

Neider und Ignoranten: Künstlerstreit-Ikonographien des 16. und 17. Jahrhunderts*

von Cristina Fontcuberta i Famadas, übersetzt von Kristin Bartsch

Im wettbewerbsorientierten Klima Italiens im Zeitalter der Renaissance und des Barocks, das sich durch enorme Kreativität auszeichnete, stritten die Künstler ebenso für ihre gesellschaftliche Anerkennung wie um die Aufträge. Besonders deutlich spürbar war diese überreizte Stimmung im Florenz des 16. und im Rom des 17. Jahrhunderts. Die Rivalitäten zwischen Künstlern, Mäzenen, Sammlern und Autoren spielten hierbei eine zentrale Rolle; dies beweisen zahlreiche Satiren, verfasst in Form von Sonetten und Gedichten, wie auch die biographischen Aufzeichnungen Giorgio Vasaris und anderer Schriftsteller, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, beispielsweise den erbitterten Kampf zwischen Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini (siehe hierzu den Beitrag von Capriotti) sowie zwischen ihren jeweiligen Verleumdern und Fürsprechern für die Nachwelt festzuhalten. Zahlreiche Werke sind über dieses Kapitel der Kunstgeschichte geschrieben worden. Sie stützen sich auf Schriftquellen und auf das Studium der sogenannten *letteratura biasimatica* und

beleuchten diesen Zusammenhang zwischen Kunst und Literatur ausführlich.¹ Indes ist in weiteren Untersuchungen der Frage nachgegangen worden, ob sich diese Rivalitäten in irgendeiner Form auch in den Bildern widerspiegeln, das heißt, ob die neuzeitlichen Künstler ihren Kontrahenten und den Konflikten mit ihnen Werke widmeten und diese Bilder somit zu Kommentaren und Zeugnissen konkreter Streitsituationen machten.² In diesem Artikel soll anhand einiger Werke beispielhaft aufgezeigt werden,

* Diese Untersuchung wurde im Rahmen des unter der Leitung von Dr. Rosa Alcoy stehenden und vom Ministerio de Economía y Competitividad finanzierten Projektes *Estudios sobre el arte catalán desplazado: del contexto medieval a la interpretación post medieval* durchgeführt (HAR2012-36307).

Der spanische Originaltext dieses Beitrags wurde auf der Plattform ART-Dok der UB Heidelberg eingestellt und ist online abrufbar (Open access): URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-52119; DOI: 10.11588/artdok.00005211.

1 Auswahl aus der umfangreichen Bibliographie: Heikamp 1997; Waldman 1994; Goffen 2002; Spagnolo 2006; Ostrow 2006.

2 Fontcuberta 2011; Fontcuberta 2009, S. 234–237.

wie die Kunst der Neuzeit zu diesem Zweck eingesetzt wurde und welche Ikonographien dabei hauptsächlich Verwendung fanden.

Die Verunglimpfung ihrer Widersacher in Fresken und anderen Kunstwerken war eine der Waffen, derer sich die Künstler bedienten, um sich an jenen zu rächen, die sie kritisiert hatten. Weithin bekannt ist die Anekdote zur Rache Michelangelos an Biagio da Cesena in der Sixtinischen Kapelle (1536–1541). Demnach verewigte er den Zeremonienmeister von Papst Paul III. als eselsohrigen und von Schlangen umwundenen Minos, den Richter der Toten in der Unterwelt, nachdem dieser die nackten Figuren des Künstlers kritisiert hatte.³ Gemäß den später von Vasari aufgegriffenen Erläuterungen (Cinzio) Giovan Battista Giraldi (1554) schlug Leonardo vor, der Figur des Judas in seinem berühmten *Abendmahl* die Gesichtszüge seines Kritikers, des Priors von Santa Maria delle Grazie zu geben. Die Annahme, er hätte dies getan, wurde von Domenico Pino 1796 verworfen.⁴

Hingegen ist belegt, dass Zuccari die Absicht hatte, Cornelis Cort in seiner Höllendarstellung in der Kuppel des Florentiner Doms zu porträtieren, nachdem er sich mit diesem überworfen hatte. Vermutlich sah er jedoch aufgrund des Todes des Kupferstechers im Jahre 1578 schließlich davon ab.⁵ Ob Giovanni Baglione Caravaggio angreifen und ob Artemisia Gentileschi ihrer Wut gegenüber Agostino Tassi mittels niederträchtiger Figuren in ihren Bildern Ausdruck verleihen wollte, sind Fragen, über die

sich die Forschung nach wie vor uneinig ist.⁶ Obwohl einige vereinzelte Beispiele existieren, war die Möglichkeit, mit Hilfe der Kunst Kritik oder Protest zu üben, im Gegensatz zur heutigen Zeit damals noch nicht gesellschaftlich legitimiert. Es ist nötig, sich vor Augen zu führen, welchen Restriktionen und Gesetzgebungen Bildwerke unterlagen und welche Kontrolle über diese und ihre Schöpfer ausgeübt wurde. So erließ der Gouverneur Roms Ferdinando Taverna 1600 ein Edikt, um die Urheber von Pamphleten und Karikaturen bestrafen zu lassen, in der Hoffnung, die »bösen Zungen« auf diese Weise zum Schweigen zu bringen.⁷ Ebenso muss bedacht werden, welche Strafen über Künstler wie Federico Zuccari oder Caravaggio verhängt wurden, nachdem man sie der Verleumdung ihrer Kritiker bezichtigt hatte. Dennoch, und obwohl die Voraussetzungen für das Austragen von Streitigkeiten eher ungünstig waren, fanden einige Künstler Wege, diese in Bilder zu übertragen.

3 Vasari 2009, S. 121–124, 354.

4 Vasari 2006, S. 29–30; Rossi/Robetta 1988, S. 6.

5 Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 95.

6 Man hat die These vorgebracht, dass Baglione in seinem Werk *Die himmlische Liebe* (Zweitfassung, 1602) Caravaggio mit dämonischen Gesichtszügen porträtierte. Siehe Langdon 1998, S. 252–273; Macioce 2002; Smith O'Neil 2002, S. 8–39. Einige Experten sehen in Artemisia Gentileschis unbarmherziger Geste der Judith, die den Holofernes enthauptet, eine persönliche Rache an dem Maler Agostino Tassi, der die Künstlerin vergewaltigt haben soll. Siehe dazu Garrand 1989, S. 141–179; Brown 2001, S. 276–303.

7 Die sogenannte *legge Taverna* sollte jene bestrafen, die mittels Gedichten und scharfzüngigen Epigrammen, Schmähchriften und Pasquillen diffamierten, entehrten und die Reputation schädigten. Monsignore Ferdinando Taverna (1558–1619) war nach dem Papst die zweitwichtigste juristische Autorität der Kurie. Siehe Smith O'Neil 2002, S. 14.

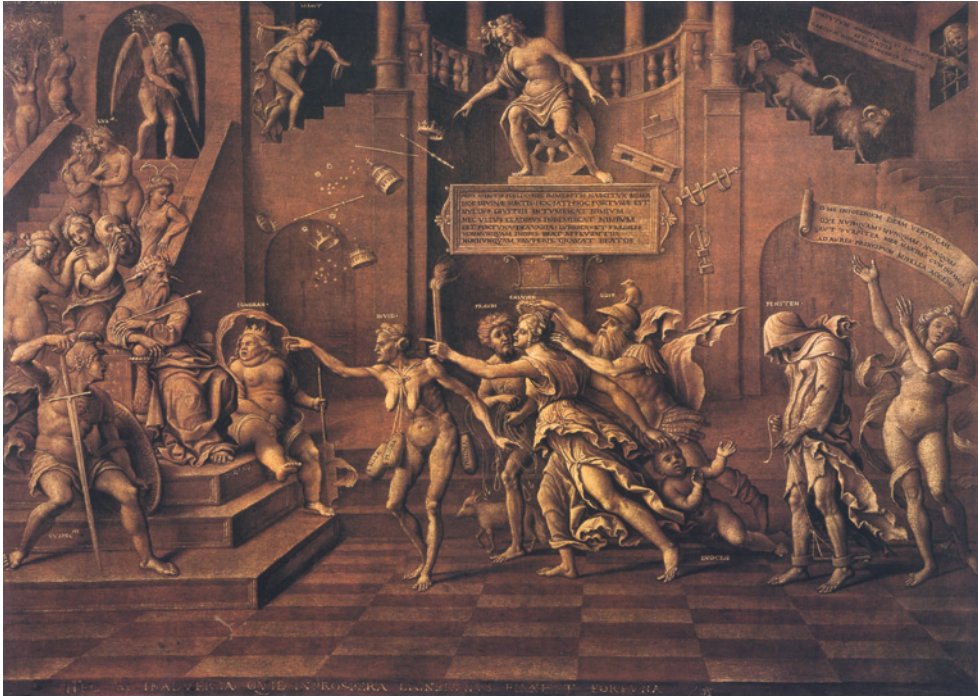


1. Sandro Botticelli, *Die Verleumdung des Apelles*, um 1495,
Tempera auf Holz, 62 x 91 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1496.

Auf diese Weise wurde neben den individuellen Verunglimpfungen in weiteren Programmen allmählich eine Fülle ikonographischer Motive oder *Topoi* entwickelt – hauptsächlich mit Hilfe antiker Allegorien und Erzählungen, die sich aufgrund ihrer Aussage besonders gut zur Verteidigung oder Anklage eigneten und es den Künstlern ermöglichten, ihre Fehden, Rechtfertigungen und Anprangerungen in Bildern festzuhalten.

Die Geschichte von Apelles und seinem Förderer Alexander dem Großen wurde in jener Zeit zum Inbegriff für eine vorbildhafte Haltung, an der sich die führenden Persönlichkeiten orientierten. Die Legendenbildung um den antiken Maler umfasst jedoch auch

ein weniger positives Kapitel, nämlich das der Verleumdung. In den Augen der Künstler eignete sich Lukians Ekphrasis der *Verleumdung des Apelles* ideal für ihre Zwecke, da sie allegorisch alle wesentlichen Aspekte einer Intrige durch einen Rivalen veranschaulicht: einen unschuldig verfolgten Künstler umgeben von missgünstigen Personifikationen, vor einem ungerechten Richter und schließlich errettet von der Wahrheit. Die erneute Umsetzung dieser Bilderfindung, literarisch ebenso wie visuell, wurde zu einem großen Erfolg, und Alberti empfahl sie den Künstlern in seinem Traktat *De Pictura* (1435) als »bella inventio«. Die von Lukian erwähnten Personifikationen wur-



2. Lorenzo Leonbruno, *Allegorie der Fortuna*, 1524–1525, Öl auf Holz, 76 x 100 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv. Nr. 792.

den beispielsweise 1593 von Cesare Ripa in seiner *Iconologia* wieder aufgenommen; und über die Jahrhunderte hinweg wurde die Liste der Gemälde, die sich diesem Sujet widmeten, stetig erweitert. Die symbolischen Bezüge der zahlreichen Werke untereinander, Einflüsse und Vorbilder, sind eingehend untersucht worden, doch entwickelte dieses Bildthema eine besondere Eigendynamik gegenüber dem ursprünglichen Text, zum Teil aufgrund seiner bewussten Beziehung auf konkrete Ereignisse und Lebensumstände von Künstlern.⁸ Eine der ersten Gemälde-

versionen schuf Sandro Botticelli (ca. 1495, Abb. 1). Er malte eine detailreiche Allegorie, die sich innerhalb einer Architektur mit Dekorationen *all'antica* entwickelt und sich zum Teil durch seinen Berater Fabio Segni erklärt. Dieser war wahrscheinlich auch der Autor des heute verlorenen, aber von Vasari erwähnten Epigramms, das wohl als Mahnung an die Herrscher der Welt fungierte. Es lässt sich ebenfalls nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich bei dem Gemälde um ein Geschenk für Antonio Segni oder für Piero de' Medici handelte. Es wurden verschiedene Thesen über die Identität des Verleumdeten aufgestellt, ohne dass die Forschung zu einer Einigung gelangt wäre. Während einige

8 Zwei Studien zu dieser Fragestellung stammen von Massing 1990 und von Cast 1983.

Savonarola in ihm erkennen wollen, sehen andere Segni selbst in der Figur, und wieder andere sehen einen Bezug zu den Verleumdungen, mit denen Botticelli selbst konfrontiert war.⁹

Von Mantegna ist eine weithin bekannte Zeichnung (1504–1506) überliefert (siehe S. 49, Abb. 2). Darin sind die dargestellten Personifikationen durch Inschriften des Künstlers eindeutig benannt, darunter auch jene des Neides.¹⁰ Diverse Künstler bezogen sich auf diese Komposition; Girolamo Mocetto diente sie als Vorlage für einen Stich, in dem er im Stile Mantegnas einen architektonischen Hintergrund mit venezianischen Bauwerken ergänzte (siehe hierzu den Beitrag von Lehmann). Diese Arbeit wurde als Anspielung auf das eigene Konfrontiertsein mit Betrug und Neid gedeutet, da Mocetto an den Kirchenfenstern von Santi Giovanni e Paolo – ebenfalls im Bild dargestellt – gearbeitet hatte.¹¹ Zweifelsohne trug der Stich entscheidend zur Verbreitung des Themas bei und diente Künstlern wie Baldassare Peruzzi als Vorlage. Luca Signorelli malte die Szene im Palazzo Petrucci in Siena (ca. 1509), Nicola de Urbino gestaltete sie auf Majolika

(1515–1525), und auch Albrecht Dürer setzte die Geschichte bildlich um, beraten von seinem Freund Willibald Pirckheimer (ca. 1522). Eine bei Vasari beschriebene Version von der Hand Raffaels ist leider nicht erhalten, diente aber anderen Künstlern als Inspirationsquelle. Unter den zahlreichen Fassungen treten einige aufgrund ihres Bezuges zu konkreten Geschehnissen besonders hervor. Das als Grisaille ausgeführte Bild Lorenzo Leonbrunos (ca. 1524) ist eines der originellsten (Abb. 2). Hier wird die Szene durch eine Reihe von Figuren belebt, von denen viele den Einfluss Mantegnas erkennen lassen. Zunächst wurde angenommen, Leonbruno habe das Bild für sich selbst gemalt, unterstützt durch Mario Equicola, dem die lateinischen Inschriften wie z. B. *Adversa Fortuna* zugeschrieben werden. Dies würde für die Lesart sprechen, dass sich der Künstler über sein Schicksal beklagt – im konkreten Fall über den Verlust seiner Stellung am Hofe von Mantua nach der Ankunft Giulio Romanos im Jahr 1524.¹² Auch die Leonbruno zugeschriebene Komposition fand Verbreitung durch Kopien. Ein aus vier Blättern zusammengesetzter Stich stammt von Battista Del Moro; dieser könnte von Zuccari in Venedig gesehen worden sein.¹³

Zwar wurden noch zahlreiche weitere Künstler durch die antike Geschichte inspiriert,¹⁴ doch ist es an dieser Stelle un-

9 Arasse/De Vecchi/Katz Nelson 2004, S. 244.

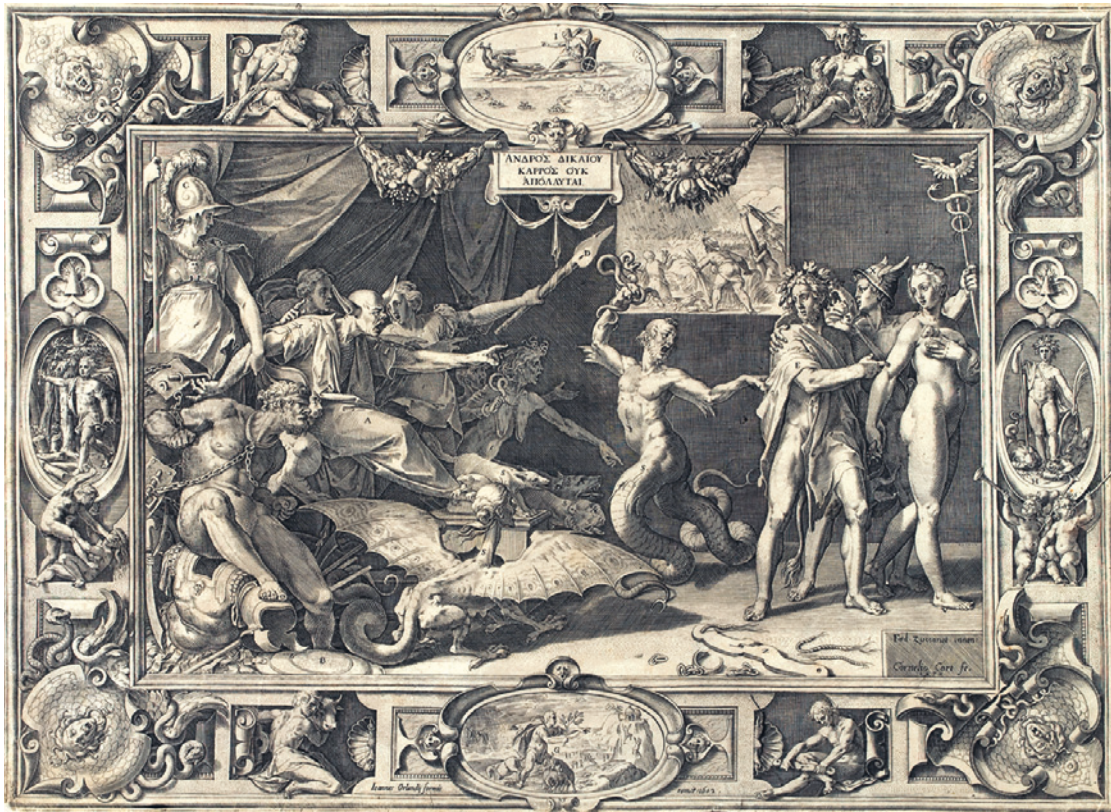
10 Siehe dazu Agosti/Thiébaud 2008, S. 350–351; Martineau 1992, S. 466–467.

11 Siehe dazu Marini 2009 b, S. 238. Außer der Fassade der Kirche Santi Giovanni e Paolo ist in dem Stich Verrocchios Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni zu sehen, welches im Jahr 1496 aufgestellt wurde, sowie ein Teil der von Codussi vollendeten Fassade der Scuola Grande di San Marco. Aufgrund dieser konkreten Verweise auf Venedig wird diskutiert, ob Mocetto den antiken Text auf seine persönliche Situation bezog. Siehe dazu Campbell 2001, S. 150–153, Lehmann 2014 und den Aufsatz von Doris H. Lehmann in diesem Band.

12 L'Occaso 2008, S. 288; Lucco 2006, S. 202–204.

13 Der Stich befindet sich in den Uffizien und zeigt Veränderungen gegenüber dem gemalten vermeintlichen Vorbild. Siehe dazu die Untersuchung des Druckes in Marini 2009 a, S. 248–249.

14 Siehe dazu die Analyse der Werke von Franciabigio, Lambert Lombard und Filippo Feroverde, die sich mit dem Thema der Verleumdung des Apelles



3. Cornelis Cort nach Federico Zuccari, *Die Verleumdung*, 415 x 557 mm, Kupferstich, Privatsammlung.

umgänglich, vor allem Federico Zuccari zu erwähnen. Der Künstler aus Urbino fertigte diverse Kompositionen an, in denen er seinem Unmut über persönliche Erfahrungen Ausdruck verlieh. So beklagte er sich mit einer *Calumnia*-Darstellung über seinen Mäzen, den Kardinal Alessandro Farnese, nachdem dieser ihm 1569 den Auftrag für die Ausgestaltung der Villa Farnese in Caprarola entzogen und stattdessen an den Maler Jacopo Bertioia vergeben hatte. Zuccari

schuf zwei Versionen des Gemäldes – diese werden heute in Hampton Court und in Rom aufbewahrt – und sorgte durch Stiche für ihre Verbreitung (Abb. 3).¹⁵ Im Hinblick

¹⁵ Die Gemäldefassung im Palazzo Caetani in Rom diente Cornelis Cort als Vorlage für seinen Stich aus dem Jahr 1572. Zudem hinterließ Zuccaris Sohn Ottaviano eine detaillierte Erläuterung, welche das Verständnis des Werkes erleichtert. Aktuell existiert eine recht umfangreiche Historiographie zu Zuccari und seinen polemischen Werken, siehe Cast 1983, S. 133; Gerards-Nelissen 1983, S. 44–53; Massing 1990, S. 197–217; Shearman 1993, S. 299–303; Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 32–37 und 97–103; Whitaker/Clayton/Loconte 2007, S. 76, Kat.-Nr. 10; Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 94–105.

auseinandersetzen, in: Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 242–243, S. 250–251, S. 252–255.



4. Cornelis Cort nach Federico Zuccari, Lamento della pittura oder Il pittore della Vera Intelligenza, 725 x 545 mm, Kupferstich (zwei Blätter), Amsterdam, Rijksmuseum.

auf die reiche und detaillierte Ikonographie ist hier die Personifikation des Betrugers zu erwähnen. Sie erscheint neben der von Neid, Täuschung und Verleumdung aufgewiegelter Figur des Midas sowie neben der blinden Wut, die von Minerva, der Göttin der Weisheit, aufgehalten wird. Der Betrug in schlangenartiger Gestalt bedroht den Künstler mit einer Handvoll Vipern, dieser wird jedoch von Merkur und der Unschuld gerettet. Dass Zuccari der Figur des Betrugs die Gesichtszüge seines Feindes Bertoiä verlieh, zeigt nicht nur seine Kühnheit auf, sondern ist zugleich Indiz dafür, dass das Werk als Reaktion auf die oben genannte Angelegenheit geschaffen wurde. Dabei war Zuccari jedoch vorsichtig genug, dem König nicht auch noch das Antlitz Farneses zu geben.¹⁶ Indes stammen von ihm noch weitere Bildfindungen dieser Art.

Mit seinem *Lamento della Pittura* aus dem Jahr 1579 schuf Zuccari eine komplexe Allegorie, die als Gegenangriff auf die Kritiker seiner Fresken in der Domkuppel von Santa Maria del Fiore, die er nach Vasaris Tod malte, gewertet wird (Abb. 4). Zuccari erscheint im Bildvordergrund; er wird von der *Vera intelligenza* inspiriert, ein Bild zu malen, in dem sich die Malerei und die Künste bei Jupiter über die ungerechte Behandlung beklagen, die ihnen widerfährt und ihm ein Bild

zeigen, das die Laster darstellt. Im unteren Bildabschnitt bestrafen Jupiter mit seinen von Vulkan geschmiedeten Donnerkeilen und die Furien die Menschheit. Wütende Hunde – sie stellen die neidischen Kritiker dar – zerran an der Kleidung des Malers und versuchen vergeblich, ihn so von seiner Arbeit abzuhalten. Zuccari trat auf diese Weise seinen Kritikern entgegen und ließ dieses kämpferische Bildwerk bereits Monate vor der Enthüllung der Fresken verbreiten.¹⁷

Sicherlich bekannter ist sein Werk *Porta Virtutis*, das den Untertitel *Minerva triumphiert über die Ignoranz und die Verleumdung* trägt. Überliefert sind hier die Zeichnungen für einen Karton aus dem Jahr 1581 und ein Gemälde Zuccaris, das erst vor wenigen Jahren entdeckt bzw. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde (Abb. 5).¹⁸ Diese Komposition entstand aufgrund der

16 Die durch das Fenster zu beobachtende Szene der angesichts ihrer von einem Sturm zerstörten Ernte bestürzten Bauern ist eine Anspielung auf jene, die trotz harter Arbeit vergeblich auf ihren Lohn warten. Diese Metapher gebrauchte Zuccari häufig in Bezug auf sein eigenes Leben und schlecht bezahlte Arbeit. Näheres dazu in Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 34–37; zum Betrug siehe Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 97, 100–103.

17 Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 99–100; Sellink/Leeflang 2000, S. 130–134, Nr. 212; Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 154–157; Waźbiński 1977, S. 3–24. Für weitere Informationen zur Darstellung von Hunden in anderen Werken siehe die Anmerkungen 26 und 34 dieses Aufsatzes sowie die Beiträge von Barr und Lehmann (Rembrandt).

18 Die Zeichnungen befinden sich in der Pierpont Morgan Library in New York und im Christ Church College von Oxford. Das auf dem Karton basierende Gemälde sandte Zuccari an Francesco Maria II., den Herzog von Urbino, der ihn stets unterstützt hatte. Während der umstrittene Karton umgehend von Ghiselli beschlagnahmt wurde, erlangte Zuccari ihn später zurück und bewahrte ihn bis zu seinem Tode auf. Weiterhin wird er in der Auflistung seines Sohnes Ottaviano aus dem Jahr 1610 erwähnt. Der Karton ist seitdem verschollen. Die einzige bekannte Gemäldekopie stammt aus einer Privatsammlung und wird in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino gezeigt. Sie war das Hauptwerk der Ausstellung in den Uffizien 2009. Siehe dazu Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 172–197.



5. Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, ca. 1581,
159 x 112 cm, Öl auf Leinwand, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

schlechten Aufnahme des Altarbildes aus dem Jahr 1580, das Zuccari im Auftrag des Schatzmeisters des Papstes, Paolo Ghiselli, für die Kirche Santa Maria del Baraccano in Bologna geschaffen hatte. Es ist nicht eindeutig geklärt, ob Ghiselli von der geringen öffentlichen Zustimmung, die das Gemälde in Bologna fand, enttäuscht war oder von dem übermäßigen Fokus, den Zuccari auf die im Vordergrund dargestellten Pestopfer gelegt hatte. Sicher ist jedenfalls, dass er das Werk zurücksandte und bei Cesare Aretusi eine neue Version in Auftrag gab, die sich bis heute am Bestimmungsort befindet.¹⁹ Zuccari zögerte nicht mit dem Ergreifen von Vergeltungsmaßnahmen und stellte am Tag des Sankt-Lukas-Festes im Jahr 1581 öffentlich einen Karton an der Kirche San Luca all'Esquilino aus, in dem er seine Verleumder symbolisch mit Eselsohren darstellte. Sowohl die überlieferten Zeichnungen als auch das Gemälde zeigen Minerva, wie sie das Laster zu Fall bringt. Hinter ihr, umrahmt von der Porta Virtutis, halten vier geflügelte Genien den Grund der Auseinandersetzung, *Die Pestprozession und Vision Papst Gregors des Großen*, heute bekannt durch einen Stich und eine Zeichnung, in die Höhe. Vor dem Torbogen sitzt ein esels-

19 Seine Widersacher streuten ebenfalls das Gerücht, ein großer Teil des Werkes sei von Zuccaris Schülern ausgeführt worden, und drei der prominenten Figuren seien Karikaturen des Papstes und zweier Mitglieder des Hofes. Dank einer zeitgenössischen Inschrift Aliprando Capriolis sind Details überliefert. Zu sehen waren demnach Porträts des Papstes als Gregor der Große, Ghisellis, des *maestro di camera* Ludovico Bianchetti und möglicherweise auch von Zuccari selbst. Siehe dazu Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 127–128.

ohriger Künstler, die *adulazione* und die *presuntione* flüstern ihm ins Ohr, und zu seinen Füßen liegen die Bestien der Ignoranz und der Arglist. Die Bologneser Künstler und die Angehörigen des päpstlichen Hofes sahen sich hier als Esel und Ignoranten dargestellt und reichten gegen diese Beleidigung Klage ein. Die Vielschichtigkeit seiner Allegorien, die hier nur verkürzt wiedergegeben wurde, konnte Zuccari nicht vor einer Verurteilung bewahren: Er wurde eine zeitlang aus Rom verbannt.²⁰ Offensichtlich unbeeindruckt von den Konsequenzen seiner Angriffe auf die Mächtigen, von denen das vorübergehende Exil sicherlich die schwerste Strafe war, verteidigte Zuccari stets seine satirischen Werke, indem er mit der Gedankenfreiheit des Künstlers argumentierte, und wich nicht von dieser Einstellung ab. Dennoch zeigt dieser Fall, dass sich ein Künstler des 16. Jahrhunderts, wenngleich er später noch zum Leiter der Akademie von San Luca aufsteigen konnte, sich formal der Autorität seines Auftraggebers und den Repressalien, die jener verhängte, unterordnen musste.

Auch im Rom des 17. Jahrhunderts zeigten einige Personen ihr Missfallen am *Establishment*, wenngleich es ihnen nicht gestattet war, ihre Ablehnung deutlich zum Ausdruck zu bringen, was eines der wichtigsten Phänomene jener Epoche war.²¹ Die Künstler

20 Für eine detaillierte Erläuterung des Sachverhaltes siehe Cavazzini 1989, S. 167–177; Zapperi 1991, S. 177–190; Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 172–177.

21 Salerno 1970, S. 34–65; Salerno 1981, S. 447–522, bes. S. 479–489. Salerno teilt die Maler des 17. Jhs. nach ihrer Haltung in drei Gruppen ein: jene, die sich öffentlich äußerten, jene, die sich ruhig verhielten, und die entschlossen rebellischen, die ihr

waren nach wie vor an ihre Gönner gebunden, was sie nicht davon abhielt, offizielle Aufträge anzunehmen und sich mit ihren Rivalen zu streiten.

Dabei nahm sich Salvator Rosa ein Beispiel an Zuccari: Der neapolitanische Künstler antwortete seinen Feinden ebenfalls mit geschriebenen und gemalten Satiren. So wurde das Frontispiz von Rosas *Figurine*-Serie (1656–57), in der die Fama des Künstlers den Neid besiegt, in diesem Sinne gedeutet (Abb. 6).²² Andererseits erklärte er mit Hilfe der Allegorie *Das Genie von Salvator Rosa* (1642), die als sein künstlerisches Manifest verstanden wurde, seine Originalität und Phantasie und verteidigte wahrscheinlich zugleich Domenichino, der ebenso wie Rosa zu Unrecht des Plagiiers beschuldigt worden war.²³ Rosa insistierte auf dem The-



6. Salvator Rosa, *Frontispiz zu Figurine*, 1656–1657, 144 x 94 mm, Radierung, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

Missfallen offener zum Ausdruck brachten. Zu Letzteren zählte Salvator Rosa, wengleich sich daraus nicht ableiten lässt, dass sein Verhalten während des 17. Jahrhunderts das eines Künstlers war, der sich vom System des traditionellen Mäzenatentums losgesagt hatte und andere nach Belieben kritisieren konnte.

- 22 Rash Fabbri 1970, S. 328–330. Die Serie umfasst 25 Platten, die Rosa für seinen Freund und Gönner Carlo de' Rossi anfertigte, um seinen Kritikern seine Virtuosität zu beweisen. Der Stich des Frontispizes zeigt eine männliche Figur in der gleichen Haltung wie in einem Selbstbildnis Rosas. Sie wird als dessen Phantasie oder Vorstellungskraft gedeutet, die auf eine Tafel zeigt, in die die Widmung für Rosas Freund gemeißelt wurde. Die Figur wendet den Blick zurück zu der hinter ihr aufschreienden Personifikation des Neides. Bekannt ist die enge Verbindung zu der von Rosa 1653 verfassten Satire mit dem Titel *Invidia*.
- 23 Rash Fabbri 1970, S. 328–330; Chiarini 2008, S. 67; Cropper 2005, S. 161. Es wurde vorgeschlagen, das Bildnis Rosas als auf einer Komposition basierend zu deuten, welche auch Benedetto Castiglione

ma der Ungerechtigkeit des Schicksals, und Baldinucci brachte es in Verbindung mit

verwandte, und dass es zugleich ein Gegenstück zu Domenichinos *Die letzte Kommunion des heiligen Hieronymus* (1614) darstellt. Letzteres war Ausgangspunkt für den Fall Domenichino. In den 1620er Jahren wurde Domenichino von Giovanni Lanfranco vorgeworfen, in seinem Gemälde Agostino Carracci kopiert zu haben. Somit demonstrierte Rosa sein Genie durch eine Bilderfindung, für die er mit einem ironischen Augenzwinkern das Werk Domenichinos zum Vorbild nahm, dem er sich aufgrund des ungerechtfertigten Plagiatsvorwurfes verbunden fühlte.



7. Pietro Testa, *Il Liceo della Pittura*, 1638, 467 x 734 mm, Radierung, Amsterdam, Rijksmuseum.

seinem eigenen Leben, denn er kritisierte die Gefälligkeiten von Papst Alexander VII. gegenüber Pietro da Cortona, Carlo Maratta und anderen weniger berühmten Künstlern, während Rosa selbst ignoriert wurde. Dieser malte zwei Allegorien der *Fortuna*, und ebenso wie Zuccari mit der *Porta Virtutis* stellte er 1658 eine der beiden Versionen in der Schau von San Giovanni Decollato aus, wodurch er den Zorn seiner Widersacher auf sich zog. Die klassische Symbolik Ripas wurde herangezogen, um zu zeigen, wie Fortuna ihre Reichtümer wahllos über einer Gruppe von Tieren ausschüttet. Ein Schwein zertritt Perlen und eine Rose, Sinnbild des Namens des Künstlers. Ein Esel trampelt auf Büchern

herum, von denen eines das Monogramm Rosas auf dem Buchrücken trägt, die Palette und ein Lorbeerkranz liegen ebenfalls am Boden. Die Botschaft des Bildes ist eindringlich, und indem es die Themen aus der Zeit von Zuccaris Aufenthalt in Florenz, nämlich die Unmöglichkeit, am Fürstenhof Gerechtigkeit zu finden, wieder aufgreift, knüpft es unmittelbar an dessen Protest an. Laut den Berichten Baldinuccis musste Salvator Rosa die Aussage seines Bildes erklären, doch dank des Eingreifens von zwei einflussreichen florentinischen Fürsprechern, Bandinelli und Rasponi, konnten größere Schwierigkeiten verhindert werden. Anscheinend hatte Rosa weitere Werke zu ähnlichen Zwecken geplant,

doch entweder kam er nicht dazu, sie auszuführen oder sie haben sich nicht erhalten.²⁴

Auch Pietro Testa dachte in seiner prächtigen monumentalen Radierung *Il Liceo della Pittura* (1638) über die Leitsätze der Kunst nach (Abb. 7).²⁵ Neben weiteren ikonographischen Motiven und in Gegenüberstellung zur Figur der Theorie ist die Personifikation der Praxis blind und wird von einem um Almosen bettelnden Affen geführt. Auf diese Weise wird die Allegorie der *Imitatione* nach Ripas Ausführungen bildlich neu umgesetzt. Dieses Bild wurde gedeutet als eine Kritik an den Malern, die die Natur lediglich nachahmten; zugleich beinhaltet es auch eine persönliche Anspielung auf sein verkanntes Genie: Ein Stein, der das Monogramm PTL – *Petrus*

Testa Lucensis – trägt, zerquetscht den Kopf – *testa* – einer Schlange.²⁶

Die Enttäuschung Pietro Testas über seinen Freund und Mäzen Niccolò Simonelli, Kunstsammler und Sekretär der Chigi während des Pontifikats Alexanders VII., ist durch zwei Bilder überliefert, Entwürfe für *Das Bankett des Midas* (1644–45). Ihnen ist ein Brief an Simonelli beigelegt, in welchem Testa ihm vorwirft, alles mit Geld vergüten zu wollen, anstatt sich so zu verhalten, wie es sich für einen Mäzen und Freund gehörte. Im Begleittext erläutert Testa, er habe die antike Erzählung Ovids in die Gegenwart übertragen, um einen Midas darzustellen, der ihn tyrannisiert. Dieses Werk könnte in Verbindung gebracht werden mit der Geschichte der *Verleumdung des Apelles*, in der Ptolemaios als Tyrann geschildert wird. Testas Bilderfindung wäre somit Zeugnis für die Verwendung einer weiteren böartigen Figur zur Verunglimpfung der eigenen Feinde.²⁷

Der Neid ist eine dieser boshaften Personifikationen, welche die Künstler in zahlreichen Fällen in Bilder integrierten, mit denen sie ihre Feinde demütigen wollten, so z. B. in der Verleumdungsgeschichte. Die führende Rolle des Neidkonzeptes in der gehobenen

24 Baldinucci 1773, S. 14–17; Scott 1995, S. 124. Im Kontext von Werken mit ähnlicher Thematik muss eine heute in der Royal Collection des britischen Königshauses verwahrte Zeichnung erwähnt werden, die Rosa im Frühjahr 1646 nach seiner Entlassung durch die Medici anfertigte. Die weibliche Figur der Malerei erscheint betrübt und um Almosen bettelnd, während ein Putto über ihr ein Schriftband hält, auf dem zu lesen ist: »Bitte spenden Sie für die arme Malerei«, siehe dazu Scott 1995, S. 42–43. Im Metropolitan Museum of Art in New York und im Musée des Beaux-Arts d'Orléans befinden sich des Weiteren Entwürfe für ein besonders politisches Gemälde. Diese entstanden in Folge eines diplomatischen Vorfalls im Jahr 1663 zwischen dem Heiligen Stuhl und dem französischen König, der sich ebenfalls auf die Auftragskunst auswirkte. Siehe dazu Wassing Roworth 1978, S. 219; Scott 1995, S. 147.

25 Für eine Analyse des Stiches in diesem Zusammenhang siehe Albl 2014b, S. 65–79. Testa greift das Thema der künstlerischen Ausbildung und der Intellektualität der Malerei auch in weiteren Kompositionen auf, darunter der Stich *Altro diletto ch'impapar non trovo, o Il trionfo della Pittura sul Parnaso, o Il trionfo dell'artista virtuoso sul Parnaso*. Siehe dazu Fusconi/Canevari 2014, S. 290–301.

26 So die Auslegung von Cropper 1988, S. 76–82; Cropper 1971, S. 262–296. Siehe auch Albl 2014a, S. 284–287. In Anmerkung 19 ergänzt der Autor eine weitere mögliche Lesart, in der die Schlange als Anspielung auf die überwundene künstlerische Unvollkommenheit gedeutet wird. Nach Ansicht Croppers symbolisiert der im Zentrum der Komposition platzierte bellende Hund die neidischen Kritiker – ein Motiv, das Zuccari in seinem *Lamento della Pittura* ebenfalls einsetzte, siehe dazu Anmerkungen 17 und 34.

27 Cropper 1988, S. 217 und 219–220.

Literatur jener Zeit ist Gegenstand von Jana Grauls Dissertationsprojekt. Ihre bereits vorgestellten Ergebnisse betonen die herausragende Position des Neids in Vasaris Viten, wo dieses Motiv strategisch verwendet wird, um die Tugend und Exzellenz jener Künstler herauszustellen, die sich an die Parameter der klassischen Rhetorik halten.²⁸ Ein Opfer von Neid zu werden, wandelte sich in eine Form der Anerkennung seitens der Künstler, und es verwundert nicht, dass dementsprechend verschiedene Darstellungen aus jener Zeit dies zum Ausdruck bringen, beispielsweise das Deckenbild im Hause Vasaris in Arezzo.²⁹ Die Tradition sinnbildlicher Darstellungen des Neides reicht weit zurück. Seine Personifikation, häufig in Gestalt eines alten dünnen Weibes, das sein eigenes Herz verspeist und von Schlangen umwunden wird, die Teil seines Körpers werden, ist bereits in Stichen von Mantegna und Robetta nachweisbar. Diese waren teilweise Ausgangspunkte für die weltliche Darstellung des Lasters, das seinen Ursprung in mittelalterlichen Bildzyklen zu den sieben Todsünden hat.³⁰ In diesem Kontext sollen

Leonardo da Vincis Zeichnungen mit zwei Neidallegorien für den Hof von Ludovico il Moro nicht außer Acht gelassen werden. Sie dürften bekannt und einflussreich gewesen sein.³¹ Auch Künstler aus nördlichen Regionen wie Georg Pencz oder Heinrich Aldegrever stellten den Neid in Versionen von großer visueller Ausdrucksstärke dar.³² Diese hatten wiederum Einfluss auf die Komposition des Stichs von Luca Penni und Léon Davent für den französischen Königshof, der dann Jacopo Ligozzi beeinflusste. Jener war sowohl ein Kenner der nordischen Graphik als auch des Werkes von Federico Zuccari, und schuf seine Version um 1590 als Teil einer Serie zu den sieben Todsünden, in welcher er eine persönliche Unzufriedenheit mit bestimmten Situationen zum Ausdruck brachte.³³ Die unterschiedlichen Bildlösungen stellen Varianten des Neid-Themas dar. Doch neben konstanten Elementen in den Darstellungen Ligozzis, Zuccaris und Leonardos wird die Personifikation des Neids auch von Hunden begleitet. Diese sind – wie bereits erwähnt – eine Anspielung auf neidi-

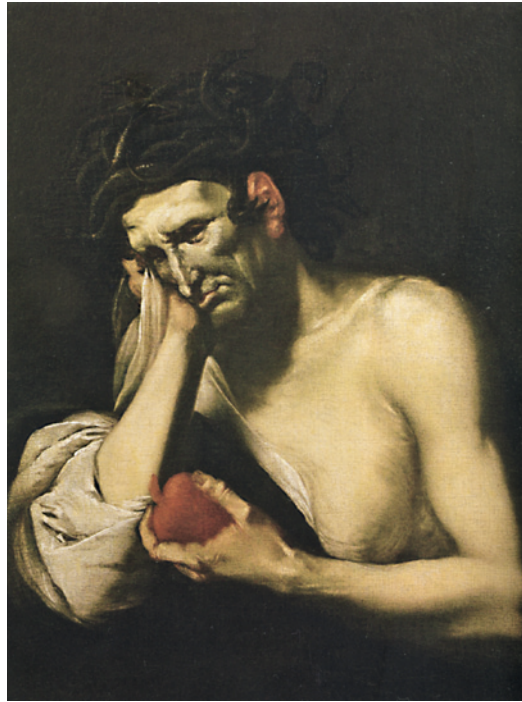
-
- 28 Graul 2015, S. 113–146. Die Autorin legt dar, welche literarischen Vorbilder des Neides der Veröffentlichung von Vasaris Werk vorausgehen und analysiert diverse Dimensionen des Textes. Der Neid wird bei Vasari als der Gegenpart zur Tugend aufgefasst, und indem diese Künstler den Versuchungen des Neides widerstehen, werden ihre Biographien zugleich zu Vorbildern für ethische Verhaltensweisen. Siehe Anmerkung 4 für eine detaillierte Bibliographie.
- 29 Cecchi 1981, S. 37–43; Nardinocchi 2011, S. 139–146.
- 30 Zur Ikonographie des Neides in der Neuzeit siehe Lorini 1997. Das Promotionsprojekt von Jana Graul zur Kategorie Neid in Bildern und Texten der Frühen Neuzeit an der Goethe-Universität Frankfurt am Main ist noch nicht abgeschlossen.

- 31 Nova 2001, S. 381–386. Hannah Baader hat auf die mögliche selbstreferenzielle Dimension des Bildes hingewiesen: Baader 2006, S. 109–127.
- 32 Bianchi 2014, S. 2–8.
- 33 Eine detaillierte Beschreibung bietet Graul 2014, S. 193–199. Neben weiteren ikonographischen Details und Variationen verortet Ligozzi die Figur des Neides in der Hölle. Dies wird in Verbindung gebracht mit dem Standpunkt des Künstlers im Hinblick auf die zu jener Zeit in Florenz geführte Dante-Debatte. Zur Frage, ob Ligozzi in seinen Werken möglicherweise auch auf persönliche Probleme anspielte, da auch er aufgrund stilistischer Meinungsverschiedenheiten Anfeindungen und Neid entgegenreten musste, siehe Allegri/Cecchi 1980, S. 372; Bacci 1986, S. 104–106.

sche Kritiker oder Feinde.³⁴ Das Motiv fand Eingang in die *Iconologia* von Cesare Ripa und trug zusammen mit den Emblemen von Andrea Alciato dazu bei, das Bild der weiblichen Personifikation zu verbreiten.

Gemäß der Beschreibung Ripas zum Neid adaptierte Salvator Rosa sie in einer neuartigen Bilderfindung, in der er die Allegorie mit einem seiner persönlichen Widersacher identifizierte. Rosa gab dieser von Ripa als sehr grob beschriebenen Figur die Gesichtszüge von Agostino Favoriti da Sarzana, genannt Scribandolo, Kanonikus in Santa Maria Maggiore. Er war einer derjenigen gewesen, welche die Urheberschaft an Rosas Schriften angezweifelt hatten, woraufhin dieser seinen Verleumder auf Leinwand verewigte und sein Gemälde damit zu einem wahren Rachefeldzug machte (Abb. 8).³⁵

Ein Zeitgenosse Rosas, Pier Francesco Mola (1612–1666), fühlte sich ebenfalls nicht ausreichend von seinem Auftraggeber Kardinal Chigi wertgeschätzt, als dieser ihn während seiner Frankreichreise im Jahr 1664 und der Einladung, am Hofe Ludwigs XIV.



8. Salvator Rosa, *Der Neid*, 1653–1654, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

zu arbeiten, durch den römischen Maler Gianangelo Canini (1606–1666?) ersetzte. Mola verlieh seinen Emotionen Ausdruck in einer Zeichnung, in der der verzweifelte Künstler Pinsel und Staffelei zu Boden wirft und vor den phantasmagorischen Figuren des Zorns und des Neides flüchtet.³⁶ Neben Werken mit satirischer Aussage und weni-

34 Siehe dazu Anm. 17 und 26 dieses Aufsatzes. Das Bild des Hundes greift auch Alessandro Allori in einem Fresko in der Villa Medicea in Poggio a Caiano (1579–1582) auf. Es wird in diesem Band eingehend im Beitrag von Helen Barr analysiert.

35 Scribandolo war Mitglied der Accademia dei Fantastici in Rom. Es stellte sich als bedeutsam heraus, dass Rosa im Juli 1654 schrieb, seine Gegner in der Akademie wollten sich mit ihm versöhnen, nachdem sie gehört hatten, dass er *altre vendette col pennello e la penna* vorbereitete. Während bisher nur vermutet werden konnte, dass er vorhatte, sich mit Hilfe eines Gemäldes gegen seine Kritiker zur Wehr zu setzen, wurde diese Arbeit kürzlich in einer Privatsammlung entdeckt. Siehe dazu Chiari ni 2008, Kat.-Nr. 21, S. 88–96, 132; Limentani 1957, S. 570–595.

36 Kahn-Rossi 1989, Kat.-Nr. III. 103. Tatsächlich war es Molas Biograph Pascoli, der dieses Ereignis als das große Unglück des Künstlers bezeichnete. Die Bildinschrift, von der man annahm, sie stamme von Mola selbst, die jedoch erst nachträglich hinzugefügt wurde, lautet: *Mola fugge quando vide il Canini esser condotto in Francia dal Card. Chigi e non se*. Die Zeichnung wird im British Museum in London aufbewahrt, Inv.-Nr. 1991,0615.195.



9. Pier Francesco Mola, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, o. J.,
134 x 200 mm, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques.

ger spezifischen Allegorien zum Schicksal des Künstlers³⁷ schuf Mola auch eine eigene Fassung des traditionellen Themas »Die Zeit enthüllt die Wahrheit«, die ihm als Antwort auf Missverständnisse mit Mäzenen und auf böswillige Verleumdungen diente. In dieser Zeichnung erscheint der Künstler sitzend, die Malutensilien liegen am Boden. Die

Personifikation der Zeit, mit Sanduhr und Sonne als Symbolen der Wahrheit, schützt ihn vor der Täuschung, die sich hinter einer Maske verbirgt. Die Inschrift *col tempo tutto si scopre* unterstreicht die Selbstdarstellung des Künstlers als verkanntes Genie (Abb. 9).³⁸

37 Mola äußerte sich ironisch zur allgemeinen Situation der Künstler in seiner Zeit, beispielsweise in einem seiner Werke mit dem Titel *Il venditore di sonetti*. Darin vergleicht er den Künstler mit einem Straßenhändler. Siehe dazu Westin 1975, Abb. 61; Kahn-Rossi 1989, S. 123–124. Unter Molas satirischen Werken sollen einige aufgrund konkreter Streitigkeiten entstanden sein, siehe dazu Kahn-Rossi 1989, Kat.-Nr. III. 96, III. 100, III. 104, III. 105.

38 Die Zeichnung befindet sich im Louvre, Inv.-Nr. 8431. Davis 1991, S. 48–51. Davis zählte ein weiteres von Molas Werken zu seinen Karikaturen zu diesem Thema. Es wird üblicherweise als *Die Vertreibung aus dem Paradies* bezeichnet und im British Museum in London aufbewahrt, Inv.-Nr. 1946,0713.88. Jedoch weisen die dortigen Konservatoren darauf hin, dass Davis die weibliche Figur auf der linken Bildseite in seiner Untersuchung nicht berücksichtigt und zählen das Bild stattdessen zu Molas Arbeiten für die Decke des Palazzo

Daher müsste die Allegorie der *Veritas filia Temporis* (Die Wahrheit als Tochter der Zeit) ebenfalls in die Reihe der polemischen Darstellungen eingefügt werden. Auch sie geht zurück auf eine antike Schrift, auf die *Noctes Atticae* des Aulus Gellius. Der gefürchtete Dichter Pietro Aretino, der sich selbst als den Propheten der Wahrheit bezeichnete und es sich zum Ziel gesetzt hatte, andere zu demaskieren,³⁹ ließ eine Medaille mit der Inschrift *Veritas Odium Parit*, einem berühmten Zitat des Dichters Terenz, prägen. Dieses Zitat war bereits von Marcus Tullius Cicero verwendet worden, ebenso wie von Erasmus von Rotterdam, den Aretino bewunderte.⁴⁰ Die Medaille zeigt die Wahrheit, die von Victoria gekrönt wird und Jupiter – der möglicherweise die Gesichtszüge des Künstlers trägt – bittet, seine Aufmerksamkeit dem Satyrn zu schenken, der in ihrem Namen zu den Menschen spricht.

Sonnino in Rom, wo Mola laut seinem Biographen Pascoli eine *Vertreibung aus dem Paradies* gemalt hatte. Siehe dazu die Angaben auf der Homepage des British Museums: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=31500001&objectId=714317&partId=1 (30.3.2017, 11:10h).

- 39 Zahlreiche Autoren haben Aretinos Bemühungen herausgestellt, seiner Kunst ein höheres Ansehen zu verschaffen, und dabei auf das Image hingewiesen, das er über die Porträts, die er bei namhaften Künstlern von sich in Auftrag gab, von sich prägte. Siehe dazu beispielsweise Held 1969, S. 32–41; Land 1986, S. 207–217; Woods-Marsden 1994, S. 276–299.
- 40 Vermutlich empfahl Aretino einem seiner Verleger in Venedig, Francesco Marcolini, das Motto der *Veritas Filia Temporis* als typographisches Markenzeichen; es wurde 1536 als Holzschnitt zusammen mit dem Motto *Veritas Odium Parit* veröffentlicht. Die Darstellungen zeigen die Wahrheit in Begleitung der Zeit und des Hasses. Siehe Capretti 2009, S. 106–111; Pierguidi 2007, S. 5–21.

Somit zeigt die Medaille, dass die Wahrheit Hass hervorbringen kann, wie im Falle Aretinos geschehen.⁴¹

Federico Zuccari verarbeitete bei verschiedenen Gelegenheiten das Konzept der die Wahrheit und die Unschuld enthüllenden Zeit, dem er sicherlich einen autobiographischen Wert beimaß⁴² und das er durch einen von Petrus Valck gefertigten Stich verbreiten ließ.⁴³ Jahre später schuf Bernini seine berühmte Skulptur der *Wahrheit* (Teil der geplanten Gruppe *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, 1645–52), als er sein Ansehen und die päpstlichen Aufträge in Gefahr wähte.

41 Die Medaille befindet sich im British Museum und wird auf etwa 1542 datiert. Siehe dazu Sher 1989, S. 4–11; Attwood 2003, S. 229. Es sind weitere Medaillen von Aretino überliefert, in denen er sich durch die Inschrift *divus* offenbar mit Fürsten gleichzusetzen suchte. Sein Anspruch blieb nicht unkommentiert: eine Medaille mit dem Antlitz des Dichters auf der Vorderseite zeigt auf der Rückseite einen Satyr, dessen Kopf mit Phalli bedeckt ist, ähnlich wie auf einer weiteren Medaille mit dem Porträt Paolo Giovios. Ob es sich hierbei um persönliche Beleidigungen handelt, oder ob die Medaillen eher als Scherze unter Humanisten aufgefasst werden müssen, wird in der Forschung diskutiert, unter anderem von Rosand 1982, S. 124; Waddington 1989, S. 13–23; Waddington 2004, S. 91–116; Woods-Marsden 1994, S. 290–291.

42 Mit Sicherheit kannte Zuccari neben anderen Vorbildern auch die Stiche von Enea Vico und Virgil Solis. Acidini Luchinat 2001, S. 551–556; Capretti 2009, S. 106–111; Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 58. Das Thema greifen mehrere Arbeiten Zuccaris auf, u. a. die Serie von Zeichnungen zu den Lebensaltern der Menschheit, der Zyklus der *Sala de la Gloria* in der Villa Este in Tivoli, die Gemälde in seinem Haus in der Via Mandorlo in Florenz und die Kuppelfresken von Santa Maria del Fiore sowie ein heute verlorenes Gemälde, das im Inventar aus dem Jahr 1609 erwähnt wird.

43 Vgl. den ausführlichen Katalogeintrag Marini 2009 c, S. 114–115, Kat.-Nr. 3.2.

In der Vita seines Vaters erklärte Domenico, das eigentliche Entstehungsmotiv seien der Abbruch des von Gianlorenzo Bernini errichteten Glockenturmes am Petersdom und die anschließende Auftragsvergabe an Borromini gewesen, seinen Erzrivalen und zu jener Zeit Schützling von Papst Innozenz X. Deshalb habe der Bildhauer und Architekt sich mit diesem Werk gegen das Unglück und seine Rivalen verteidigt und das Bildwerk seinem Sohn vermacht.⁴⁴

Somit brachten die in Italien tätigen neuzeitlichen Künstler in ihren Arbeiten einige Beschwerden und Überlegungen über ihr Umfeld zum Ausdruck. Diese manifestieren sich als bildliche Zeugnisse des künstlerischen Klimas in jener Zeit. Hier sollten einige dieser Werke gezeigt und kurz erläutert werden, die einen ikonographischen Themenkomplex bilden, welchen die Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts als geeignet erachteten, um ihr Missfallen, ihren Protest und ihren Zorn auf einige Kollegen, Kritiker und Auftraggeber zum Ausdruck zu bringen. Mit Rembrandt und womöglich auch Poussin⁴⁵, die ebenfalls Streitbilder gegen ihre

Mäzene richteten, gibt es auch Beispiele außerhalb von Italien und insbesondere seinen Zentren Florenz und Rom. Dort war es jedoch, wo ein in der europäischen Kunst einzigartiger Typus der Bildpolemik entstand, lange bevor in England und Frankreich im 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Karikaturisten, inmitten einer sich anbahnenden Demokratisierung der Kunst dieser Aspekt erneut an Bedeutung gewann.

Ein kurzer Abriss zu Spanien

In der spanischsprachigen Welt, zu der an dieser Stelle nur einige kurze Anmerkungen möglich sind, war die Situation vollkommen anders. Es fällt deutlich schwerer, Bilder zu identifizieren, die Konflikte zwischen neuzeitlichen Künstlern belegen, wenngleich zahlreiche Streitfälle, Prozesse und Klagen mit Bezug zur Kunstwelt in den Archiven dokumentiert sind. Die Gründe, die ein weniger zahlreiches Vorhandensein von Werken dieser Art erklären, müssen zum Teil darin gesucht werden, dass Künstler in Spanien ein geringeres Ansehen genossen als in Italien. Während zu Italien bereits seit 1963 die grundlegenden Forschungen von Francis Haskell vorliegen, konnten in den letzten Jahrzehnten auch neue Erkenntnisse über den gesellschaftlichen Status der spanischen Künstler gewonnen werden, nachdem Juan José Martín und andere Experten auf diese Forschungslücke hingewiesen hatten.⁴⁶ Allgemein lässt sich sagen, dass die gesellschaftliche Wertschätzung der Künstler noch recht unbeständig und die finanzielle Situation

44 Winner 1998, S. 290–309. Die seit 1924 in der Galleria Borghese in Rom befindliche Skulptur aus dem Haus Berninis sollte Berninis Ausführungen zufolge auch die Figur der *Zeit* darstellen, blieb jedoch unvollendet. Eine Analyse, die das Werk in seinem Kontext und im Bezug zu Domenichino betrachtet, bietet Pierguidi 2011, S. 37–46.

45 Alpers 1992 (1988), S. 109; Schama 2002, S. 574; van de Wetering 1995, S. 264–270; Cast 1983, S. 156–158; Chastel 1960, S. 301; Keazor 2015, S. 192–196. Es ließen sich noch weitere polemische Bilder über die Kunstwelt anführen, so etwa eine französische Radierung mit dem Titel *L'Académie des Maîtres Peintres détruite par l'Académie Royale* aus dem Jahr 1664. Siehe dazu Furió 2008, S. 122–123.

46 Martín González 1984; Haskell 1984 [1963].



10. Francisco López
nach Vicente Carducho,
Illustration des zweiten Dialogs über die
Malerei, (*Diálogos de la pintura*),
Madrid, 1633, Kupferstich,
Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

ungewiss waren; die Auftragsbedingungen ähnelten jenen für Handwerker sehr stark, ebenso war die Beziehung zur kulturellen Welt deutlich weniger fruchtbar als in Italien. Angesichts dieser Lage beklagte sich nur ein kleiner Kreis, allein Theoretiker wie Antonio Palomino oder Vicente Carducho⁴⁷

⁴⁷ Fontcuberta 2011, S. 165. Die gesellschaftliche Stellung der Kupferstecher und Radierer war fragil und unbeständig. Man maß ihnen kaum Bedeutung bei, sie waren weder in Zünften organisiert noch durch ein Berufsrecht geschützt. In seinem Traktat *El Museo pictórico y escala óptica* (1714–

brachten ihre Unzufriedenheit schriftlich zum Ausdruck, während es sich selbst ein so angesehenes Maler wie Diego Velázquez

1725) brachte Palomino seine Verbitterung über die Geringschätzung der spanischen Maler zum Ausdruck, Carducho bemühte sich vergeblich um die Gründung einer königlichen Akademie. Erst 1752, während der Regentschaft von Ferdinand VI., wurde schließlich die Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ins Leben gerufen. Auslandsreisen bargen für die Maler zudem die Gefahr des Verlustes von Aufträgen, wie u. a. die Biographien von Ribera, Eugenio Cajés und Claudio Coello belegen. Siehe dazu Brown 1991, S. 113.

nicht hätte erlauben dürfen, sein Missfallen in seinen Werken kundzutun.⁴⁸

In Spanien wurde die Freiheit der Malelei in einigen Texten verteidigt, die Bestandteil der Reflexionen über das künstlerische und literarische Schaffen jener Epoche sind; diese stehen jedoch in starker Abhängigkeit von der Fürsprache der Literaten.⁴⁹ Darin kommt auch das Neidkonzept in der Kunst zur Sprache, vor allem in den Texten von Carducho und Francisco Pacheco, in denen das Leben Michelangelos Teil des Diskurses über das künstlerische Schaffen ist.⁵⁰ Wenn-

gleich sich ab dem Ende des 16. Jahrhunderts zahlreiche literarische Bezugnahmen auf das Neidkonzept als Teil des polemischen Diskurses von Autoren und Künstlern finden lassen, existieren deutlich weniger bildliche Anspielungen, und bei diesen handelt es sich im Grunde um Bildnisse von Schriftstellern des *Siglo de Oro*, in denen die Schlange als wichtiges rhetorisches Mittel des Selbstbildnisses fungiert.⁵¹ Aufgrund seines direkten Bezuges zu den Bildkünsten ist diesbezüglich exemplarisch das Frontispiz der *Diálogos de la Pintura* von Vicente Carducho (1633; Abb. 10) erwähnenswert. Der Maler italienischer Abstammung entwickelte eine große Umtriebigkeit am spanischen Hof. Er war 1585 gemeinsam mit seinem Bruder Bartolomé, dem Gehilfen Federico Zucararis, nach Escorial gekommen. Sowohl im Bild als auch im Begleittext wird dem Künstler geraten, sich von den im unteren Bildteil durch verschiedene Ungeheuer verkörperten Effekten des Neides nicht stören zu lassen, da nur die Wahrheit ihm ewigen Ruhm verleihen werde.⁵²

48 Einige Experten deuten den *Mars* von Velázquez (ca. 1638), der sich heute im Museo del Prado in Madrid befindet, als satirische Vision der Politik von König Philip IV., während sich andere Spezialisten klar dagegen aussprechen, dass das Gemälde eine satirische, persönliche oder negative Stellungnahme des Malers beinhaltet, unter ihnen Brown 1986, S. 168 und 294; Mariás 1999, S. 133; Portús 2007, S. 332–333.

49 Portús 1999, S. 173–197. Auch wenn die Literatur jener Zeit zahlreiche Anspielungen auf den horazischen Topos *ut pictura poesis* beinhaltet und einige Künstler einen gewissen theoretischen und kulturellen Bildungshintergrund hatten, finden im Gegensatz zu den Literaten nur wenige Maler Erwähnung in den Berichten namhafter Zeitgenossen. Dennoch entwickelte sich ein Archetypus des Malers, der ausgehend vom Repertoire antiker Anekdoten eng verknüpft war mit Melancholie und schöpferischem Geist. Dabei wurde die Malerei erneut bestärkt als intellektuelle Aktivität, die sich auf Traktate, Gedichte, Erzählungen und Theaterstücke stützt. Insgesamt handelte es sich jedoch eher um ein Instrumentarium, mit dem sich die Künstler bei einigen Schriftstellern verstärkt den gebührenden Respekt und Anerkennung verschaffen wollten, weniger um ein echtes Spiegelbild ihres gesellschaftlichen Ansehens.

50 Pacheco 1990, S. 171–172. Pachecos Beschreibung der florentinischen Trauerfeier für Michelangelo zufolge wurde ein Grabmal mit einer Personifikation des Neides – in Gestalt einer alten Frau mit

Schlangen in den Händen – zu Füßen der Minerva und mit der Ignoranz zu Füßen Merkurs errichtet.

51 Siehe dazu Civil 1992, S. 45–62; Portús 2008, S. 135–149. Lope de Vega ist einer jener Autoren des *Siglo de Oro*, die sehr darauf bedacht waren, Porträts als Zeichen seines Ruhmes von sich anfertigen zu lassen. In diesen Werken finden sich Anspielungen auf den Neid, symbolisiert durch die Gestalt der Schlange. Ähnliche Bildnisse existieren von den Autoren Mateo Alemán und Juan de Iciar.

52 Carducho 1979. Der Stich wurde von Francisco López nach der Vorlage Carduchos angefertigt und stellt einen der acht im Text beschriebenen Dialoge dar. Siehe dazu Kubler 1965, S. 439–445; Sebastián 1981, S. 56–57; Portús 2008, S. 137–138.



11. Doménikos Theotocopuli, genannt El Greco, *Martyrium von San Mauritius und der Thebäischen Legion*, 1580–1582, Öl auf Leinwand, 445 x 294 cm, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial.

In einem der wenigen existierenden Beispiele spanischer Kunst, in denen eine allgemeine Reflexion über den Status des Künstlers zu einer Anspielung auf konkrete und persönliche Belange wird, nämlich im *Martyrium des hl. Mauritius* von El Greco (1580–1582), erscheint die Schlange ebenfalls als Symbol des Neides (Abb. 11).⁵³ Der kretische Maler hatte im Laufe seiner Zeit in Toledo einige Rechtsstreitigkeiten.⁵⁴ Zudem war er mit den Schriften Vasaris vertraut: In seinem Exemplar der *Viten* hielt er viele eigene Ideen handschriftlich fest, welche seine abschätzigste Meinung über deren Autor belegen. Gelegentlich kritisierte El Greco auch Michelangelo, da er sich mit der venezianischen Malerei von Tintoretto und Jacopo Bassano identifizierte, als deren legitimer Nachfolger er sich im spanischen Umfeld betrachtete. Zudem gab er sich als Alternative zu den Malern der Florentiner Schule, wie Pellegrino Tibaldi und Luca Cambiaso, die die Aufträge des Escorial für sich beanspruchten.⁵⁵ Am rechten unteren Bildrand des genannten Werkes hält eine Schlange ein Papier mit der Signatur des Künstlers in ih-

rem Maul, ein Detail, das mit den Intrigen am spanischen Hof zu jener Zeit in Verbindung gebracht wurde. Obwohl El Greco dieses Werk mit der Ambition schuf, die Gunst von Felipe II. zu erwerben, wurden schließlich sowohl die Hoffnungen des Künstlers als auch die des Monarchen enttäuscht, und die Forschung setzt die Schlange in Beziehung zum Klima von Konkurrenz und Rivalität, von dem die Ankunft El Grecos in Spanien begleitet wurde.⁵⁶

Ungeachtet dessen und trotz dieser so unkonventionellen Signatur El Grecos oder des Frontispizes von Carducho – und auch, wenn detaillierte Forschungen zu den genannten Fragestellungen noch zu leisten wären – scheint es, dass nur wenige Künstler des neuzeitlichen Spanien Bildwerke hinterließen, in denen sie ihren Ansichten zu persönlichen Auseinandersetzungen innerhalb der Kunstwelt äußerten. Dies steht im großen Gegensatz zu den Aktivitäten ihrer italienischen Kollegen, die ihre Reaktionen auf Künstlerstreit mit Hilfe von Bildwerken zum Ausdruck brachten, wie hier in einem exemplarischen Überblick dargelegt wurde.

53 Mariás 1997, S. 153–159; García-Frías Checa 2001, S. 77–81.

54 Kagan 1984, S. 125–142.

55 Docampo/Riello 2014, S. 130–135. Auch andere Künstler, darunter Federico Zuccari, Velázquez und die drei Carracci, versahen Vasaris Werk mit Randbemerkungen, aus denen das persönliche Missfallen ablesbar ist, welches der Text bei ihnen hervorrief. Siehe dazu Caleca 2007.

56 Portús 2008, S. 146; siehe auch Álvarez Lopera 2005, S. 141–147. Er weist darauf hin, dass der Stein und die Schlange mit der Signatur auf die Kirche oder die Vernunft des christlichen Menschen anspielen könnten. Ebenso könnte es sich hierbei um Verweise auf den Ruhm des Künstlers handeln und auf die Macht, welche der Neid auf den Ruhm ausüben konnte. Gállego 1972; Buendía 1984, S. 40.

Bibliographie

- Acidini Luchinat 1998–1999
Cristina Acidini Luchinat: Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, 2 Bde., Mailand/Rom 1998–1999.
- Acidini Luchinat 2001
Cristina Acidini Luchinat: Federico Zuccari e il Tempo, in: Klaus Bergdolt / Giorgio Bonsanti (Hg.): Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venedig 2001, S. 551–556.
- Acidini Luchinat/Capretti 2009
Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009.
- Agosti/Thiébaud 2008
Giovanni Agosti / Dominique Thiébaud (Hg.): Mantegna 1431–1506 (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 26. September 2008 bis 5. Januar 2009), Paris 2008.
- Albl 2014 a
Stefan Albl: Il Liceo della Pittura, in: Giulia Fusconi / Angiola Canevari (Hg.): Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma, Rom 2014, S. 284–287.
- Albl 2014 b
Stefan Albl: Teoria e practica nella pittura di Pietro Testa, in: Giulia Fusconi / Angiola Canevari (Hg.): Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma, Rom 2014, S. 65–79.
- Allegri/Cecchi 1980
Ettore Allegri / Alessandro Cecchi: Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica, Florenz 1980.
- Alpers 1992
Svetlana Alpers: El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero, Madrid 1992.
- Álvarez Lopera 2005
José Álvarez Lopera: El Greco. Estudio y catálogo, Madrid 2005.
- Arasse/De Vecchi/Katz Nelson 2004
Daniel Arasse / Pierluigi De Vecchi / Jonathan Katz Nelson: Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento, Mailand 2004.
- Attwood 2003
Philip Attwood: Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections, London 2003.
- Baader 2006
Hannah Baader: Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer *virtus*, in: Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch-Arnhold (Hg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 15), Münster 2006, S. 109–127.
- Bacci 1986
Mina Bacci: Laudibili imitazioni, in: Kos 19 (1986), S. 104–106.
- Baldinucci 1773
Filippo Baldinucci: Delle Notizie de' Professori del Disegno, Bd. 19, Florenz 1773.
- Bianchi 2014
Silvia Bianchi: L'allegoria dell'Invidia in alcune stampe tra il XV e il XVII secolo, in: Grafica d'arte 97 (Januar–März 2014), S. 2–8.
- Brown 1986
Jonathan Brown: Velázquez. Pintor y cortesano, Madrid 1986.
- Brown 1991
Jonathan Brown: La Edad de Oro de la pintura española, Madrid 1991.

- Brown 2001
Beverly Louise Brown (Hg.): *The Genius of Rome. 1592–1623*, London 2001.
- Buendía 1984
José Rogelio Buendía: *Humanismo y simbología en El Greco. El tema de la serpiente*, in: Jonathan Brown / José Manuel Pita Andrade (Hg.): *El Greco. Italy and Spain (Studies in the History of Art 13)*, Washington D. C. 1984, S. 35–46.
- Caleca 2007
Antonino Caleca (Hg.): *Arezzo e Vasari. Vite e postille (Konferenzbericht, Arezzo, 16. und 17. Juni 2005)*, Foligno 2007.
- Campbell 2001
Stephen J. Campbell: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* by Francis Ames-Lewis, in: *The Art Bulletin LXXXVIII* (2001), S. 150–153.
- Capretti 2009
Elena Capretti: *La Verità rivelata dal Tempo (1575) e le Allegorie della Vita Umana*, in: Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009, S. 106–111.
- Carducho 1979
Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura*, hg. von Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979.
- Cast 1983
David Cast: *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven/London 1983.
- Cavazzini 1989
Patrizia Cavazzini: *The Porta Virtutis and Federico Zuccari's Expulsion from the Papal Estate. An Unjust Conviction?*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana XXV* (1989), S. 167–177.
- Cecchi 1981
Alessandro Cecchi: *La casa del Vasari a Firenze*, in: Laura Conti / Margaret Daly Davis / Anna Maria Maetzke (Hg.): *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nella corte di Giorgio Vasari (Ausst.-Kat. Arezzo, 26. September bis 29. November 1981)*, Florenz 1981, S. 37–43.
- Chastel 1960
André Chastel (Hg.): *Nicolas Poussin, 2 Bde.*, Paris 1960.
- Chiarini 2008
Marco Chiarini (Hg.): *Salvator Rosa. Tra mito e magia (Ausst.-Kat. Neapel, Museo di Capodimonte, 18. April 2008 bis 29. Juni 2008)*, Neapel 2008.
- Civil 1992
Pierre Civil: *De l'image au texte. Portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles*, in: o. A.: *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique. XVI^e–XX^e siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble 1992, S. 45–62.
- Cropper 1971
Elizabeth Cropper: *Bound Theory and Blind Practice. Pietro Testa's Notes on Painting and the Liceo della Pittura*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34* (1971), S. 262–296.
- Cropper 1988
Elizabeth Cropper: *Pietro Testa. 1622–1650. Prints and Drawings (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.
- Cropper 2005
Elizabeth Cropper: *The Domenichino affair. Novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven 2005.
- Davis 1991
Bruce Davis: *Pier Francesco Mola's Autobiographical Caricatures. A Postscript*, in: *Master Drawings XXIX* (1991), S. 48–51.
- Docampo/Riello 2014
Javier Docampo / José Riello (Hg.): *La Biblioteca del Greco*, Madrid 2014, S. 130–135.

Fontcuberta 2009

Cristina Fontcuberta: Col tempo tutto si scopre. Calunnia, Verità, Tempo, Invidia... iconografia dei temi zuccariani, in: Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): *Innocente e calunniato*. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista, Florenz 2009, S. 234–237.

Fontcuberta 2011

Cristina Fontcuberta: *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Barcelona 2011.

Furió 2008

Vicenç Furió: *La imatge de l'artista. Gravats antics sobre el món de l'art*, Gerona 2008, S. 122–123.

Fusconi/Canevari 2014

Giulia Fusconi / Angiola Canevari (Hg.): *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma*, Rom 2014.

Gállego 1972

Julian Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1972.

García-Frías Checa 2001

Carmen García-Frías Checa: *El »Martirio de San Mauricio« del Greco y su fortuna escorialense*, in: Wilfried Seipel (Hg.): *El Greco* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 4. Mai bis 2. September 2001), Mailand 2001, S. 77–81.

Garrand 1989

Mary Garrand: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.

Gerards-Nelissen 1983

Inemie Gerards-Nelissen: *Federigo Zuccaro and the Lament of Painting*, in: *Simiolus* 13 (1983), S. 44–53.

Goffen 2002

Rona Goffen: *The Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002.

Graul 2014

Jana Graul: *Il Ligozzi dei cani mordaci. L'Invidia e la serie dei Vizi capitali*, in: Alessandro Cecchi / Lucilla

Conigliello / Marzia Faietti (Hg.): *Jacopo Ligozzi.*

Pittore universalissimo (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 27. Mai bis 28. September 2014), Livorno 2014, S. 193–199.

Graul 2015

Jana Graul: »Particolare Vizio de' Professori di Queste Nostre Arti«: *On the Concept of Envy in Vasari's Vite*, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 18, 1 (2015), S. 113–146.

Haskell 1984

Francis Haskell: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia del Barroco*, Madrid 1984 [1963].

Heikamp 1997

Detlef Heikamp: *Federico Zuccari e la cupola di Santa Maria del Fiore. La fortuna critica dei suoi affreschi*, in: *Bonita Cleri* (Hg.): *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti* (Kongressakten, Sant'Angelos in Vado, 28. bis 30. Oktober 1994), Mailand 1997, S. 139–157.

Held 1969

Julius S. Held: *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*, Princeton 1969.

Kagan 1984

Richard L. Kagan: *El Greco y la ley*, in: Jonathan Brown (Hg.): *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid 1984, S. 125–142.

Kahn-Rossi 1989

Manuela Kahn-Rossi (Hg.): *Pier Francesco Mola. 1612–1666*, Mailand 1989.

Keazor 2015

Henry Keazor: *Von der »furia del diavolo« zur »ordinatissima norma di vivere«: Nicolas Poussins »Heldenleben«*, in: Katharina Helm / Hans W. Hubert / Christina Posselt-Kuhli / Anna Schreurs-Morét (Hg.): *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen 2015, S. 179–203.

Kubler 1965

George Kubler: *Vicente Carducho's Allegories of Painting*, in: *The Art Bulletin* XLVII, 4 (1965), S. 439–445.

Land 1986

Norman Land: Ekphrasis and Imagination. Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism, in: *The Art Bulletin* LXVIII, 2 (1986), S. 207–217.

Langdon 1998

Helen Langdon: *Caravaggio. A Life*, London/New York 1998.

Lehmann 2014

Doris H. Lehmann: Dispute tra artisti a Venezia. La Calunnia di Apelle di Girolamo Mocetto, in: *Rotraud von Kulesa, Sabine Meine, Daria Perocco* (Hg.), *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Florenz 2014, S. 169–177.

Limentani 1957

Uberto Limentani: La satira dell'Invidia di Salvator Rosa e una polemica letteraria del seicento, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 134 (1957), S. 570–595.

L'Occaso 2008

Stefano L'Occaso: Lorenzo Leonbruno. La Calunnia di Apelle, in: *Filippo Trevisani / Davide Gasparatto* (Hg.): *Bonacolsi, l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este* (Mantua, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13. 9. 2008 bis 6. 1. 2009), Mailand 2008, S. 288–289.

Lorini 1997

Victoria Lorini: *Invidia. Die Darstellung des Neides in Italien von Giotto bis Ripa* (unveröffentlichte Mag.-Arb., Frankfurt am Main, Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1997).

Lucco 2006

Mauro Lucco (Hg.): *Mantegna a Mantova 1460–1506* (Ausst.-Kat. Mantua, Fruttiere Palazzo Te, 16. September 2006 bis 14. Januar 2007), Mailand 2006.

Macioce 2002

Stefania Macioce (Hg.): *Giovanni Baglione (1566–1644). Pittore e biografo di artisti*, Rom 2002.

Marías 1997

Fernando Marías: *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid 1997.

Marías 1999

Fernando Marías: *Velázquez, Hondarribia* 1999.

Marini 2009 a

Giorgio Marini: *Giovanni Battista (dall'Angolo) Del Moro*, in: *Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti* (Hg.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, Florenz 2009, S. 248–249.

Marini 2009 b

Giorgio Marini: *Girolamo Mocetto*, in: *Cristina Acidini / Elena Capretti* (Hg.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, Florenz 2009, S. 238.

Marini 2009 c

Giorgio Marini: *Petrus Valck*, in: *Cristina Acidini / Elena Capretti* (Hg.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009, S. 114–115.

Martín González 1984

Juan José Martín González: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984.

Martineau 1992

Jane Martineau (Hg.): *Andrea Mantegna*, London / New York 1992.

Massing 1990

Jean Michel Massing: *Du Texte à l'Image. La Calomnie d'Apelle et son Iconographie*, Straßburg 1990.

Nardinocchi 2011

Elisabetta Nardinocchi: *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista*, in: *Cristina Acidini Luchinat / Giacomo Pirazzoli* (Hg.): *Ammanati e Vasari per la città dei Medici*, Florenz 2011, S. 139–146.

Nova 2001

Alessandro Nova: *The Kite, Envy & a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood*, in: *Lars R. Jones* (Hg.): *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Mass.) 2001, S. 381–386.

Ostrow 2006

Steven F. Ostrow: The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome. Prospero Bresciano's Moses, in: *The Art Bulletin* LXXXVIII (2006), S. 267–291.

Pacheco 1990

Francisco Pacheco: *El Arte de la Pintura* (1649), hg. von Bonaventura Bassegoda Hugas, Madrid 1990, S. 171–172.

Pierguidi 2007

Stefano Pierguidi: Verità e Menzogna. I motti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni, in: *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura XVII*, 33 (2007), S. 5–21.

Pierguidi 2011

Stefano Pierguidi: Il Carro del Sole e la Verità sollevata dal Tempo di Domenichino in palazzo Patrizi Costaguti nel contesto della polemica intorno all'Ultima Comunione di san Gerolamo, in: *Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica* (2011), S. 37–46.

Portús 1999

Javier Portús: Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro, in: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* 12 (1999), S. 173–197.

Portús 2007

Javier Portús (Hg.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro* (Ausst.-Kat. Madrid, Museo del Prado, 20. November 2007 bis 24. Februar 2008), Madrid 2007.

Portús 2008

Javier Portús: Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro, in: *Anuales de Historia del Arte, Sonderband* (2008), S. 135–149.

Rash Fabbri 1970

Nancy Rash Fabbri: Salvator Rosa's Engraving for Carlo de' Rossi and his satire Invidia, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIII (1970), S. 328–330.

Rosand 1982

David Rosand (Hg.): *Titian. His World and His Legacy*, New York 1982.

Rossi/Robetta 1988

Marco Rossi / Alessandro Robetta: *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, Mailand 1988.

Roworth 1978

Wendy Wassing Roworth: *Pictor Succensor. A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter*, New York/London 1978.

Salerno 1970

Luigi Salerno: Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri, in: *Storia dell'arte* 5 (1970), S. 34–65.

Salerno 1981

Luigi Salerno: *Immobilismo politico e accademia*, in: *Storia dell'arte italiana* 6.1 (Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento. 1. Cinquecento e Seicento), Turin 1981, S. 447–522.

Schama 2002

Simon Schama: *Los ojos de Rembrandt*, Barcelona 2002 (1999).

Scott 1995

Jonathan Scott: *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven/London 1995.

Sebastián 1981

Santiago Sebastián: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid 1981.

Sellink/Leeflang 2000

Manfred Sellink / Huigen Leeflang (Hg.): *Cornelis Cort. The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450–1700*, Bd. 16–18, Rotterdam 2000.

Shearman 1993

John Shearman: *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1993.

Sher 1989

Stephen K. Sher: *Veritas Odium Parit. Comments on a Medal of Pietro Aretino*, in: *The Medal* 14 (1989), S. 4–11.

Smith O'Neil 2002

Maryvelma Smith O'Neil: Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome, New York 2002.

Spagnolo 2006

Maddalena Spagnolo: Poesie contro le opere d'arte. Arguzia, biasimo e ironia nella critica d'arte del Cinquecento, in: Chrysa Damianaki / Paolo Procaccioli / Angelo Romano (Hg.): Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna (Konferenzbericht, Lecce-Otranto, 17. bis 19. November 2005; Cinquecento, Studi 17), Manziana 2006, S. 320–354.

van de Wetering 1995

Ernst van de Wetering: Rembrandt's Satire on Art Criticism Reconsidered, in: Cynthia P. Schneider (Hg.): Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on His 75th Birthday, Cambridge (Mass.) 1995, S. 264–270.

Vasari 2006

Giorgio Vasari: Das Leben des Leonardo, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg. von Sabine Feser, Berlin 2006.

Vasari 2009

Giorgio Vasari: Das Leben des Michelangelo, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg. von Caroline Gabbert, Berlin 2009.

Waddington 1989

Raymond B. Waddington: Before Arcimboldo. Composite Portraits on Italian Medals, in: The Medal 14 (1989), S. 13–23.

Waddington 2004

Raymond B. Waddington: Aretino's Satyr, Toronto 2004.

Waldman 1994

Louis Waldman: »Miracol' novo et raro«. Two Unpublished Contemporary Satires on Bandinelli's Hercules, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXXVIII, 2–3 (1994), S. 420–427.

Waźbiński 1977

Zygmunt Waźbiński: Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos »cane abbaiante«, in: Paragone 28, 327 (Mai 1977), S. 3–24.

Westin 1975

Jean K. und Robert H. Westin: Carlo Maratti and his Contemporaries. Figurative drawings from the Roman Baroque (Ausst.-Kat. Pennsylvania State University, Museum of Art, 19. Januar bis 16. März 1975), University Park (Pa.) 1975.

Whitaker/Clayton/Loconte 2007

Lucy Whitaker / Martin Clayton / Aislinn Loconte: The art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque, London 2007.

Winner 1998

Matthias Winner: Veritas, in: Anna Coliva / Sebastian Schütze (Hg.): Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese (Ausst.-Kat. Rom, Galleria Borghese, 14. Mai bis 20. September 1998), Rom 1998, S. 290–309.

Woods-Marsden 1994

Joanna Woods-Marsden: Toward a History of Art Patronage in the Renaissance. The case of Pietro Aretino, in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies 24, 2 (1994), S. 276–299.

Zapperi 1991

Roberto Zapperi: Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori, in: Städel-Jahrbuch, N. F. XIII (1991), S. 177–190.