

# Girolamo Mocettos Schauplatz von Andrea Mantegnas *Verleumdung des Apelles*: Zum Künstlerstreit in Venedig

von Doris H. Lehmann

Die von Girolamo Mocetto gestochene *Verleumdung des Apelles* (Abb. 1) war als Druck nach einem Entwurf von Andrea Mantegna (gest. 13. 9. 1506; Abb. 2) bereits wiederholt Gegenstand der Forschung. Da sie in wesentlichen Aspekten jedoch negativ beurteilt wurde, ist dieses Werk bislang nicht eigenständig und mit Blick auf seinen Gehalt untersucht worden. Dass es von besonderer Bedeutung war, ist dennoch anzunehmen: Hierfür spricht die weite Verbreitung, welche der Kupferstich fand, wie beispielsweise dessen vier Zustände eindrucksvoll belegen, die in der graphischen Sammlung des British Museum zum Vergleich einladen. Der Stich zeigt ein Thema, das in seiner Entstehungszeit noch eine künstlerische Innovation auf dem Gebiet der Historienmalerei darstellte.<sup>1</sup> Leon Battista Alberti empfahl *Die Verleumdung des Apelles* in seinen theoretischen Schriften *De pictura* (1435) / *De Pittura*

(1436) den Malern als Beispiel für die gelungene *inventio* (Erfindung) einer *storia* (eines Historienbildes).<sup>2</sup> Ältere Darstellungen, welche die Ekphrasis aus der Abhandlung *Gegen die Verleumdung* des Lukian von Samosata (ca. 120–180 n. Chr.) zum Vorbild haben, wie etwa das Tafelbild Botticellis (um 1495, erstmals nachweisbar in der Sammlung von Fabio Segni in Florenz vor 1550, heute Florenz, Galleria degli Uffizi, vgl. S. 21, Abb. 1), kannte Mantegna vermutlich nicht. Anlass für die Entstehung der Allegorie war angeblich ein Ereignis im Leben des berühmten antiken Malers Apelles. Dessen Schicksal wird von Lukian als Exemplum vorgestellt, um »die Verläumdung nach ihrem Wesen, nach ihrem Ursprung und ihren Wirkungen« darzustellen.<sup>3</sup> Der Überlieferung nach war Apelles von dem Maler Antiphilos, der ihn um seine Meisterschaft und die Achtung des König Ptolemaios beneidete, des Verrats bezichtigt worden. Der niederträchtige

1 Als Entstehungskontexte dieser frühen Allegorien gelten humanistische Milieus und progressive Intellektuellenzentren. Cast 1981, S. 29–68; Massing 1990, S. 11–12 und 47–48.

2 Alberti 2000, S. 294–295 (53).

3 Lucian 1831, S. 1442 (2). Zur Rezeption im 15. Jh. siehe Cast 1981, S. 16–22.



1. Girolamo Mocetto, *Die Verleumdung des Apelles* (nach Andrea Mantegna, sog. erster Zustand von vier), ca. 1504–1506, London, British Museum.

Rivale hatte laut Lukian den unschuldigen 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: 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. Zwar reagierte der Monarch

hierauf beschämt, beschenkte Apelles reich und versklavte den Denunzianten als dessen Leibeigenen, der Gerettete aber soll sich eingedenk der Gefahr, der er nur mit Glück entronnen war, mit der Anfertigung eines vielfigurigen Gemäldes gerächt haben.

Gemäß der Ekphrasis des Lukian sitzt rechts im Bild ein von zwei stehenden Frauen umgebener Mann mit so langen Ohren, dass sie nahezu für Midasohren gehalten werden könnten. Er streckt der sich ihm nähernden personifizierten Verleumdung eine Hand entgegen. Die beiden weiblichen Figuren neben dem schlechten Richter iden-



2. Andrea Mantegna, *Die Verleumdung des Apelles*, ca. 1504–1506, London, British Museum.

tifiziert 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. Die hinter ihm 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 Attribut nennt der Autor eine brennende Fackel in ihrer Linken; ihre rechte Hand zerre einen Jüngling an seinen Haaren hinter ihr her. Der Unglückliche reckte seine Hände zum Himmel und rufe die Götter als Zeugen an. Hinter der Verleumdung liefen zwei weitere Frauen, die Lukian als Arglist und Täuschung bezeichnet, welche der Verleumdung zureden und sie zu schmücken scheinen. Dem Zug der Figuren folgt schließlich eine in ein schwarzes zer-

rissenes Gewand gehüllte Trauergestalt: die Reue. Diese, so Lukian, wende sich weinend rückwärts, und blicke voller Scham auf die sich nähernde Wahrheit. Der antike Autor beendet seine Angaben zu dem Gemälde mit dem Hinweis, dass Apelles auf diese Weise seine eigene schlechte Erfahrung dargestellt habe.

Unter dem Titel *Calumniarum non temere credendum* ist die von Guarino aus Verona vorgelegte Übersetzung von Lukians Text spätestens 1415 in Venedig nachweisbar: Das griechische Manuskript wurde von ihm zunächst ins Lateinische übersetzt, es folgten Versionen anderer Autoren und auch die Übertragung ins Italienische.<sup>4</sup>

4 Förster 1887. Cast datiert die Giovanni Quirini gewidmete Übersetzung Guarinos 1408. Cast 1981, S. 20–22 und 198–199. Vgl. Alberti 2002, S. 294–297.



3. Antonio Visentini nach Canaletto, Ansicht der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig, 1742, Radierung, 275 x 432 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Mantegnas Zeichnung (Abb. 2), welche die Szene reliefartig wiedergibt und die Figuren jeweils mit einer humanistischen Schreibschrift bezeichnet, weist einige Besonderheiten auf, die von der Forschung bis heute nicht befriedigend erklärt werden konnten: Die Positionierung des Herrschers links im Bild folgt nicht Lukian, sondern vermutlich Alberti, der hierzu nämlich keine Seitenangabe macht. Dass die Verleumdung die Fackel – anders als von beiden Autoren explizit angegeben – in ihrer rechten Hand trägt, könnte ein Hinweis darauf sein, dass dieses Werk als Vorlage für einen die Seitenverkehrenden Druck dienen sollte. Bemerkenswert ist jedoch, dass Mantegnas Figuren

in Mocettos Stich dennoch nicht gespiegelt erscheinen. Um dieses Resultat zu erreichen, musste der Stecher die Gestalten seines Vorbildes seitenverkehrt – und das ist durchaus ungewöhnlich – in die Kupferplatte ritzen. Er verhinderte damit den Wechsel von rechten Händen zu linken und umgekehrt, was die Gestik ad absurdum geführt hätte.

Die Sensibilität Mocettos galt folglich – wie auch das Detail der weiblichen Neid-Personifikation eindrücklich belegt – der bildlich umzusetzenden Vorlage Mantegnas, statt einer textgetreuen Wiedergabe. Da nach wie vor ungeklärt ist, wie eng Zeichner und Stecher letztlich kooperierten, liegt hiermit ein wichtiges Indiz dafür vor, dass



4. *Jacopo de' Barbari* (?), *Stadtansicht von Venedig (Venetie MD)*, 1500,  
*Holzschnitt, 134 x 280,8 cm, London, British Museum.*

eine enge Zusammenarbeit die Basis für die Ausführung des Stiches bildete. Mocetto handelte sicher in verbindlicher Absprache mit dem seine Entwürfe eifersüchtig hütenden Mantegna. Hierzu passt, dass sich alle im Bereich der Druckgraphik versierten Autoren, die das Blatt bislang besprochen haben, darin einig sind, dass Mocetto das Vorbild so treu und sorgfältig wie möglich wiedergab.<sup>5</sup> Weniger Einigkeit besteht bisher jedoch in der Beurteilung von Mocettos Zutat: dem architektonischen Hintergrund. Mantegna hatte keinen dargestellt. Schon früh wurde festgestellt, dass es sich bei der Stadtvedute Mocettos um den Campo SS. Giovanni e Paolo, im Volksmund Zanipolo (Abb. 3), handelt. Die Fassaden der Kirche und der angrenzenden Scuola di San Marco

erscheinen im Stich gespiegelt, was bedeutet, dass Mocetto diese – anders als die Figurengruppe nach Mantegnas Entwurf – seitenrichtig in die Druckplatte ritzte.<sup>6</sup> Hierbei mag er den Entschluss zu einer weiteren Veränderung gegenüber Mantegnas Vorlage gefasst haben: Abweichend beschriftete er die Figuren mit großen Druckbuchstaben,

5 Zucker 1984, S. 63; Dodgson 1916, S. 184.

6 Die Kombination von seitenrichtigen und -falschen Wiedergaben im Stich gilt gar als Beweis dafür, dass Mantegna und Mocetto nicht zusammenarbeiteten. Landau/Parshall 1994, S. 114–116. Zwingend sind die Argumente jedoch nicht, zumal Mocetto vier Vorlagen Mantegnas druckgraphisch umsetzte. Vielmehr gilt es hinsichtlich der Unklarheiten zu bedenken, dass Mantegna möglicherweise vor Abschluss des Projekts am 13. September 1506 in Mantua verstarb. Über das Verhältnis von Maler und Stecher wird nach wie vor spekuliert. Boorsch 2010, siehe S. 433.



5. *Campo SS. Giovanni e Paolo* (Detail aus Faksimile nach Venetie MD), Bonn, Kunsthistorisches Institut.

wobei für fünf der acht Inschriften neue Positionierungen zu konstatieren sind.

Die Figuren im Vordergrund setzte Mocetto räumlich vom Campo ab: eine niedrige Mauer grenzt die bühnenartig inszenierte Sphäre des Gerichts, den Rechtsraum, von der Öffentlichkeit des – allerdings menschenleeren – Platzes ab. Die Verortung der Darstellung am Campo San Zanipolo ist ahistorisch, und für den zeitgenössischen, gebildeten – und insbesondere den venezianischen – Betrachter mag es sogar frappierend gewesen sein, die historisch im antiken Ägypten verortete Episode im Venedig der Gegenwart wiederzufinden. Mocettos Erfindung, die bislang auf unterschiedliche Weise missverstanden worden ist, zeigt nichts Geringeres als eine damals noch junge Platzneugestaltung: Die den Platz nach Norden hin abschließende Scuola di San Marco war nach einem Brand 1485–95 neu errichtet worden und hatte folglich auch eine neue Fassade erhalten, die Pietro Lombardo zugeschrieben wird und die Mauro Codussi

vollendete.<sup>7</sup> Wie der nach dreijähriger Arbeit 1500 fertiggestellte Perspektivplan Venedigs (Abb. 4 und 5), der Jacopo de' Barbari zugeschrieben wird, verweist auch Mocettos Stich auf die zur ästhetischen Neugestaltung des Platzes 1495 verlegten quadratischen Bodenplatten. Detaillierter als dieses Vorbild zeigt die Pflasterung eine in Limoges gefertigte und dem Meister KIP zugeschriebene Emailplakette (Abb. 6), welche die einzelnen Platten jeweils gerahmt wiedergibt. Mocetto nutzte den Bodenbelag zur perspektivischen Platzdarstellung und veranschaulichte mit

<sup>7</sup> 1460 war das Portal der Kirche umgestaltet worden. Vgl. Zucker 1984, S. 63; Erben 1996, S. 174. Erben verweist auf die Bedeutung als eine der »in ihrer Architektursprache modernsten Platzgestaltungen des Quattrocento in Venedig.« Ebd., S. 192. Zur Fassadengestaltung der Scuola di San Marco und den damit verbundenen Konflikten siehe Maek-Gérard 1980, S. 111–112; Sohm 1982, S. 110–183. Im Stich zeigen Abweichungen von der gebauten Fassade, dass hier eine Vereinfachung zugunsten der Bildstruktur stattfand. Dies lässt darauf schließen, dass die Baudetails der Scuola und deren Architekten für Mocetto keine Priorität besaßen.



6. Meister KIP (?), Limoges), Verleumdung des Apelles, ca. 1540–50, London, British Museum.

seiner Hilfe eine große Raamtiefe. Mit den detailliert ausgearbeiteten Figuren und Fassaden konkurriert seine schlichte Bodenwiedergabe nicht. Der für ihn relevante Aspekt starker perspektivischer Verkürzung ist im Medium der Emailplakette hingegen weniger wichtig.<sup>8</sup> Dort ist neben der Andeutung eines Bildraums die Qualität der geometrischen Ornamentik gestalterisch nutzbar gemacht. Hier schmücken die Bodenplatten

den Vordergrund, wo sie das optische Gegengewicht zur massiven Architekturkulisse, die oberhalb der dichter zusammengedrängten Figurengruppe sichtbar ist, herstellen. Dass die Wiedergabe des Platzbelags hier dem Original näher kommt als Mocettos Druck, legt ein anderes Bilddetail nahe, das belegt, dass der Goldschmied nicht sklavisch eine ihm nur aus dem Druck bekannte Vorlage kopierte bzw. übersetzte oder frei ausschmückte, sondern dass der Künstler mit dem venezianischen Campo näher vertraut war: An dem Druck jedenfalls konnte er die

8 London, British Museum, Registration number 1882,0717.1.

Vergoldung von Reiter und Pferd nicht ablesen.<sup>9</sup> Das von Andrea Verrocchio 1483 begonnene und nach dessen Tod von Alessandro Leopardi vollendete Reiterstandbild für den Condottiere Bartolomeo Colleoni aus Bergamo war ab 1494 im Angelpunkt der L-förmigen Platzanlage errichtet und 1496 enthüllt worden (Abb. 7).<sup>10</sup>

Warum Mocetto sich allerdings dafür entschied, den Entwurf Mantegnas, den er als erster und einziger Stecher umsetzte, in die für ihn zeitgenössische Architekturkulisse des Campo San Zanipolo zu versetzen, diese Frage hat die Forschung bis heute noch nicht einmal gestellt. Die ahistorische Verortung wurde zwar registriert und Venedig als solches sogar unter Nennung des konkreten Platzes festgehalten, darüber hinaus blieben die Schlussfolgerungen bislang aber eher oberflächlich.<sup>11</sup> Für die Beurteilung von

Mocettos Stich ist die Platzwahl jedoch ein zentraler Punkt und es zeigt sich, dass diese keineswegs zufällig war. Vielmehr befolgte Mocetto die Anleitung Albertis zur *inventio* in der Malerei, wonach »alle« Teile zusammenpassen sollten. Dies schloss die Auswahl eines angemessenen Schauplatzes ein, der das Sujet bereicherte und den Betrachter belehrte und aktivierte.<sup>12</sup> Dies wurde nicht erkannt, solange tiefergehende Auseinandersetzungen mit der ausgewählten Architekturkulisse noch nicht geleistet waren. Mocettos Erfindung wurde stattdessen von Francis Ames-Lewis als absurder Einfall eines Künstlers mit fehlendem Intellekt abgetan, der nicht verstand, was er tat.<sup>13</sup>

Die hieraus sprechende Geringschätzung des Stechers korrespondiert indes nicht mit seiner zeitgenössischen Würdigung, die nicht zuletzt auch darin bestand, dass Mantegna wiederholt mit ihm zusammenarbeitete.

---

9 Die Vergoldung war noch bis zur Enthüllung des Denkmals im März 1496 vorgenommen worden. Erben 1996, S. 162.

10 Nachdem Verrocchio 1488 verstorben war und die vollendeten, aber noch nicht in Bronze gegossenen Wachsmodele für Pferd und Reiter hinterlassen hatte, hatte Alessandro Leopardi ab 1490 das Denkmal und den von ihm selbst entworfenen hohen Sockel fertiggestellt. Wie Erben anmerkt, hatte die figürliche Bronzegroßplastik während des Quattrocento in Venedig keine Tradition besessen. Erben 1996, S. 159; Butterfield 1997, S. 159–184 und 232–236.

11 Dies ist angesichts der frappierenden Kombination bemerkenswert. Laut Cast ist die Szene »for no apparent reason« auf den Platz versetzt worden. Cast 1981, S. 67. Massing kommentiert die Zutat als »curieusement, [...] mais simplement«. Mocettos Kupferstich sei »une version banalisée et actualisée par l'introduction d'un paysage urbain«. Massing 1990, S. 270 (6.B) und S. 48. Ames-Lewis kritisierte Mocettos Zutat mit den Worten »arbitrarily and

absurdly«. Ames-Lewis 2000, S. 198. Landau und Parshall verweisen auf die Bedeutung der Campo-Darstellung im Hintergrund »clearly ment to serve as landmarks and theatrical settings rather than autonomous architectural studies«. Landau/Parshall 1994, S. 409, Anm. 313.

12 Alberti 2000, S. 294–295 (53) mit Kommentar S. 90–91. Albertis Rat folgen auch die Geometrie des Bodens, die Personenzahl und die Architekturgestaltung. Der Aspekt der Aktualisierung wurde zwar bereits angesprochen, Mocettos spezifische Platzwahl und deren Besonderheiten für die Deutung sind jedoch noch unerforscht. Mai/Wettengl 2002, S. 208; Campbell 2001, S. 151.

13 Ames-Lewis 2000, S. 198. Ähnlich abwertend urteilte Cast 1981, S. 66, Anm. 13. Im Gegensatz hierzu hatte die ältere Forschung Mocettos Kompositionen Originalität und dem Künstler besondere Aufmerksamkeit im Umgang mit seinen Vorlagen zugesprochen. Fisher 1886, S. 225–229. Campbell widerspricht Ames-Lewis mit Nachdruck. Campbell 2001, S. 151.



7. Andrea Verrocchio,  
Alessandro Leopardi,  
Reiterstandbild für  
Bartolomeo Colleoni,  
1480–94, errichtet 1496,  
Venedig, Campo  
SS. Giovanni e Paolo.

Mocetto war dadurch privilegiert, dass außer ihm kein anderer Stecher Mantegnas *Verleumdung* als Druckgraphik auf dem Kunstmarkt anbieten durfte. Auch verkennt die abfällige Beurteilung Mocettos seine Vorreiterrolle für an sein Werk anschließende Erfindungen, wie sie etwa der berühmte Stich Marcantonio Raimondis nach Raffaels Entwurf zum *Bethlehemitischen Kindermord* wenige Jahre später, um 1511–12, zeigt (Abb. 8). Hierbei handelt es sich um eine von vier Erfindungen Raffaels, die genuin für den Druck geschaffen wurden.<sup>14</sup> Bezüglich des in diesem Stich dargestellten ahistorischen Hintergrundes – der architektonischen Kulisse in Gestalt der ältesten erhaltenen Brücke Roms, der Ponte dei Quattro Capi, im

Volksmund Ponte Giudeo, die die Verbindung von der Tiberinsel zum Judenviertel bildete – ist die Forschung uneins, ob dieser von Raffael selbst stammt oder aber von Raimondi »selbständig hinzugefügt« wurde.<sup>15</sup> So halten die Druckgraphik-Experten David Landau und Peter W. Parshall es für undenkbar, dass Raffael einen so wichtigen Anteil

<sup>14</sup> Landau/Parshall 1994, S. 123.

<sup>15</sup> Höper 2001, S. 163–164. Die Vorlage hierfür bildete vermutlich die Kopie einer Darstellung aus dem *Codex Escorialensis* (fol. 27v), der 1509 nach Spanien verbracht worden war. Als möglicher inhaltlicher Bezug gilt der Hinweis auf die Provinz Judäa, dem historischen Ort des Massakers. Getscher 1999 sprach sich dafür aus, dass »die Wahl dieser Brücke« (Höper 2001, S. 164) aus ikonographischen Gründen auf Raffael zurückginge. Vgl. den Stich von Hieronymus Cock aus dem Jahr 1550. Auf die Zuschreibungsfrage der Zustände mit bzw. ohne Tannenbaum kann hier nicht eingegangen werden.



8. Marcantonio Raimondi nach Raffael Sanzio, *Der Bethlehemitische Kindermord* (hier Fassung ohne Tannenbaum), ca. 1511–12, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

am Stich delegiert hätte.<sup>16</sup> Die Brücke selbst ist antiken Ursprungs.<sup>17</sup>

16 »Yet it is likely that there was a further final drawing by Raphael including the background with the Ponte Quattro Capi, since it is inconceivable that Raphael, at this time as famous an architect as he was a painter, would have delegated such an important and unifying part of the composition to Marcantonio.« Landau/Parshall 1994, S. 123. Die Autoren plädieren für eine verlorene Vorzeichnung Raffaels und deren Übertragung in den Stich: »More likely, it was oiled and pasted face down onto the plate, whose dimensions are almost identical, so that the image in the print would appear in the same direction as in the drawing.« Ebd., S. 124. Letztlich bleibt die Frage offen.

17 Die Brücke trägt eine antike Inschrift und wird 62 v. Chr. datiert.

Die Gemeinsamkeiten der beiden Stiche erschöpfen sich indes nicht in den ahistorischen Schauplätzen. Wie in Mocettos Darstellung zeigt auch Raimondis Druckergebnis die wie auf einer Bühne agierenden Personen im Vergleich mit der gezeichneten Vorlage seitenrichtig, wobei die Architektur im Hintergrund seitenverkehrt gezeigt wird. Die räumliche Disposition der Figuren wird – anders als in Mocettos Stich – durch gerasterte Bodenplatten geklärt, die der Komposition zwar erst im späteren Stadium der Vorzeichnungen hinzugefügt wurden, hiermit aber eine relevante gestalterische Funktion erhielten. Im Falle des Stichs nach Raffael wurde die augenscheinlich verkehrte

Wiedergabe von der Forschung allerdings nicht leichthin abgetan, sondern vielmehr als absichtlich bzw. absichtsvoll und damit relevant erkannt. So hält Robert H. Getscher diese künstlerische Strategie für ein Bildmittel, um einerseits die Trennung und andererseits die Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit sowie einen spezifischen Ortsbezug anzuzeigen: »Raphael's ›Massacre of the Innocents‹ takes place in a mirrored image of Jewish Rome. Or Jewish Rome reflects ancient Jerusalem, with familiar buildings to specify locale.«<sup>18</sup> Auf Mocettos Stich wurde jedoch in keiner der Untersuchungen ähnlich rückgeschlossen, der bemerkenswerte Hintergrund wurde nicht mit einer vergleichbar anspruchsvollen Intention verknüpft. Stattdessen konzentrierte sich Ames-Lewis auf die Bedeutung des *Kindermord*-Stichs im Kontext von Künstlerwettstreit, indem er betonte, dass dieser in hoher Auflage in einer Zeit entstand, in der Raffael gezwungen war, im Verborgenen zu arbeiten, bzw. in dem Bewusstsein, dass seine Stanza della Segnatura (ausgemalt 1508–11) dem Blick der Öffentlichkeit nicht zugänglich sein würde.<sup>19</sup> Ames-Lewis deutete den *Bethlehemitischen Kindermord* als Zeugnis für Raffaels Bemühung, auf dem Kunstmarkt auch für ein weniger exklusives Publikum sichtbar zu bleiben. Seine Überlegungen hierzu führten nicht zu analogen Rückschlüssen oder gar weiterführenden Assoziationen bezüglich

Mantegnas Druck. Obwohl – oder gerade weil? – Mocettos Stich früher entstanden war als der Raimondis, ließ Ames-Lewis ihn nicht als absichtsvolles Werk gelten; die »Ehrenrettung« Mocettos verdanken wir Stephen J. Campbell, der 2001 in seiner Rezension von Ames-Lewis Buch *The intellectual life of the early Renaissance artist* (2000) explizit zu der Deutung des Stichs Stellung nahm und die enthaltene »Anspielung« auf Venedig sinnstiftend interpretierte, indem er sie auf das politische Venedig bezog, in dem Intrigen, Überwachung und üble Nachrede an der Tagesordnung waren.<sup>20</sup> Diese Assoziation kann zwar als Brücke zur Themenfindung dienen, greift jedoch zu kurz, denn für eine solche Bildaussage wäre der für die Politik der Serenissima noch bedeutsamere Ort des Dogenpalasts die adäquatere, um nicht zu sagen die erste Wahl gewesen. Einen solchen Hintergrund wählte Mocetto für das Sujet der *Verleumdung* aber eben nicht. Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass Mocetto nicht darauf abzielte, seine *Verleumdung* explizit auf das politische Zentrum Venedigs zu beziehen. Ebenso geht Campbells Vorschlag, die Allegorie auf Mocettos Arbeiten in der Kirche Santi Giovanni e Paolo zu beziehen, chronologisch nicht auf: Die Tätigkeit des Künstlers dort wird inzwischen um 1515 datiert.<sup>21</sup> Für den Stich hingegen gilt eine Entstehung noch in Mantegnas Sterbejahr

---

18 Getscher 1999, S. 109–110.

19 Erst später wurden Teile hiervon gestochen, also als Auswahl einer Teilöffentlichkeit bekannt gemacht. Die große Bedeutung, die das Stichprojekt des *Kindermords* für Raffael hatte, wird mit der großen Anzahl von vorbereitenden Zeichnungen belegt.

20 Campbell 2001, S. 151; Campbell 2006, S. 165–166. Massing stellte die Überlegung an, ob die Komposition vor dem Campo mit dem Reiterstandbild »implique peut-être une allusion spécifique«. Massing 1990, S. 270.

21 Campbell 2001, S. 151; vgl. De Vito 1986, zur Datierung um 1515 siehe S. 21.



9. Girolamo Mocetto,  
*Ignorantia* (Detail aus  
»Die Verleumdung des  
Apelles«, Abb. 1),  
London, British Museum.

1506 als wahrscheinlich.<sup>22</sup> Keine Äußerung vermochte also bislang für die Einfügung der venezianischen Architekturkulisse eine zufriedenstellende Erklärung abzuliefern.

Dass die Platzwahl mit der Entscheidung für den Campo San Zanipolo jedoch keineswegs willkürlich erfolgte, dürfte nicht allein die sorgfältige Wiedergabe klarmachen, sondern auch ein Blick auf den de' Barbari zugeschriebenen Venedig-Plan (Abb. 4). Dessen detailreiches Stadtbild vermag zu verdeutlichen, wie vielfältig die von Mocetto nicht genutzten Auswahlmöglichkeiten für eine venezianische Stadtvedute waren. Neben der Entscheidung für den Campo ist zudem die vom Künstler gewählte Perspektive zu beachten: Diese zielt darauf ab, die unterschiedlichen Gebäude wiedererkennbar darzustellen und das Reiterstandbild zu

exponieren. Auf diesem liegt damit ein besonderes Augenmerk (Abb. 9, vgl. Abb. 3).

Die Vernachlässigung des Schauplatzes für eine mögliche Kontextualisierung von Mocettos Erfindung ist eine bemerkenswerte Forschungslücke: ist doch dieser Platz mit Giorgio Vasaris Überlieferung vom praxisorientierten Künstlerwettbewerb, dem Paragone, engstens verbunden. Laut Vasari sollen die Bildhauer so stolz auf das freistehende, mehransichtige Reiterbildnis gewesen sein, dass sich Giorgione dazu herausgefordert sah, in einem Gemälde mehrere durch Spiegel ermöglichte Ansichten darzustellen, um damit den Ruhm dieser Bildhauerleistung zu übertreffen.<sup>23</sup> Zwar wird der Campo in der von Vasari überlieferten Legende nicht als Ort der Streitaustragung genannt, als Aufstellungsort des Denkmals wird dieser

<sup>22</sup> Oberhuber 1973, S. 382–389.

<sup>23</sup> Vasari 2008, S. 25.

jedoch vom Leser in diesem Kontext imaginiert. Dies gilt unabhängig von der Frage, ob sich die Künstlerlegende tatsächlich auf ein verschollenes Gemälde bezieht oder ob dieses als fiktives Werk Giorgiones lediglich eine Erfindung der Kunstgeschichtsschreibung (Paolo Pino 1548) ist. Festzuhalten indes ist, dass der Campo San Zanipolo im kulturellen Gedächtnis mit dem Wettstreit der Künstler aufs Engste verbunden wurde und im 16. Jahrhundert als Austragungsort von Künstlerstreit galt.<sup>24</sup> Zusätzlich zum Paragone-Diskurs, der hier verortet wird, knüpfen sich nämlich weitere Konflikte, an denen Künstler als Protagonisten beteiligt waren, an diesen Platz – genauer gesagt sind die Überlieferungen mit dem bereits genannten Denkmal verbunden. Dessen Aufstellungsort war politisch brisant, heftig umstritten und verdankte sich einer findigen juristischen Auslegung.<sup>25</sup>

Verrocchio soll – glaubt man der ebenfalls quellenkritisch zu hinterfragenden Überlieferung des Felix Fabri – aus einem Wettbewerb zur Vergabe des Denkmalauftrags siegreich hervorgegangen sein.<sup>26</sup> Vasari



10. Girolamo Mocetto, *Adiptione*  
(Detail aus »Die Verleumdung des Apelles«,  
Abb. 1), London, British Museum.

24 Vgl. Martin 1995, S. 33–39; Helke 1999, S. 62–74. Im Werkverzeichnis erhielt dieses angeblich verschollene Hauptwerk keinen Eintrag. Eller 2007.

25 Bartolomeo Colleoni, der über seinen Nachlass das Geld für das Denkmal stiftete, hatte als Aufstellungsort die Piazza S. Marco vorgesehen. Dieser prominente Platz hingegen wurde ihm als Ort der Selbstdarstellung verwehrt, stattdessen wurde der Vorplatz der Scuola S. Marco als legitimer Aufstellungsort bestimmt. Zu den Quellen und ihrer Auswertung siehe Erben 1996, S. 149–167.

26 Fabri 1843, S. 95–96. Gegen diese Version argumentiert Erben: »Im Gegensatz zu Florenz wurden in Venedig Skulpturaufträge stets direkt an ortsansässige Bildhauer vergeben.« Und »Für einen

Wettbewerb, wie ihn Fabri beschreibt, gibt es im Quattrocento in Venedig keine Parallele.« Siehe Erben 1996, S. 162–164. Dass gerade im Falle des Reiterstandbildes von der üblichen Vergabepaxis abgewichen wurde und stattdessen mit Andrea Verrocchio der Bildhauer der Medici beauftragt wurde, dürfte die venezianischen Künstler verärgert haben. Vgl. ebd., S. 152. Erben betont, Vasari habe nicht von einem Wettbewerb, sondern von

behauptet bezüglich der Werkgenese, dass es im Laufe der Arbeit zum Konflikt zwischen Künstler und Auftraggebern gekommen sei, als Verrocchio angeblich ein Teil des Auftrags wieder entzogen wurde.<sup>27</sup> Der Künstler habe sich mit der Zerstörung seines Werkes gerächt (Ähnliches ist legendarisch für Donatello überliefert) und polemisch geäußert. Daraufhin, so Vasari, wurde Verrocchio mit verdoppeltem Gehalt nach Venedig zurückgerufen, wo er sein Modell wieder herstellte und in Bronze goss.<sup>28</sup> Des Weiteren wurde Verrocchios letzter Wille, wonach sein Schüler Lorenzo di Credi sein Werk fortführen sollte, nicht berücksichtigt. Das Werk vollendete nach Verrocchios Tod Alessandro Leopardi, der es am Bauchgurt des Pferdes signierte – eine kontrovers beurteilte Aneignung des Gesamtentwurfs.<sup>29</sup>

---

einer Künstlerkonkurrenz der Rivalen Verrocchio und Bartolomeo Vellano [Bellano] aus Padua berichtet. Ebd., S. 165. Vasari 1878, Bd. 2, S. 607–608; Bd. 3, S. 367–368.

- 27 Vasari erweckt in der Vita des Verrocchio den Eindruck, dieser sei aufgrund seines ausgezeichneten Rufes direkt beauftragt worden. Vasari 2012, S. 27 und S. 65, Anm. 50–51. Vasari 1878, Bd. 3, S. 367–369. Zur Überlieferungsproblematik und zur Forschungsgeschichte siehe Erben 1996, S. 150, 162 und 167, Fußnote 95.
- 28 Vasari 2012, S. 24–27 und S. 65–67, Anm. 50–51; Vasari 1878, Bd. 2, S. 607 und Bd. 3, S. 367–368.
- 29 Die Signatur lautet: »ALEXANDER LEOPARDUS V FOPUS«. Wohlwollend äußert Erben: »Die Signatur am Reiterstandbild läßt offen, ob sich Leopardi als Bildhauer oder als Gießer der Figur auszeichnen wollte«. Erben 1996, S. 159. Formal ist dieser Schluss korrekt, er berücksichtigt jedoch nicht, dass der verstorbene Verrocchio seinen Anteil nicht mehr durch eine eigene Signatur kenntlich machen konnte. Es ist folglich anzunehmen, dass Leopardi die mehrdeutige Abkürzung mit Bedacht wählte, um sich das Denkmal als Ganzes

Es ranken sich also verschiedene Künstlerstreit-Überlieferungen um den dargestellten Ort, wobei Fiktion und Fakten vermutlich im Laufe der Zeit miteinander zu einer heute kaum noch auflösbaren Einheit verschmolzen. Dass auf diese berühmten Streitigkeiten auch in Mocettos Stich angespielt werden sollte, wird zum einen durch das künstlerspezifische Sujet der *Verleumdung des Apelles* wahrscheinlich gemacht, und zum anderen mittels der auffällig platzierten Bildinschrift »IGNORANTIA« (Abb. 9). Dieses herausgehobene und architektonisch gerahmte Wort hat seinen Bezug zur dargestellten Figur verloren und fällt dem Betrachter unmittelbar ins Auge.

Anlass für weiterführende Forschungen bietet ein weiteres bislang übersehenes Detail: Das vertikal in die Fassadenarchitektur eingeschriebene Wort »ADIPTIONE« (Abb. 10), könnte als Schreibvariante von »adeptione« (Erreichung) auf Ciceros Ziel, ein glückseliges Leben durch Handeln und Erkennen zu erreichen, anspielen.<sup>30</sup> Dieses Wort ersetzt Mantegnas Inschrift »dec[e]ptione«, womit in der Zeichnung der Betrug überschrieben war. Die Email-Plakette, die Mocettos Stich kopierte (Abb. 6), benannte dieselbe Figur als »ABIPTIONE«, was da-

---

anzueignen. Hätte er lediglich den Guss markieren wollen, so wäre eine unmissverständliche Signatur angemessen gewesen. Vgl. die Argumente zur Ehrenrettung Leopardis bei Leopoldo Cicognara 1824, S. 394–395.

- 30 Cicero, *De finibus*, II, 41: »nos beatam vitam non depulsione mali, sed adeptione boni iudicemus, nec eam cessando, sive gaudentem, ut Aristippus, sive non dolentem, ut hic, sed agendo aliquid considerandove quaeramus.« Der Text lag spätestens 1479 gedruckt vor.

rauf hindeutet, dass der Goldschmied hiermit die Gemeinheit oder Niederträchtigkeit, heute »abiezione«, meinte. Die veränderte Wortwahl wurde bislang für einen Irrtum oder ein Missverständnis gehalten und Mocetto zugeschrieben. Hierbei wurde nicht berücksichtigt, dass bei der sogenannten Erstfassung die Buchstaben, welche das Wort »ADIPTIONE« bilden, ungleichmäßig groß ausfallen. Bei der Betrachtung des Blattes im Original fällt zudem auf, dass hier unleserliche, aber noch nicht getilgte Buchstaben überschrieben wurden. Die Inschrift von Mocettos erster Druckfassung ist folglich – und das wurde bislang von der Forschung übersehen – noch unbekannt.<sup>31</sup> Es ist zwar bemerkt worden, dass Mocettos Platte auffallend oft und noch mindestens bis in die 1540er Jahre verwendet wurde, die mit den Überarbeitungen einhergehenden Veränderungen wurden aber bislang noch nicht erfasst. Wahrscheinlicher als dass Mocetto seine eigene Inschrift nicht mehr lesen konnte und diese verfälscht überschrieb, ist es anzunehmen, dass später ein dritter – namentlich vorerst unbekannter – Künstler eine Überarbeitung der zwischenzeitlich abgenutzten Druckvorlage vornahm. Vermutlich wurden von dessen fremder Hand Details wie unleserlich gewordene Buchstaben nachgeformt bzw. ersetzt. Für die fehlende Professionalität bei diesem Vorgehen sprechen zum einen

die ungleichmäßigen Buchstabenformate, zum anderen die darunter noch erkennbaren, wenn auch nicht mehr lesbaren Buchstaben, welche im späteren Werkprozess für weitere Nachdrucke und ein saubereres Abbild dann entfernt wurden.

Mocettos Stich *Die Verleumdung des Apelles* nach einem Entwurf Andrea Mantegnas inszenierte den Campo San Zanipolo als zentralen Austragungsort der Künstlerstreit- und Konfliktkultur innerhalb der Serenissima. Seine Erfindung löste mustergültig Leon Battista Albertis kunsttheoretische Forderungen ein: Sie vergegenwärtigt durch die angemessene Wahl des venezianischen Schauplatzes die legendäre Künstlerintrige und zeigt sich mit ihren ex- und impliziten Verweisen als ein sozialkritisches Bild Mocettos und Mantegnas eigener Zeit. Eine gegen Mocetto gerichtete Intrige, die der Stich repräsentieren könnte, ist bislang nicht bekannt. Wahrscheinlicher ist, dass das Werk einen allegorischen Kommentar zu den sich um den Platz vor SS. Giovanni e Paolo rankenden Künstlerlegenden darstellt, welche bis heute in der Kunstliteratur einen festen Platz einnehmen. Zugleich ist es ein Appell an alle Kunstrichter, ignorante und neidische Ratgeber zu meiden und das Gute – und damit qualitativ hochwertige Kunst – durch aktive Handlung und gerechtes Urteil zu erreichen.

---

<sup>31</sup> Diese Beobachtungen wurden bereits in den dieser Studie vorangegangenen Überlegungen zu Mocettos Stich mitgeteilt. Lehmann 2014, S. 172.

## Bibliographie

- Alberti 2000  
Leon Battista Alberti: *De Statua. De Pictura. Elementa Picturae* – Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. von Oskar Bätschmann / Christoph Schäublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000.
- Ames-Lewis 2000  
Francis Ames-Lewis: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven/London 2000.
- Boorsch 2010  
Suzanne Boorsch: Mantegna and engraving: what we know, what we don't know, and a few hypotheses, in: *Andrea Mantegna. Impronta del Genio* (Tagungsakten Padua/Verona/Mantua, 8. bis 10. November 2006), hg. von Rodolfo Signorini / Viviana Rebonato / Sara Tammaccaro, unter Mitarbeit von Elga Disperdi / Ines Mazzola, Bd. 1, Florenz 2010, S. 415–437.
- Butterfield 1997  
Andrew Butterfield: *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven 1997.
- Campbell 2001  
Stephen J. Campbell: Review of Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven/London 2000; Robert Williams: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*, Cambridge/New York 1997, in: *The Art Bulletin* LXXXIII, (März 2001), S. 150–153.
- Campbell 2006  
Stephen J. Campbell: *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven (Conn.) 2006.
- Cast 1981  
David Cast: *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition* (Yale Publications in the History of Art 28), New Haven/London 1981, S. 29–68.
- Cicero 1988  
Marcus Tullius Cicero, *Über die Ziele des menschlichen Handelns / De finibus bonorum et malorum*, hg., übersetzt und kommentiert von Olof Gigon / Laila Straume-Zimmermann, München/Zürich 1988.
- Cicognara 1824  
Leopoldo Cicognara: *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Bd. 6, Prato 1824.
- De Vito 1986  
Sabina de Vito: *La vetrata dei SS. Giovanni e Paolo, la guerra di Cambrai e gli affreschi veronesi del Mocetto*, in: *Notizie da Palazzo Albani* XV (1986), 2, S. 19–30.
- Dodgson 1916  
Campbell Dodgson: *The Calumny of Apelles*, by Breu, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* XXIX, 161 (August 1916), S. 183–185, 188–189.
- Eller 2007  
Wolfgang L. Eller: *Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 54), Petersberg 2007.
- Erben 1996  
Dietrich Erben: *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento* (Studi 15), Sigmaringen 1996.
- Fabri 1843  
Felix Fabri: *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*. 1843–49, hg. von Konrad Dietrich Haßler, Bd. 1, Stuttgart 1843.
- Fisher 1886  
Richard Fisher: *The Early Italian Prints in the British Museum*, London 1886.
- Förster 1887  
Richard Förster: *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* VIII (1887), S. 29–40.
- Getscher 1999  
Robert H. Getscher: *The »Massacre of the Innocents«*,

an Early Work Engraved by Marcantonio, in: *Artibus et Historiae* 20, 39 (1999), S. 95–111.

Helke 1999

Gabriele Helke: Giorgione als Maler des Paragone, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 1 (1999), S. 11–79.

Höper 2001

Corinna Höper (Hg.): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit (Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, 26. Mai bis 22. Juli 2001), Ostfildern 2001.

Landau/Parshall 1994

David Landau / Peter W. Parshall: *The Renaissance Print, 1470–1550*, New Haven 1994.

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.

Lucian 1831

Lucian's Werke, übersetzt von August Pauly, XII, Stuttgart 1831.

Maek-Gérard 1980

Michael Maek-Gérard: Die »Milanexi« in Venedig. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Lombardi-Werkstatt, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXXI* (1980), S. 105–132.

Mai/Wettengl 2002

Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (Hg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1. Februar bis 5. Mai 2002, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 25. Mai bis 25. August 2002), Wolfratshausen 2002.

Martin 1995

Andrew John Martin: Savoldos sogenanntes »Bildnis des Gaston de Foix«. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance (Studi 12), Sigmaringen 1995.

Massing 1990

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

Oberhuber 1973

Konrad Oberhuber: Girolamo Mocetto, in: Jay A. Levenson / Konrad Oberhuber / Jacquelyn Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, S. 382–389.

Sohm 1982

Philip L. Sohm: *The Scuola Grande di San Marco 1437–1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity* (Diss. Johns Hopkins University Baltimore, Maryland 1978), New York/London 1982.

Vasari 1878

Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, Bd. 2 und 3, Florenz 1878.

Vasari 2008

Giorgio Vasari: *Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, hg. von Sabine Feser / Hana Gründler, neu übersetzt von Victoria Lorini / Hana Gründler, Berlin 2008.

Vasari 2012

Giorgio Vasari: *Das Leben des Verrocchio und der Gebrüder Pollaiuolo*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg. von Katja Burzer, Berlin 2012.

Zucker 1984

Mark J. Zucker, *Early Italian Masters (The illustrated Bartsch, Neue Folge 25, Commentary (vormals 13, 2))*, New York 1984.