. All rights reserved: Abb. 7, 14, 93, 94
Washington, Courtesy National Gallery of Art: Abb. 4, 96
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer © KHM-Museumsverband: Abb. 20
Wikimedia (Public Domain): Abb. 65, 99
Wikimedia, Fredrik Posse: Abb. 105
Wikimedia, Giovanni Dall'Orto: Abb. 31; Taf. 2 (9), Taf. 7 (3)
Wikimedia, Mongolo1984: Abb. 58
Wikimedia, Sailko: Abb. 36, 37, 44, 49
Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv: Abb. 35

Mit Ausnahme der oben genannten Abbildungen stammen die in den Tafeln reproduzierten Abbildungen gemeinfreier Werke aus dem Bestand des Bildarchivs des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn.

Bilder waren in der Neuzeit eigenständig streitfähig. Diesen Nachweis erbringt die erste Überblicksstudie zu der Frage, wie von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert bildende Künstler ihre persönlich aufgefassten Differenzen mit und im Kunstwerk verhandelten. Die neue Perspektive auf die Forschungslücke zwischen den vielfältigen Auseinandersetzungen über Kunst (Paragone, Agon, Aemulatio, Subversion) zeigt anhand belegter Fallbeispiele systematisch und gattungsübergreifend das Spektrum und die Besonderheiten spezifisch bildkünstlerischer Streitstrategien auf. Erschlossen werden neben einer eigenen Ikonographie die Orte, Medien, Adressaten und Öffentlichkeiten von Künstlerstreitigkeiten.

Neben neuen Lesarten, die bislang übersehene Bildpolemiken in ihren jeweiligen Kontexten erschließen, werden Quellen und Forschungsstände einer Revision unterzogen und damit tradierte, aber moderne Sehgewohnheiten dekonstruiert. Grundlegend werden Begriffe wie Künstlerstreit und Bildpasquinade definiert, Konstanten und Varianten innerhalb der bildsprachlichen Entwicklungen veranschaulicht und Kategorien von Streitstrategien gebildet. Im Abgleich mit dem populären kunstliterarisch geformten Image vom streitenden Künstler werden erstmalig die Wechselwirkungen zwischen fiktiven und realen Handlungen nachvollziehbar aufgezeigt. Damit bietet die Untersuchung überraschende Erkenntnisse über den Stellenwert von Bildern als repräsentative Beiträge zur Künstlersozialgeschichte.

Der Schwerpunkt der Untersuchung ist italienischen Fallbeispielen gewidmet, darüber hinaus werden Aspekte des Kulturtransfers ebenso wie Reflexionen der Künstler auf der Metaebene einbezogen. Das kreative Potenzial so prominenter Streiter wie Federico Zuccari und Giambattista Piranesi wird mit neuem Blick auf Bilddetails ebenso verdeutlicht wie die Innovationen weniger bekannter Künstler und die Bedeutung verlorener Werke von Daniele da Volterra bis hin zu Lelio Orsi.

Dieser Band präsentiert die Ergebnisse des DFG-Projekts *Streitstrategien bildender Künstler in der Neuzeit*.

ISBN 978-3-942919-05-0