

Scherzi di donne ignude

Agostino Carraccis ‚Nympe, kleiner Satyr und Kind‘ als invektive Bildparodie im künstlerischen Wettstreit mit den *michelangioli*

Abstract In the literature and visual arts of the early modern period, lasciviousness, humanism, invective and social, political as well as artistic criticism coexist. It is therefore not surprising that Agostino Carracci creates a mocking pictorial parody against the admirers of Michelangelo Buonarroti in his pornographic copperplate engraving ‚Nymph, Little Satyr and Child‘. In this way, Agostino enters into artistic competition with the *michelangioli* to dismissively disparage the basic norms of their art as well as the art theory of Giorgio Vasari. The Bolognese used image parody as an invective communication strategy to create consensus, to form and exclude groups, and to expose and discredit opponents. The copperplate engraving is therefore associated with Agostino’s prominent positioning within the Italian art scene at the historical moment when the Carracci’s imposed their painting reform in an open, sharp conflict with the principles and representatives of Mannerism.

Zusammenfassung In der Literatur und in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit bestehen Laszivität, Humanismus, Invektivität und soziale, politische sowie künstlerische Kritik nebeneinander. Es verwundert daher nicht, dass Agostino Carracci in seinem pornografischen Kupferstich ‚Nympe, kleiner Satyr und Kind‘ eine spöttische Bildparodie gegen die Verehrer von Michelangelo Buonarroti schafft. Dadurch tritt Agostino mit den *michelangioli* in künstlerischen Wettstreit, um die Grundnormen ihrer Kunst sowie der Kunsttheorie von Giorgio Vasari schmähend herabzusetzen. Der Bologneser verwendet die Bildparodie als eine invektive Kommunikationsstrategie

Kontakt

Giuseppe Peterlini M. A.,
Technische Universität Dresden,
SFB 1285 ‚Invektivität.
Konstellationen und Dynamiken der
Herabsetzung‘, 01062 Dresden,
giuseppe.peterlini@tu-dresden.de

zur Konsensherstellung, zur Gruppenbildung und -ausgrenzung sowie zur Bloßstellung und Diskreditierung der Gegner. Mit dem Kupferstich ist daher eine markante Positionierung Agostinos innerhalb der italienischen Kunstszene in dem historischen Moment verbunden, in dem die Carracci ihre Malereireform in einem offenen, scharfen Konflikt mit den Prinzipien und den Vertretern des Manierismus durchsetzen.

1 Die frühneuzeitliche Bildparodie: Affen anstatt Priester

In einer voralpinen Landschaft sind drei aufgeregte Affen zu sehen (Abb. 1). Um sie windet sich eine genauso endlos wie tödlich wirkende Schlange, die sie zu zermalmen droht. Verzweifelt aufschreiend, versuchen sich die Primaten mit aller Kraft und mit dramatischer Geste aus der Gewalt des Reptils zu befreien, wobei ein Steinsockel die Bühne bildet, auf der der Kampf ausgetragen wird. Dieses szenische Element erinnert unmittelbar an eine Skulptur: Es scheint so, als ob die Affen nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus Marmor bestünden. Zusammen mit der manierten Körperhaltung der Affengruppe im Moment ihres Überlebenskampfes verrät dieses Detail dem scharfsinnigen Betrachter den Scherz, der sich hinter dieser eigentlich unsinnigen Szene versteckt: Auf der vertikalen Bildachse gespiegelt, entspricht das kämpferische Trio, sein Gegner und sogar der Sockel der im 16. Jahrhundert allberühmten vatikanischen ‚Laokoon-Gruppe‘.¹

In dem soeben beschriebenen Holzschnitt von Niccolò Boldrini, der nach einer verlorenen Zeichnung von Tizian gestochen wurde und der als ‚Affenlaokoon‘ bekannt ist, sind der trojanische Priester und seine beiden Söhne in Affen verwandelt. Aufgrund dieser komischen Umdeutung hat die Kunstkritik den Holzschnitt als eine Bildparodie identifiziert, die gegen toskanische und römische Antikennachahmer gerichtet ist.² Im 16. Jahrhundert sah die römische und florentinische Kunsttheorie in den Werken der Antike die edelsten Vorbilder, die es umfassend nachzuahmen gelte, um an Qualität und Schönheit in der Kunst zu gewinnen.³ Diejenigen, die diese

1 Hagesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos, Laokoon-Gruppe, um 40–20 v. Chr., Marmor, Vatikanische Museen, Vatikanstadt. Siehe dazu Salvatore SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999.

2 Vgl. Paul BAROLSKY, *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia, London 1978, S. 174 f.; Eike D. SCHMIDT, *Furor und Imitatio. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians*, in: Ulrich PFISTERER u. Max SEIDEL (Hgg.), *Visuelle Topoi. Erfindungen und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München, Berlin 2003, S. 351–384, hier S. 370–373; Jürgen MÜLLER, *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache*, Leiden u. Boston 2015, S. 13.

3 Vgl. Klaus IRLE, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster u. a. 1997, S. 56–62.



Abb. 1 | Niccolò Boldrini nach Tizian, Der Affenlaokoon, 1540er Jahre, Holzschnitt, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Estel/Klut).

Kunstauffassung bedingungslos vertreten, werden durch die Bildparodie verächtlich als *scimmie* (wörtlich Affen, gemeint Nachäffer) der Antike betrachtet, weil sie die antiken Meisterwerke ständig *scimmiottano* (nachäffen).⁴ Ohne den Blick nach links oder rechts zu wenden, folgen sie nur einem Vorbild, genauso wie im Hintergrund des Holzschnitts die drei Welpen dem Hund nachfolgen.⁵ Der ‚Affenlaokoon‘ kann also als eine invektive sowie spöttische venezianische Kritik an der römischen und florentinischen Kunst, Kunsttheorie und Nachahmungspraxis interpretiert werden.⁶

Wie dieses berühmte Fallbeispiel deutlich zeigt, können Bildparodien als Form invektiver Kunstkommunikation der Frühen Neuzeit aufgefasst werden.⁷ Die

4 Vgl. BAROLSKY (Anm. 2), S. 174 f.; SCHMIDT (Anm. 2), S. 370–373; MÜLLER (Anm. 2), S. 13; Simona COHEN, *Ars simia naturae. The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, in: *Explorations in Renaissance Culture* 43 (2017), S. 202–231, hier S. 219 f.

5 Vgl. SCHMIDT (Anm. 2), S. 371 f.

6 Zu den anderen bisher vorgeschlagenen Deutungen des Affenlaokoons vgl. SCHMIDT (Anm. 2), S. 370 f.

7 In den letzten Jahren ist das Interesse für das Phänomen der Bildparodie in der Frühen Neuzeit gestiegen. Mehrere Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen haben sich mit dieser Forschungslücke auseinandergesetzt. Bezüglich der frühneuzeitlichen Bildparodie in Deutschland und in den Niederlanden siehe die zahlreichen Studien von Jürgen MÜLLER, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999; Der dritte

wissenschaftliche Untersuchung dieses vielfältigen künstlerischen Phänomens ist jedoch nicht nur wegen des Mangels an zeitgenössischer Theoretisierung und schriftlicher Rezeption erschwert, sondern auch durch die Tatsache, dass das Wort Parodie im 16. Jahrhundert kaum Verwendung fand.⁸ Die erste zeitgenössische Quelle, in der der Begriff *parodia* analysiert wird, ist die von Julius Caesar Scaliger verfasste und 1561 publizierte ‚Dichtkunst‘. Scaliger bezeichnet mit *parodia* im theatralischen Kontext einen Gegengesang, der die ernste Rhapsodie lächerlich umkehrt.⁹ Der italienische Humanist hebt mit dieser Definition bereits drei wesentliche Charakteristika der Parodie hervor: die Imitation einer Vorlage, ihre Inversion und ihre Komisierung.¹⁰ Dem Topos *ut pictura poesis* entsprechend funktionieren frühneuzeitliche Bildparodien ähnlich wie intertextuelle Wortspiele:¹¹ Sie imitieren ein Vorbild, kehren es

Mann – Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Albrecht Dürers Zeichnung ‚Das Frauenbad‘, in: Gernot KAMECKE (Hg.), *Antike als Konzept: Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, Berlin 2009, S. 35–44; mit Kerstin KÜSTER, *Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams*, in: Jürgen MÜLLER u. Thomas SCHAUERTE (Hgg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg: Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Ausst.-Kat. Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus, Emsdetten 2011, S. 20–32; *Antigisch Art*. Ein Beitrag zu Albrecht Dürers ironischer Antikenrezeption, in: DERS., Thomas SCHAUERTE u. Bertram KASCHKE (Hgg.), *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit*, Petersberg 2013, S. 23–57; MÜLLER (Anm. 2); DERS., Lea HAGEDORN, Giuseppe PETERLINI u. Frank SCHMIDT (Hgg.), *Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit*, Berlin u. München 2021. Darüber hinaus siehe auch Anja EBERT, *Eine Parodie der Melancholie? Zu einem Kupferstich des Joos van Winghe und den Bezügen zu Dürers Melancholia I*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2015, Nürnberg 2017, S. 187–198. Bezüglich Italien siehe u. a. BAROLSKY (Anm. 2); SCHMIDT (Anm. 2); Wolfgang BRASSAT, ‚The Battle of the Pictures‘: Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler, in: DERS. (Hg.), *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 24: *Bild-Rhetorik*, Tübingen 2005, S. 43–70; Christine TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I*, Berlin 2009, S. 51–75; DIES., *Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua*, in: DIES. u. Dietrich ERBEN (Hgg.), *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, Passau 2016, S. 93–127.

- 8 Vgl. EBERT (Anm. 7), S. 192. Zur Etymologie des Terminus Parodie siehe Margaret A. ROSE, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge 1993, S. 6–19.
- 9 Vgl. Julius Caesar Scaliger, *Poetics libri septem*. Sieben Bücher über die Dichtkunst, hgg. v. Luc DEIZ, Bd. 1, Stuttgart u. Bad Cannstadt 1994, S. 371–379; siehe auch Alfons RECKERMANN, *Parodie*, in: Joachim RITTER u. Karlfried GRÜNDER (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Darmstadt 1989, S. 122–129, hier S. 123f.; Jörg ROBERT, *Nachschrift und Gegengesang. Parodie und ‚parodia‘ in der Poetik der Frühen Neuzeit*, in: Reinhold F. GLEI u. Robert SEIDEL (Hgg.), *‚Parodia‘ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2006, S. 47–66, hier S. 49; Uwe WIRTH, *Parodie*, in: DERS. (Hg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2017, S. 26–30, hier S. 26; EBERT (Anm. 14), S. 192; Jürgen MÜLLER, *Vorbilder und ihre Gegenbilder. Eine Einleitung*, in: MÜLLER, HAGEDORN, PETERLINI, SCHMIDT (Anm. 7), S. 7–29, hier S. 8f.; Jörg ROBERT, *Kosmetik und Literaturkritik. Parodie und spöttische Intertextualität im europäischen Petrarkismus*, in: MÜLLER, HAGEDORN, PETERLINI, SCHMIDT (Anm. 7), S. 33–49, hier 34f.
- 10 ROBERT (Anm. 9 – Parodie...), S. 49–51.
- 11 In ihrer Analyse des auf 1593 datierten Kupferstichs ‚Die Schlemmer‘ von Joos van Winghe als Parodie von Dürers ‚Melancholie I‘ untersucht EBERT (Anm. 7), S. 190–193, die Parallelität der in jenem Blatt verborgenen bildlichen und literarischen Parodien. Dadurch wird die ähnliche

um, überführen es in unpassende sowie abwertende Kontexte und geben somit die parodierte Vorlage selbst, ihre Urheber oder Dritte der Lächerlichkeit preis.¹² Die Bildparodie entspricht daher einer Nachahmungsform, einer Variation innerhalb der *imitatio*-Lehre.¹³ Daraus resultiert, dass sie Teil eines elitären Diskurses war, der einem qualifizierten Publikum, den Kunstkennern, vorbehalten blieb.¹⁴

Bildparodien verbergen sich vor allem in ambivalenten, polysemen Darstellungen und bilden eine der möglichen Deutungsebenen.¹⁵ Die Entdeckung und die Analyse einer Bildparodie sind untrennbar mit dem Erkennen der imitierten Vorlage verbunden. Der parodierte Gegenstand muss bekannt sein und erkennbar bleiben, damit der Betrachter die Möglichkeit hat, die dargestellte Parodie zu enthüllen.¹⁶ Während im Fall des ‚Affenlaokoons‘ das herabgesetzte Präbild sofort ins Auge fällt, ist es in anderen Fällen gezielt verborgen bzw. dissimuliert.¹⁷ Nachdem das Vorbild erkannt wurde, stellt sich die Frage nach der Stoßrichtung der Nachahmung. Ist das *decorum*, die Angemessenheit der Imitation, verletzt – beispielsweise, wenn aus einem sterbenden Priester ein Affe wird –, könnte wahrscheinlich eine parodistische Absicht unterstellt werden. Komik und *decorum*-Verstoß kennzeichnen die Bildparodie, machen sie zur einzigen permanent die Norm brechenden Nachahmungsform und erlauben es, die parodistische Umkehrung zu identifizieren.¹⁸

Der ‚Affenlaokoon‘ zeigt, wie frühneuzeitliche Künstler mittels der Bildparodie kunsttheoretische Problemstellungen perspektivieren und kritisieren konnten. Parodiert wurden einerseits gegensätzliche Kunstauffassungen, andererseits die erfolgreichsten Kunstströmungen, kanonische Kunstwerke und die prominentesten künstlerischen Autoritäten der Zeit.¹⁹ Unter ihnen sticht Michelangelo Buonarroti

Funktionsweise der Parodie in den beiden verschiedenen, aber gleichwohl verbundenen Gattungen der bildenden Kunst und der Literatur betont.

12 Vgl. MÜLLER (Anm. 7 – Das Paradox...), S. 87–89; TAUBER (Anm. 7 – Manierismus...), S. 60; MÜLLER (Anm. 2), S. 11–15, 145–149 u. 154f.; MÜLLER (Anm. 9), S. 12.

13 Vgl. MÜLLER (Anm. 2), S. 11–15. Zur *imitatio* in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit siehe IRLE (Anm. 3).

14 Vgl. TAUBER (Anm. 7 – Manierismus...), S. 61f.; MÜLLER u. KÜSTER (Anm. 7), S. 29; MÜLLER (Anm. 2), S. 14f.; MÜLLER (Anm. 9), S. 19; EBERT (Anm. 7), S. 192.

15 Vgl. TAUBER (Anm. 7 – Manierismus...), S. 58–62; MÜLLER (Anm. 13 – Das Paradox...), S. 87–89; MÜLLER (Anm. 9), S. 12; MÜLLER u. KÜSTER (Anm. 7), S. 27; MÜLLER (Anm. 2), S. 138f., 154f. u. 18f.

16 Vgl. TAUBER (Anm. 7 – Manierismus...), S. 61f.; EBERT (Anm. 7), S. 190.

17 Zur *dissimulatio* in der Kunst siehe MÜLLER u. KÜSTER (Anm. 7), S. 29f.; MÜLLER (Anm. 2), S. 138–155.

18 Zum *decorum* und seiner Verletzung siehe IRLE (Anm. 3), S. 11; MÜLLER u. KÜSTER (Anm. 7), S. 29f.; MÜLLER (Anm. 2), S. 3, 145–148 u. 195; MÜLLER (Anm. 9), S. 24.

19 Die antiken und frühneuzeitlichen Kunstwerke, die anscheinend am meistens parodiert wurden, wie etwa die Skulpturen aus dem ‚Giardino del Belvedere‘ oder die vatikanischen Fresken von Michelangelo und Raffael, gehörten zu einem von Papst Julius II. zusammengestellten künstlerischen Kanon und wurden in Form von Kupferstichen europaweit verbreitet. Siehe dazu MÜLLER (Anm. 7 – Antigisch Art...), S. 51–53; MÜLLER (Anm. 2), S. 138–140 u. 162–164; MÜLLER (Anm. 9), S. 10–13, 19 u. 24f.; vgl. auch Jessica BUSKIRK u. Bertram KASCHEK, Kanon und

sicherlich hervor. Der *divino* (göttlicher Künstler) war wegen seiner Rivalität mit anderen Künstlern und aufgrund seiner Vormachtstellung in der europäischen Kunstszene des Cinquecento häufig Ziel von Bildparodien.²⁰ Eine davon erfand Agostino Carracci, als er sich in den 1580er Jahren zusammen mit seinem Bruder Annibale in der italienischen Kunstszene invektiv positionierte und in einen Agon gegen ihre Konkurrenten eintrat.

2 Eine unkeusche Toilette und ein alter Soldat, der sich eine Hose anzieht

Eine Nymphe sitzt in einer felsigen Landschaft (Abb. 2). Sie ist komplett nackt abgebildet. Ihr nach links gerichteter Oberkörper folgt dem absteigenden Felsen im Hintergrund und ist so dem Betrachter zugewendet. Dadurch, dass sie das rechte Bein mit beiden Händen hochhält, dehnt sich ihre Haltung zudem waagrecht entlang des Bildes aus. Die Pose lässt dem Betrachter freie Sicht auf ihre Vagina, die von einem kleinen erregten Satyr massiert wird. Dieser ist ausschließlich auf den Intimbereich der Nymphe konzentriert, wie sein darauf gerichteter Blick und seine Erektion unmittelbar verdeutlichen. Die Nymphe schaut gleichfalls auf ihre Scham, als ob sie kontrollieren würde, was der Satyr mit seinem Zeigefinger macht. Die unverschämte Tat des mythologischen Wesens scheint sie irgendwie zu stören. Ihre Pose vermittelt den Eindruck, dass sie sich lieber mit voller Aufmerksamkeit dem am linken Bildrand stehenden Putto widmen würde, der sich unter einem Baum befindet und sorgfältig ihren Fuß pflegt.²¹

Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden, in: Stephan DREISCHER u. a. (Hgg.), *Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin u. Boston 2013, S. 103–126.

- 20 Vgl. z. B. BRASSAT (Anm. 7), S. 60; MÜLLER u. KÜSTER (Anm. 7), S. 25–28; MÜLLER (Anm. 2), S. 83–93; Morten STEEN HANSEN, In Michelangelo's Mirror. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi, University Park – Pennsylvania 2013, S. 34–39; TAUBER (Anm. 7 – Stilpolitik im Palazzo...), S. 109–119; Giuseppe PETERLINI: Michelangelo Buonarroti und seine allzu fleischliche Antikenlust, in: Lea HAGEDORN, Felix PRAUTZSCH (Hgg.), *Schmähung – Provokation – Stigma. Medien und Formen der Herabsetzung*, Ausst.-Kat. (Buchmuseum, SLUB, Dresden), 2020, Online-Katalog, Kat. Nr. 21–24; Giuseppe PETERLINI: Der ehrwürdige Prophet und der lächerliche Zyklop. Der Polyphem von Giulio Romano in der Villa Madama als eine Michelangelo-Parodie, in: MÜLLER, HAGEDORN, PETERLINI, SCHMIDT (Anm. 7), S. 201–227. Komik, Humor, Ironie und Parodie sind wesentliche Merkmale der Kunst von Agostino und Annibale Carracci. Einen vieldiskutierten Fall einer Michelangeloparodie bietet z. B. die ‚Galleria Farnese‘ in Rom. Albert BOESTEN-STENDEL, Carracci-Studien. Studien zu Annibale und Agostino Carracci unter besonderer Berücksichtigung ihrer Zeichnungen, Teil I: Vorbildnachahmung und Bildererfindung im italienischen Frühbarock, Toruń 2008, S. 476–512, hat ein Kapitel seiner Studie dieser Debatte gewidmet, obwohl er einer Interpretation der Fresken als Bildparodien skeptisch gegenübersteht. Allerdings enthält seine Analyse eine Zusammenfassung der gegensätzlichen Meinungen darüber, etwa jener von Charles DEMPSEY, und wichtige Beobachtungen zum Konzept und zu den Mechanismen der Parodie in der Kunst der Carracci.
- 21 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678, S. 97, beschreibt diesen Kupferstich wie folgt: „Un'altra [Venere], che sedendo nuda in bel paese, porta una



Abb. 2 | Agostino Carracci, Nymphe, kleiner Satyr und Kind, 1580–1590, Kupferstich, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank).

Agostino Carraccis ‚Nympe, kleiner Satyr und Kind‘ gehörte laut Giovanni Pietro Bellori zusammen mit anderen Kupferstichen zu einem *libretto di scherzi di donne ignude* (Büchlein von Scherzen mit nackten Frauen),²² das in Bologna und/oder in Venedig entstanden ist. Bei der Analyse dieser *lascivi gesti* (unzüchtige Handlungen), wie Carlo Cesare Malvasia die Kupferstiche von Agostino bezeichnet hat,²³ stößt man allerdings bereits am Anfang auf einige Schwierigkeiten. Ungeklärt bleibt zunächst, ob sie wirklich in Form eines Büchleins verbreitet wurden oder ob sie zu einer Serie gehören. Für die Einheitlichkeit der Kupferstichreihe spricht die Tatsache, dass dreizehn Kupferstiche etwa die gleichen Maße haben.²⁴ Außerdem ist die Forschung uneinig über die Datierung und die Anzahl der Grafiken, die der Serie angehören sollen.²⁵ Laut der Rekonstruktion von Marzia FAIETTI wurden die Kupferstiche im Laufe der 1580er Jahre ausgeführt. Fünfzehn Darstellungen wären als ‚Lascivie‘ zu identifizieren. Zwei davon, ‚Der Satyr mit dem Senkblei‘ und ‚Ogni cosa vince l’oro‘, sind größer und wahrscheinlich später als die anderen dreizehn entstanden.²⁶ Diese letzten bilden den Kern der Reihe: Zwei davon stellen ein alttestamentarisches Sujet dar, sechs ein mythologisches und fünf konzentrieren sich auf die wollüstige, wilde Welt der Satyrn und Nymphen.²⁷ Humanistische Anspielungen, komplexe Bildrätsel und parodistische Elemente zeigen, dass der inhaltlichen Gehalt der ‚Lascivie‘ weit über das rein Erotische hinausreicht.²⁸ Diese Beobachtung gilt auch für ‚Nympe, kleiner Satyr und Kind‘.

gamba sulla schiena ad un satiretto bambino, che con lei tresca, le vengono tagliate l’ugna da un’Amorino [...].“ In deutscher Übersetzung: „Eine weitere Venus, die nackt in einer schönen Landschaft sitzt und ihr Bein auf den Rücken eines kleinen Satyrs stellt, der mit ihr eine Affäre hat; ihre Nägel werden von einem kleinen Amor geschnitten.“ (Übersetzung des Autors)

- 22 Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de Pittori, Scvltori et Architetti Moderni*, Rom 1672, S. 116. Vgl. Marzia FAIETTI, „...carte belle, più che oneste...“, in: Ornella CASAZZA u. Riccardo GENNAIOLI (Hgg.), *Mythologica et Erotica*, Florenz 2005, S. 90–105, hier S. 100; Marzia FAIETTI, *Rebus d’artista. Agostino Carracci e „La carta dell’ogni cosa vince l’oro“*, in: *Artibus et Historiae* 28,55 – Teil 1 (2007), S. 155–171, hier S. 155; Marzia FAIETTI, *Carte lascivie e disoneste di Agostino Carracci*, in: M. KOSHIKAWA (Hg.), *L’arte erotica del Rinascimento*, Tokyo 2009, S. 81–99, hier S. 75; Patricia SIMONS, *Agostino Carracci’s Wit in two Lascivious Prints*, in: *Studies in Iconography* 30 (2009), S. 198–221, hier S. 201.
- 23 Malvasia (Anm. 21), S. 384. Vgl. auch FAIETTI (Anm. 22 – ...carte belle...), S. 103; FAIETTI (Anm. 22 – Rebus d’artista...), S. 83; SIMONS (Anm. 22), S. 201.
- 24 Die Maße der dreizehn Kupferstiche schwanken zwischen 14 und 15,6 cm Höhe und zwischen 9,9 und 11,7 cm Breite. Vgl. Diane DEGRAZIA BOHLIN, *Prints and related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, Washington 1979, S. 289, Kat. Nr. 176–190.
- 25 Vgl. FAIETTI (Anm. 22 – ...carte belle...), S. 99–102; FAIETTI (Anm. 22 – Rebus d’artista...), S. 75–77.
- 26 Agostino Carracci, *Der Satyr mit dem Senkblei*, Kupferstich, 20,1 × 13,4 cm; *Ogni cosa vince l’oro*, Kupferstich, 21,3 × 16,2 cm. Zu diesem letzten Kupferstich siehe den Beitrag von Jürgen MÜLLER in diesem Sammelband.
- 27 Vgl. FAIETTI (Anm. 22 – ...carte belle...), S. 99–102; DERS. (Anm. 22 – Rebus d’artista...), S. 75–77.
- 28 Siehe dazu etwa die Deutungen von Patricia SIMONS (Anm. 22) und Marzia FAIETTI (Anm. 22 – Rebus d’artista...) von ‚Der Satyr mit dem Senkblei‘ und ‚Ogni cosa vince l’oro‘.



Abb. 3 | Annibale Carracci, Die Toilette der Venus, 1590–1595, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington D.C. (Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington D.C.).

In einem kürzlich erschienenen Artikel, der ausschließlich diesem Kupferstich gewidmet ist, interpretiert Patricia SIMONS das Blatt von Agostino Carracci zu Recht als eine Parodie der Ikonografie der Venus-Toilette. Die Diskrepanz dieses Drucks mit der traditionellen Darstellung dieses mythologischen Sujets ist bereits bei einem Vergleich mit der von Annibale Carracci, dem Bruder von Agostino, gemalten ‚Toilette der Venus‘ (Abb. 3) sichtbar.²⁹ Während sich in Annibales Gemälde die Putti in anständiger, keuscher Weise um die Liebesgöttin kümmern und sie verehren, hat man in Agostinos Kupferstich einen gegenteiligen Eindruck. Hinzu kommt, dass die Venus in eine anonyme Nymphe verwandelt wurde und die pornografisch dargestellte Episode und ihre Details auf laszive Wortwitze und *facetiae* (Schwänke) der Zeit statt auf mythologische Tugend anspielen.³⁰

Neben der Ikonografie der Venus-Toilette müssen weitere bildliche Quellen mit dem Blatt von Agostino in Verbindung gebracht werden, die die Deutungsmöglichkeiten

²⁹ Vgl. Patricia SIMONS, Fiction and Friction: Agostino Carracci's engraved, erotic Parody of the Toilette of Venus, in: *Source* 36,2 (2017), S. 88–98, hier S. 89.

³⁰ Vgl. SIMONS (Anm. 29), S. 92–95.

des Werks erweitern können. Das Motiv der Pediküre stammt zum Beispiel wahrscheinlich aus dem erotischen Gemälde ‚Susanna und die beiden Alten‘ des Venezianers Jacopo Robusti, genannt Tintoretto, einem Freund von Agostino (Abb. 4).³¹ Obwohl die Pose der Susanna jener der Nymphe von Agostino sehr ähnlich ist, weicht ihr Oberkörper von dem der Protagonistin im Kupferstich deutlich ab, kehrt Susanna dem Betrachter doch den Rücken zu. Diese Tatsache legt nahe, dass sich Agostino als Vorbild für seine Nymphe einer anderen, berühmteren Figur bediente. Bei dieser handelt es sich um den alten, sich die Hose anziehenden Soldaten aus Michelangelos verschollenem Karton für die Florentiner ‚Cascina-Schlacht‘. Die ganze Komposition dieses Werkes ist nur dank der Kopie von Bastiano da Sangallo überliefert (Abb. 5). Wegen seiner vielfältigen anatomischen Motive war Michelangelos Entwurf weit- hin bekannt³² und wurde auch von Giorgio Vasari in den höchsten Tönen gelobt.³³ Benvenuto Cellini bezeichnet ihn als eine Schule für die damaligen Künstler, die sich mit dem Werk auseinandersetzen sollten, um ihre künstlerischen Fähigkeiten zu verbessern.³⁴ Eine Verbreitung der Motive des Kartons der ‚Cascina-Schlacht‘ fand im Laufe des ersten Viertels des Cinquecento in Form von Kupferstichen statt. So wurde der Alte von Agostino Veneziano zusammen mit anderen Figuren aus Michelangelos Karton entnommen und um 1524 in eine Berglandschaft versetzt.³⁵ Bereits um 1508 hatte jedoch schon Marcantonio Raimondi die Figur isoliert und sie allein vor einigen Bäumen im Vordergrund positioniert (Abb. 6).³⁶

Ein Vergleich zwischen der vorgestellten ‚Lascivia‘ und Raimondis Kupferstich zeigt (Abb. 2 u. 6), dass Agostino Michelangelos Gestalt deutlich imitiert hat. Allerdings zeigt er sie nicht mehr als einen Soldaten, der sich in aller Eile für die Schlacht bereit macht, sondern verwandelt sie in eine unkeusche Nymphe. Das *decorum* bzw. die Angemessenheit der *imitatio* wird durch die parodierende Umkehrung der Vorlage absichtlich verletzt. Aus der Historienmalerei hat sich kein hohes, gleichrangiges Sujet ergeben, vielmehr ist eine pornografische Darstellung entstanden. Das hohe Sujet wird parodiert, herabgesetzt und dadurch verspottet.³⁷ Anders als beim ‚Affenlaokoon‘

31 Vgl. Lionel DAX u. Augustin DE BUTLER, Augustin Carrache. Les Lascives, Paris 2003, S. 32; SIMONS (Anm. 29), S. 94 f. Zur Freundschaft zwischen Agostino und Tintoretto siehe Bellori (Anm. 22), S. 110; DEGRAZIA BOHLIN (Anm. 24), S. 40 und Kat. Nr. 147, S. 254 f.

32 Vgl. Bernardine BARNES, Michelangelo in Print: Reproductions as Response in the Sixteenth Century, Farnham 2010, S. 10; MÜLLER (Anm. 2), S. 140 f.

33 Vgl. Giorgio Vasari, Le Vite nelle redazioni del 1550 e 1568, hgg. v. Paola BAROCCHI und Rosanna BETTARINI, Bd. 6, Florenz 1966–1987, S. 23–25 (‚Vita di Michelagnolo Buonarruoti Fiorentino‘); Giorgio Vasari, Das Leben des Michelangelo, hgg. v. Caroline GABBERT u. Alessandro NOVA, Berlin 2009, S. 60–63.

34 Benvenuto Cellini, Leben des Benvenuto Cellini, übers. v. Johann Wolfgang GOETHE, Berlin 1979, S. 41.

35 Agostino Veneziano nach Michelangelo, Die Badenden, 1524, Kupferstich. Siehe dazu BARNES (Anm. 32), S. 19.

36 Vgl. BARNES (Anm. 32), S. 12–15.

37 Vgl. MÜLLER u. KÜSTER (Anm. 7), S. 29 f.; MÜLLER (Anm. 2), S. 145–148 u. 195; DERS. (Anm. 9), S. 7 und 24.



Abb. 4 | Tintoretto, Susanna und die beiden Alten, um 1550, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris (bpk/RMN – Grand Palais/Hervé Lewandowski/Thierry Le Mage).



Abb. 5 | Bastiano da Sangallo nach Michelangelo, Die Schlacht von Cascina, 1542, Öl auf Holz, Holkham Hall, Norfolk (By kind permission of the Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate/Bridgeman Images).



Abb. 6 | Marcantonio Raimondi nach Michelangelo, Ein sich die Hose anziehender Mann, 1508, Kupferstich, British Museum, London (The British Museum Images).

fungiert hier nicht die komische Verzerrung der Vorlage bzw. ihre Animalisierung als parodistischer Mechanismus, sondern es ist die Erniedrigung des Vorbilds, seine Verwandlung, aber vor allem seine Übertragung in einen ihm unangemessenen Kontext, die die parodistische Diskrepanz zwischen Imitiertem und Imitation erschafft und die Bildparodie generiert.

Agostino zeigt dem Betrachter die Vagina der Nymphe, obwohl das Geschlecht des Soldaten im Vorbild verborgen bleibt. Darüber hinaus thematisiert er durch den Putto und den Satyr die Freude des Fleisches im Gegensatz zu der von Michelangelo inszenierten militärischen Pflicht. Agostino behält die Form der Figur, ihre äußere Struktur bei, verändert jedoch den abgebildeten Inhalt. Die gesamte Pose der Nymphe fungiert daher als Träger der Bildparodie. Obwohl Agostino das Vorbild durch die Änderung des Geschlechts der abgebildeten Figur dissimuliert, muss das nachgeahmte Motiv den damaligen Kunstkennern deutlich vor Augen gestanden haben.

Diese offensichtliche *imitatio* wirft einige Fragen auf: Ist Agostinos Bildparodie nur als eine selbstzweckhafte Verspottung des nachgeahmten berühmten Motivs zu deuten oder verbirgt sich mehr dahinter? Und welche Rolle spielen der pflegende Putto und der lästige Satyr in Agostinos Kupferstich? Um diese Fragen zu beantworten, ist es erforderlich, die kunsttheoretischen Überlegungen von Agostino und seine Positionierung innerhalb der kunsttheoretischen Debatten der Zeit zu untersuchen.

3 O che viso di cazzo del Vasari

Das aus den Familienmitgliedern Ludovico, Agostino und Annibale bestehende Triumvirat der Carracci³⁸ nimmt aufgrund der Malereireform, die es in den letzten beiden Jahrzehnten des Cinquecento entwickelte, einen besonderen Platz in der Kunstgeschichte Italiens ein. Diese Reform wurzelt in einer polemischen Kritik an der in ganz Italien spürbaren Dominanz der toskanischen sowie römischen Kunstnormen und Kunsttheorie, deren Prinzipien am treffendsten in Giorgio Vasaris ‚Vite‘ erläutert waren.³⁹ Vasaris lokalpatriotische Kritiken haben in der Tat auch die Bologneser

38 Vgl. Bellori (Anm. 22), S. 131. Zur Zusammenarbeit der Carracci bei ihrer Malereireform siehe Henry KEAZOR, „Il vero modo“. Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007.

39 Vgl. Charles DEMPSEY, The Carracci Reform of Painting, in: The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the sixteenth and seventeenth Centuries, Ausst.-Kat. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Washington, National Gallery of Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, Washington 1986, S. 237–254, hier S. 240 u. 247. Zu den schriftlichen Reaktionen gegen Vasari siehe Carl GOLDSTEIN, Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque, in: The Art Bulletin 73, 3 (1991), S. 641–652, hier S. 647–649; Charles DEMPSEY, National Expression in Italian Sixteenth-Century Art: Problems of the Past and Present, in: Studies in the History of Art 29: Symposium Papers XIII: Nationalism in the Visual Arts (1991), S. 14–24, hier S. 20; Henry KEAZOR, „Distruiggere la maniera“? Die Carracci-Postille, Freiburg i.Br. 2002, S. 71 f.; Maddalena SPAGNOLO, Considerazioni in margine: le postille alle Vite di Vasari, in: Antonino CALECA (Hg.), Arezzo e Vasari. Vite e Postille, Atti del Convegno 16–17 giugno 2005, Arezzo, Florenz u. Perugia 2007, S. 251–272, insb. S. 265–268.

Künstler und Bologna als Kunstzentrum nicht verschont.⁴⁰ Die Carracci scheinen sich, indem sie die norditalienische Malereitradition, nicht nur die emilianische, sondern auch die lombardische und venezianische, loben und verteidigen, gegen die von Vasari herausgestellte Überlegenheit der toskanischen und römischen Künstler, Kunstkonzeption und Kunstpraxis zu stellen.⁴¹ In diesem Kontext entstehen die berühmten Carracci-Postillen, die Annibale Carracci am Anfang der 1590er Jahre in einem Exemplar der ‚Vite‘ notiert hat. Es handelt sich um eine Serie von Glossen am Rand der 1568 publizierte Ausgabe, der sogenannten ‚Giuntina‘.⁴² Die Postillen bestehen aus scharfen, auch teilweise skurrilen Invektiven gegen Vasaris Kunstauffassung, gegen ihn als Künstler und Kunstkenner.⁴³ Sie sind eine eigenartige Quelle, doch ein unglaublicher Schatz der Kunstgeschichte, da sie die persönliche Meinung eines Künstlers wiedergeben. Weiterhin muss man miteinrechnen, dass diese Randglossen in einem Buch überliefert sind, das höchstwahrscheinlich für den privaten Zweck seines Besitzers bestimmt war. Man kann also davon ausgehen, dass wahrscheinlich nur die engsten Freunde von Annibale sie lesen konnten, wie etwa sein Bruder Agostino. Allerdings gelangten wertvolle Bücher wie die ‚Vite‘ von Vasari nach dem Tod ihres Besitzers oft in andere Hände, was auch Annibale bewusst gewesen sein dürfte.⁴⁴ Der Künstler kümmerte sich jedoch nicht um die Geheimhaltung seiner Kritiken und äußerte sich in den Postillen in freier, poetischer Manier.

An einer Stelle der ‚Vita‘ von Giovanni Antonio Lappoli lobt sich Vasari für eine von ihm in 42 Tagen ausgeführte Tafel für das Refektorium der Badia di San Fiore in Arezzo. In einer unverschämten Art und Weise berichtet er, dass sein Kunstwerk dem Maler Lappoli dessen künstlerische Minderwertigkeit offenbart habe.⁴⁵ Annibale reagiert darauf mit einer Randbemerkung, in der er Vasaris Hochmut betont und dessen Kunstwerke samt ihrer künstlerischen Qualität deutlich abwertend beurteilt:

[Ho] veduto io l'opere [d]i Giorgio Vasari e son [a]nch'io pittore e mi
mera[v]igliio che penasse 42 [g]iorni a far la pittura [di]che si vanta il

⁴⁰ Zu Vasaris Lokalpatriotismus siehe GOLDSTEIN (Anm. 39). Zu der Beziehung von Vasari mit den bolognesischen Künstlern und der Kunstszene Bolognas, zu seinen Reisen nach Bologna und seinen Berichten darüber in den ‚Vite‘ siehe Marzia FAIETTI u. Michele GRASSO (Hgg.), *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, Ausst.-Kat. Florenz, Uffizi, Florenz 2018.

⁴¹ Vgl. DEMPSEY (Anm. 39 – *The Carracci Reform...*), S. 240–247; Giovanna PERINI, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna 1990, S. 33–48; DEMPSEY (Anm. 39 – *National Expression...*), S. 20–22.

⁴² Zur Autorschaft und Datierung der Postillen siehe KEAZOR (Anm. 39), S. 63–80.

⁴³ Vgl. SPAGNOLO (Anm. 39), S. 259.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 260f.

⁴⁵ Vgl. Vasari (Anm. 33 – *Le Vite nelle redazioni...*), Bd. 5, S. 185f. (*Vita di Giovann'Antonio Lappoli. Pittore aretino*); Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hgg. v. Ernst FÖRSTER, Bd. 4, Stuttgart 1846, S. 36–38; Daniele BENATI u. Eugenio RICCÒMINI (Hgg.), *Annibale Carracci*, Ausst.-Kat. Bologna, Museo Civico Archeologico, Rom, DART Chiosstro del Bramante, Mailand 2006, S. 460.

chialo[n]e, perciocché le sue pitture [s]ono gofferie da farne [m]olte in pochi giorni, [n]è somigliano in nisuna [pa]rte al vivo, ma sono [p]iene d'affettationi, e [f]atte senza giuditio.⁴⁶

Eine weitere Glosse – dieses Mal zu der ‚Vita‘ von Tizian – thematisiert hingegen das Problem der *imitatio* in der Kunst und stellt sich nachdrücklich gegen die Anklage von Vasari, die Manier von Giovanni Bellini und anderen Malern aus Venedig sei *secca* (trocken), *cruda* (spröde) und *stentata* (anstrengend), weil sie nur die Natur nachgeahmt hätten, nicht aber die Antike:⁴⁷

[L']ignorante Vasari [n]on s'accorge che gl'[a]ntichi buoni maestri [h]anno cavate le cose [l]oro dal vivo, et vuol [p]iù tosto che sia buono [r]itrar dalle seconde cose [c]he son l'antiche, che [d]a le prime, è principi[p]alissime che sono le vive, le quali si debbono [s]empre immitare. [M]a costui non intese [q]uest'arte.⁴⁸

Auch in der ‚Vita‘ Tizians schafft es Annibale nicht mehr, seine scharfe Zunge im Zaum zu halten. Die Behauptung Vasaris, er hätte Tizian durch Rom begleitet, um ihm die Sehenswürdigkeiten der *città eterna* (Ewigen Stadt) zu zeigen,⁴⁹ habe, so schreibt Annibale, das Blut in seinen Adern zum Kochen gebracht, sodass sich seine nun mehr als deutliche Feindseligkeit gegen den Maler aus Arezzo in einer bitteren Invektive äußert:

[O] che viso di [c]azzo del Vasari, [eg]li parla così vitu[p]erosamente che seco mi tira ad uscir de termini della creanza. [Q]uesta bestia vol essere stato l'archimandrita della pittura, et si vanta [p]rosuntuosamente quasi

46 KEAZOR (Anm. 39), S. 10. In deutscher Übersetzung: „Ich habe die Werke Giorgio Vasaris gesehen, und ich bin auch Maler und ich kann mich nur darüber wundern, dass er sich 42 Tage lang mit der Ausführung eines Gemäldes abgemüht haben soll, dessen sich dieser Schwätzer rühmt, sind seine Bilder doch so plump, dass man in wenigen Tagen viele davon herstellen kann, und sie ähneln auch an keiner Stelle dem lebendigen Vorbild, sondern sind voll Künstelei und ohne jeden Verstand.“ Ebd., S. 11. Vgl. auch BENATI u. RICCÒMINI (Anm. 69), S. 460. Siehe dazu noch S. 21 von dieser letzten Publikation.

47 Vgl. Vasari (Anm. 33 – Le Vite nelle redazioni...), Bd. 6, S. 155 (‚Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore‘); Giorgio Vasari, Das Leben des Tizian, hgg. v. Christina IRLENBUSCH, Berlin 2005, S. 15; BENATI u. RICCÒMINI (Anm. 45), S. 462.

48 KEAZOR (Anm. 39), S. 12. In deutscher Übersetzung: „Der ignorante Vasari merkt nicht, dass die alten guten Meister ihre Dinge aus dem lebendigen Vorbild geschöpft haben, und er hätte es lieber, dass es gut sei, nach den zweit(rangig)en Dingen zu arbeiten (welches die Antiken und die Werke der vorangegangenen Künstler sind) anstatt nach den erst(rangig)en und wichtigen, welches die Dinge der lebendigen Natur sind, welche man immer nachahmen muss. Aber er verstand diese Kunst eben nicht.“ Ebd., S. 13. Vgl. auch BENATI u. RICCÒMINI (Anm. 45), S. 462. Siehe dazu auch PERINI (Anm. 41), S. 42f.; IRLE (Anm. 3), S. 34–37.

49 Vgl. Vasari (Anm. 33 – Le Vite nelle redazioni...), Bd. 6, S. 163f. (‚Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador pittore‘); Vasari (Anm. 47), S. 35; BENATI u. RICCÒMINI (Anm. 45), S. 463.

d'esser stato maestro de primi pittori del mondo. [C]he poi per avventura Titiano non degnò di parlar con lui non che d'essergli raccomandato.⁵⁰

Frei heraus bezeichnet Annibale in seinen Postillen Vasari als ignorant, geizig, neidisch, dumm, als Biest, Schwätzer und *viso di cazzo*. Dass Annibales Abneigung gegen den Autor der ‚Vite‘ damals kein Geheimnis war, vielmehr fast einer allbekannten Tatsache entsprach, legt eine schriftliche Quelle nahe, die jedoch nicht unbedingt glaubwürdig erscheint. Es ist eine Notiz von Malvasia über Annibale Carracci, die aber auf Informationen aus zweiter bzw. dritter Hand basiert:

Dice il Cignani aver udito dire all'Albani che Annibale in Roma voleva in una mascherata far l'abiura di Giorgio Vasari sopra un carro, e l'avea conferito col Cardinal Farnese che gl'aderiva [...].⁵¹

Annibales kunsttheoretische Gedanken, die er in seinen Postillen oft auch in invektiver Form zum Ausdruck gebracht hat, waren nicht nur hohle Worte, sondern haben Spuren in seiner Malerei hinterlassen. In dem Gemälde ‚Die große Metzgerei‘ (Abb. 7), das Annibale circa ein Jahrzehnt vor der Verfassung der Randglossen gemalt hat, parodiert er seinen berühmten Gegner. Die ganze Darstellung ist von einem starken Naturalismus gekennzeichnet, der für die norditalienische Malereitradition charakteristisch war. Nur eine Figur hat mit dieser Darstellungsart nichts zu tun. Es handelt sich um den stehenden Hellebardier am linken Bildrand. Man kann in ihm ein parodistisches Kryptoporträt von Giorgio Vasari erkennen. Bei einem Vergleich mit dem ‚Bildnis des Giorgio Vasari‘ aus der Giuntina ergibt sich in der Tat eine deutliche Ähnlichkeit zwischen dem Gesicht des Hellebardiers und jenem von Annibales Gegner (Abb. 8 u. 9). Der dichte, in zwei Partien geteilte Vollbart, der klare Haaransatz über der Schläfe, die hervorstechende Rundheit der Augen, die markanten Augenfalten sowie die an der Spitze kugelförmige Nase sind wesentliche Merkmale, die beide Figuren teilen.⁵² Doch deformiert und übertreibt Annibale die Gesichtszüge Vasaris absichtlich. Er dehnt den Kopf auf der vertikalen Achse in einer unproportionierten Art und Weise

50 KEAZOR (Anm. 39), S. 18. In deutscher Übersetzung: „Oh, dieses Arschgesicht [eher Schwanzgesicht] von Vasari: er spricht so schmähdlich, dass es mich dazu bringt, die Sprache des guten Benehmens zu verlassen. Dieses Biest will der Archimandrit der Malerei gewesen sein und rühmt sich eingebildet, geradezu der Meister der besten Maler der Welt gewesen zu sein. Und Tizian fand zu Recht nicht würdig, mit ihm zu sprechen oder sich ihm anempfehlen zu lassen.“ Ebd., S. 19. Vgl. auch BENATI u. RICCÒMINI (Anm. 45), S. 463.

51 PERINI (Anm. 41), S. 34. In deutscher Übersetzung: „[Carlo] Cignani sagt, er habe von [Francesco] Albani gehört, dass Annibale [Carracci] eine Maskerade auf einem Wagen in Rom organisieren wollte, um [den Ideen von] Giorgio Vasari abzuschwören. Er [Annibale Carracci] hatte darüber mit Kardinal [Odoardo] Farnese gesprochen, welcher damit übereinstimmte [...]“ (Übersetzung des Autors)

52 Die Ähnlichkeit der beiden Gesichter wird noch deutlicher, wenn man als Vergleichsgegenstand das Porträt von Vasari nimmt, das Jacopo Zucchi zugeschrieben ist (Jacopo Zucchi, Bildnis des Giorgio Vasari, 1571–1574, Öl auf Leinwand, Uffizi, Florenz).



Abb. 7 | Annibale Carracci, Die große Metzgerei, nach 1580, Öl auf Leinwand, Christ Church Gallery, Oxford (Christ Church Gallery, Oxford).

aus, vergrößert die Nase, rundet die Augen ab, krönt das verzerrte Haupt mit einer übermäßigen Kopfbedeckung, deren weiße Feder das kurvige Antlitz burlesk fortsetzt, und bietet dem Betrachter somit eine lachhafte Karikatur des Autors der ‚Vite‘. Abschließend akzentuiert auch die überdimensionierte Schamkapsel die Lächerlichkeit des parodistischen Kryptoporträts Vasaris.⁵³

In dem dargestellten Hellebardier vereinigt, veranschaulicht und parodiert Annibale Carracci die negativen Prinzipien des toskanischen und römischen Manierismus.⁵⁴ Charles DEMPSEY hat diese lächerliche Figur scharfsinnig als eine Karikatur der künstlichen, exzessiven Pose der manieristischen Gestalten interpretiert.⁵⁵ Die konkrete

53 Dass die übertriebene Schamkapsel die Lächerlichkeit der Figur zuspitzt, wurde bereits von Charles DEMPSEY betont. Vgl. Mina GREGORI, Luigi SALERNO u. Richard SPEAR (Hgg.), *The age of Caravaggio*, Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, New York 1985, Kat.-Nr. 24 (Charles DEMPSEY), S. 111.

54 John Rupert MARTIN, *The Butcher's Shop of the Carracci*, in: *The Art Bulletin* 45,3 (1963), S. 263–266, hier S. 265, hat in dem Hellebardier eine spöttische Anspielung auf die Kunst von Bartolomeo Passerotti gesehen: „It can hardly be doubted that this preposterous figure, clad in slashed doublet and hose, with plumed hat and prominent codpiece, is a thinly veiled allusion to the fashionable portraiture of Bartolomeo Passerotti, whose artificial and mannered elegance is in this way neatly contrasted to the spontaneous ‚naturalism‘ of the Carracci.“

55 Vgl. DEMPSEY (Anm. 53), S. 111.



8



9

Abb. 8 | Annibale Carracci, Die große Metzgerei, nach 1580, Öl auf Leinwand, Christ Church Gallery, Oxford (Detail; Christ Church Gallery, Oxford).

Abb. 9 | Cristoforo Coriolano (?), Bildnis des Giorgio Vasari, vor 1568, Holzschnitt in: Giorgio Vasari, *Le Vite*, Florenz 1568 (aus: Giorgio Vasari, *Le Vite nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. v. Paola BAROCCHI und Rosanna BETTARINI, Bd. 6, Florenz 1966–1987, S. 368 („Descrizione dell’opere di Giorgio Vasari ‘).

Vorlage für die Pose stammt wiederum aus der ‚Cascina-Schlacht‘: Es handelt sich um die Spiegelung eines Soldaten, der bereits von Marcantonio Raimondi in Form eines Kupferstiches rezipiert und umgedreht wurde (Abb. 10 u. 11).⁵⁶ Annibales Karikatur von Vasari folgt entsprechend dem manieristischen Topos der *figura serpentinata* (s-förmige Figur).⁵⁷

Das gleiche Vorbild verwendet Annibale auch für einen Metzger in seiner anderen Metzgerei-Darstellung, wie MÜLLER gezeigt hat (Abb. 12).⁵⁸ Vergleicht man die beiden Figuren (Abb. 8 u. 12), ergibt sich eine deutliche Diskrepanz: Während der Metzger in seiner Pose naturgetreu erscheint, erweist sich die Bewegung des Hellebardiers als künstlich, übertrieben und linkisch. Genau durch diesen Kontrast wird ein Prinzip der Malereireform der Carracci sichtbar.

Die Künstlichkeit des Manierismus wird durch die *naturalezza* (Naturnähe) ersetzt.⁵⁹ In den Postillen Annibales werden in der Tat die Lebendigkeit und *verosimiglianza* (Wirklichkeitsnähe) der Darstellung gelobt, die mit der Kunst Tizians assoziierbar sind. Die *affezone* (Künstlichkeit), ein Begriff, der die Kunst von Giorgio Vasari und der toskanischen und römischen Malereitradition beschreibt, wird hingegen negativ beurteilt. Das bedeutete nicht, dass Vorbilder aus anderen Kunstwerken nicht mehr nachgeahmt werden durften und die Künstler sich nur noch der Imitation der Natur widmen sollten. Die Carracci zielen nicht auf die *distruzione* (Vernichtung) der manieristischen Kunst ab, sondern vielmehr auf die Überwindung der manieristischen Künstlichkeit und Nachahmungspraxis, wie Henry KEAZOR festgestellt hat.⁶⁰

Die Nachahmung eines Vorbilds sollte weder künstlich noch sklavisch ausfallen, sodass das Ergebnis der Nachahmung lebendig und naturgetreu wirken konnte. Die Imitation durfte nicht offensichtlich erscheinen und keinem selbstzweckhaften Zitat entsprechen.⁶¹ Annibales ‚Metzgerei‘ (Abb. 7) ist in diesem Sinne ein Bildmanifest der Carracci-Reform,⁶² weil, wie die Forschung mehrmals betont hat, darin Motive aus zwei normativen Kunstwerken, ‚Noahs Opfer‘ von Michelangelo bzw. von Raffael,

56 Vgl. MÜLLER (Anm. 2), S. 141–145.

57 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Mailand 1584, S. 22–24, ist der Meinung, Michelangelo sei der Künstler, der die *figura serpentinata* am besten interpretiert hat.

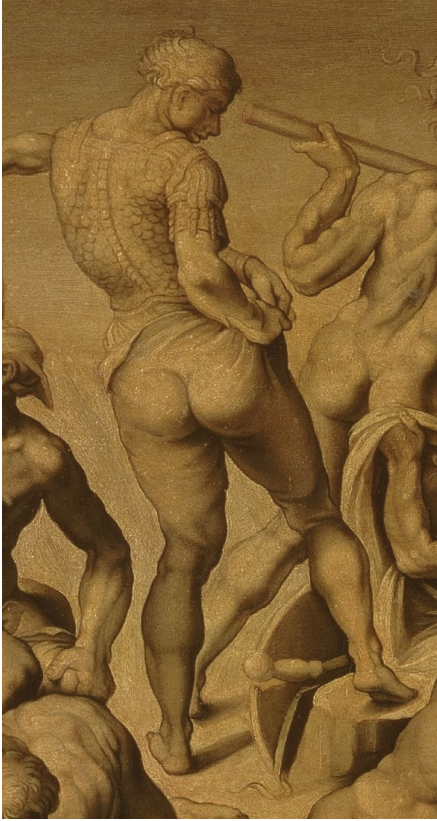
58 Vgl. MÜLLER (Anm. 2), S. 148–151.

59 Vgl. DEMPSEY (Anm. 53), S. 111; KEAZOR (Anm. 39), S. 126 f. u. 135 f.

60 KEAZOR (Anm. 39), S. 136. Die Frontstellung der Carracci gegen den Manierismus ist bereits in den Kunsttraktaten von Bellori und Malvasia als ein zentrales Thema der Carracci-Reform behandelt und analysiert worden. Vgl. PERINI (Anm. 41), S. 39–48; KEAZOR (Anm. 39), S. 81–85; DERS. (Anm. 38), S. 15–71.

61 Vgl. Roberto ZAPPERI, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Turin 1989, S. 63; KEAZOR (Anm. 39), S. 126 f. In Bezug darauf zitiert KEAZOR eine Stelle aus der 1587 publizierte Schrift ‚De' veri precetti della pittura‘ des Malers Giovanni Battista Armenini, an der der Autor die sklavische manieristische Nachahmung und die ungeeignete Einfügung von Entlehnungen aus anderen Kunstwerken in einen neuen Kontext scharf kritisiert. Vgl. Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, Buch I, Kap. 9, S. 81 f.

62 Vgl. KEAZOR (Anm. 39), S. 122 f.



10

Abb. 10 | Bastiano da Sangallo nach Michelangelo, Die Schlacht von Cascina, 1542, Öl auf Holz, Holkham Hall, Norfolk (Detail; By kind permission of the Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate / Bridgeman Images).



Abb. 11 | Marcantonio Raimondi, Venus, Mars und Cupido, 1508, Kupferstich, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Detail; © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank).

11



Abb. 12 | Annibale Carracci,
Die kleine Metzgerei, nach
1580, Öl auf Leinwand, Kimbell
Art Museum, Fort Worth, Texas
(Detail; Kimbell Art Museum,
Fort Worth, Texas).

so kombiniert und dissimuliert sind, als ob sie nach der Natur gemalt oder gezeichnet wären.⁶³ Zu Recht wurde Annibales Gemälde als Bildparodie bezeichnet, da die hohen, religiösen Vorbilder in einer niedrigen, alltäglichen Szene umgesetzt werden;⁶⁴ allerdings handelt es sich um eine Parodie, die auch kritische Einwände formuliert, da sie zugleich eine spottende Kritik an der manieristischen Künstlichkeit und an der sklavischen bzw. offensichtlichen *imitatio* der toskanischen und römischen Malereitradition ist.

Die ‚Metzgerei‘ und die Postillen bieten die einzigartige Möglichkeit, sich mit den kunsttheoretischen Überlegungen von Annibale auseinanderzusetzen. Doch welche Position vertrat Agostino Carracci in dieser Sache? Teilte er die kritischen und polemischen Ideen seines Bruders?

Lässt man Ludovico beiseite, um sich auf die Verknüpfungen zwischen den Kunstkonzeptionen von Annibale und Agostino zu konzentrieren, fällt zuallererst auf, dass Agostino 1584 einen Kupferstich mit einem Porträt von Bernardino Campi als Titelblatt für den Kunsttraktat von Alessandro Lamo schuf.⁶⁵ Diese Schrift war deutlich gegen Vasari gerichtet.⁶⁶ In dem *proemio* (Präambel) seines ‚Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltvra, et pittvra‘ behauptet Lamo, dass Vasari den Ruf von Cremona als Kunstzentrum und infolgedessen den Ruf der Künstler dieser Stadt verschwiegen hätte.⁶⁷ In den Augen von Lamo trägt Vasari Schuld an diesem Versäumnis, denn in den ‚Vite‘ findet sich kein einziges Kapitel über das Leben eines Künstlers aus Cremona. Lamo kritisiert Vasaris Lokalpatriotismus aufs Heftigste und nennt den Florentiner Autor *nemico de’ Pittori lombardi* (Feind der lombardischen Maler).⁶⁸

63 Michelangelo, Noahs Opfer, 1508–1510, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikanstadt; Raffael, Noahs Opfer, 1517–1519, Fresko, Loggia di Raffaello, Vatikanstadt. MARTIN (Anm. 54), S. 265 f., hat als Erster diese normativen Vorbilder erkannt und das Bild aufgrund der Erniedrigung und des Verbergens der Modelle als *joke* (Scherz) bezeichnet, wobei er den Hellebardier in der ‚Metzgerei‘ sogar als eine Parodie der von Michelangelo geschaffenen Figur des Holz tragenden Jungen interpretiert hat. Vgl. auch ZAPPERI (Anm. 61), S. 62 f.; DEMPSEY (Anm. 77), S. 111; KEAZOR (Anm. 39), S. 120–127 u. 135 f.; BOESTEN-STENGEL (Anm. 20), S. 600–602; Gail FEIGENBAUM, Annibale and the Technical Arts, in: Sybille EBERT-SCHIFFERER u. Silvia GINZBURG (Hgg.), *Nuova luce su Annibale Carracci*, Rom 2011, S. 8–19, hier S. 15.

64 Vgl. KEAZOR (Anm. 39), S. 120 f.; BOESTEN-STENGEL (Anm. 20), S. 484 u. 601 f. Dass die Erniedrigung des raffaellesken und des michelangelesken Vorbilds auch mit dem literarischen Streit über die *questione della lingua*, also der Debatte über die Verwendung der niedrigen Vernakularsprache anstelle des hohen Lateins, in Verbindung gebracht werden kann, zeigt FEIGENBAUM (Anm. 63), S. 14–16.

65 Agostino Carracci, Porträt von Bernardino Campi, Kupferstich, in: Alessandro Lamo, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltvra, et pittvra*, Cremona 1584. Der Kupferstich ist in mehreren der erhalten gebliebenen Exemplaren des Kunsttraktats von Lamo nicht enthalten. Das Porträt ist allerdings auch als Einzelblatt überliefert. Vgl. DEGRAZIA BOHLIN (Anm. 24), Kat.-Nr. 127, S. 222.

66 Vgl. DEMPSEY (Anm. 39 – *The Carracci Reform...*), S. 247; DEMPSEY (Anm. 39 – *National Expression...*), S. 22.

67 Vgl. Lamo (Anm. 65), S. 25–27.

68 Lamo (Anm. 65), S. 39.

Die Familie Carracci stammte aus Cremona. Erst im 16. Jahrhundert zog sie nach Bologna.⁶⁹ Die Bindung Agostinos an Cremona war sehr eng. Dass er sich in Form eines Porträts des bekanntesten Malers aus Cremona, Bernardino Campi, an der Vollendung des Traktats von Alessandro Lamo beteiligt hat, könnte daher nicht nur ökonomische Gründe gehabt haben. Vielmehr bestätigt diese Beteiligung den Respekt von Agostino für seine Kollegen aus Cremona, für seine Ursprünge und für die im Traktat geäußerte Perspektive gegen Vasari.⁷⁰

Infolgedessen ist es meiner Meinung nach kein Irrtum, zu schlussfolgern, dass Agostino und Annibale sehr ähnliche Positionen gegen den Autor der ‚Vite‘ vertreten. Darüber hinaus reisten sie mehrmals zusammen, leiteten die von ihnen gegründete Akademie in Bologna, arbeiteten sehr oft miteinander und teilten die gleichen künstlerischen Interessen für die norditalienische Malerei, vor allem für die venezianische. All diese Hinweise legen daher die Vermutung nahe, dass die Brüder Carracci höchstwahrscheinlich ähnliche kunsttheoretische Auffassungen hatten.⁷¹

4 Die (sexuell) erregten Affen des Michelangelo

Annibale behandelt Michelangelo in seinen Postillen mit Respekt. Künstler wie Michelangelo und Raffael wurden von den Carracci stellenweise parodiert, doch sie wurden von ihnen auch rezipiert. Im Gegensatz dazu war die Kunst Vasaris und der Nachfolger Michelangelos für sie nicht nachahmenswert.⁷² In einer polemischen Postille erwähnt Annibale die *michelangiolisti*, die Verehrer des Florentiners und die Verfechter der in den ‚Vite‘ theoretisierten Michelangelohegemonie. Die Randglosse zeigt, dass diese konfliktbereit waren und dass ein kunsttheoretischer Bruch zwischen ihnen und den Carracci existierte.⁷³

Künstlichkeit und sklavische bzw. offensichtliche *imitatio* der Manier Michelangelos und der Motive aus seinen Werken sind Hauptmerkmale der Kunst dieser Nachahmer. Aufgrund der grafischen Reproduktionen waren bestimmte Vorbilder so

69 Vgl. DEGRAZIA BOHLIN (Anm. 24), S. 27; DEMPSEY (Anm. 39 – The Carracci Reform...), S. 238 f.

70 Vgl. DEMPSEY (Anm. 39 – The Carracci Reform...), S. 247; DEMPSEY (Anm. 39 – National Expression...), S. 22.

71 Vgl. KEAZOR (Anm. 39), S. 76–78.

72 Vgl. PERINI (Anm. 41), S. 44–50; KEAZOR (Anm. 39), S. 10–24 u. 85.

73 „Sia detto con pa[ce] de Michelangiolis[ti]: Titiano fu più pi[ttore] di Michelangelo et a quella guisa vi fu diferenza qu[al] fu infra Dante e[t] il Petrarca [...] non derogando però all’eccelle[nza] del divin Mich[elagnolo]: [e se bene Raffaello fu da preporre in qualche parte a Titiano, avanzò non meno Titiano in molte cose Raffaello].“ KEAZOR (Anm. 39), S. 24. In deutscher Übersetzung: „Ohne Streit mit den Anhängern Michelangelos zu suchen, sei gesagt: Tizian war weit mehr Maler als Michelangelo und in dieser Hinsicht gab es zwischen ihnen einen ähnlichen Unterschied wie zwischen Dante und Petrarca. [...] indem die Vortrefflichkeit des göttlichen Michelangelos jedoch nicht geschmälert werden soll: [und auch wenn Raffael Tizian hier und da vorzuziehen war, so übertraf Tizian Raffael in vielen Dingen nicht wenig].“ Ebd., S. 25.

bekannt geworden, dass Maler aus ganz Italien sie in ihren Kompositionen aufgriffen, um ihre künstlerischen Kenntnisse zu demonstrieren und um die Qualität ihrer Werke durch ein Zitat des *divino* zu erhöhen. Natürlich führte die getreue Nachahmung derselben Motive zu einer zunehmenden Kanonisierung und künstlichen Homogenisierung der Kunstproduktion, die der Originalität und Naturnähe im künstlerischen Feld abträglich war.⁷⁴ Genau dagegen scheinen sich die Carracci zu wehren.⁷⁵

In ihrer Malereireform entschieden sie sich für eine besonnene Auswahl des Nachahmenswerten in Bezug auf das darzustellende Sujet. So findet eine selektive Imitation von Manieren, Meistern und Kunstschulen statt, die auf eine Synthese der akkuraten Naturnachahmung und der besten Merkmale der bedeutendsten Künstler abzielte.⁷⁶ Vorbilder müssen nachgeahmt werden, denn ein Kunstwerk musste laut der Nachahmungstheorie der Zeit Bezüge zur Tradition aufweisen, um an künstlerischer Qualität zu gewinnen. Aber die Kunstwerke mussten gleichzeitig auch Innovation unter Beweis stellen.⁷⁷ Daher sollen laut der Carracci die Vorbilder variiert werden, lebendig und naturgetreu wirken, als ob das einem anderen Bild entnommene Vorbild nicht existieren würde und der Maler vielmehr direkt die Natur nachgeahmt hätte. In einer im Londoner British Museum aufbewahrten Zeichnung zeigt Annibale Carracci genau dieses *procedere* (Verfahren) bei der *imitatio* des alten Soldaten aus der ‚Cascina-Schlacht‘ (Abb. 13).⁷⁸ *Naturalezza* (Naturnähe) und *verosimiglianza* (Wirklichkeitsnähe) charakterisieren die dargestellte Figur. Der alte Soldat ist zu einem Jungen geworden, dessen kanonisches Vorbild nicht mehr offensichtlich erscheint und sich selbst dem gebildeten, mit den Werken Michelangelos vertrauten Betrachter nicht sofort erschließen dürfte. Diese Art der Imitation zielt auf eine Steigerung der Überzeugungskraft und der Innovation ab.⁷⁹ Anhand einer aus der Hand Agostinos stammenden Figurenstudie, die als *imitatio* von Michelangelos Propheten ‚Jona‘ an

74 Vgl. MÜLLER u. KÜSTER (Anm. 7), S. 30.

75 Vgl. PERINI (Anm. 41), S. 44–46; KEAZOR (Anm. 39), S. 126.

76 Unter den damaligen Autoren kunsttheoretischer Schriften, in denen vor den Carracci eine Synthese der besten Merkmale aus verschiedenen Künstlern und Manieren thematisiert wird, findet man Paolo Pino, Ludovico Dolce und Giovanni Paolo Lomazzo. Vgl. PERINI (Anm. 41), S. 44. Zu Synthese und Adäquatheit als Prinzipien der Malereireform der Carracci siehe DEMPSEY (Anm. 39 – The Carracci Reform...), S. 240–247; DERS. (Anm. 39 – National Expression...), S. 22; KEAZOR (Anm. 39), S. 74–77; DERS. (Anm. 38), S. 295–307 u. 314; Ulrich PFISTERER, Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition, in: Wolfgang DICKHUT, Stefan MANNs u. Norbert WINKLER (Hgg.), Muster im Wandel: Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen 2008, S. 165–190, hier S. 189. Zur Forschungsdiskussion über das „Carracci-Problem“ bzw. den Gegenmanierismus der Carracci siehe IRLE (Anm. 3), S. 34–37.

77 Wie Renate PROCHNO, Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen, Berlin 2006, S. 6f., unterstrichen hat, betont bereits Cennino Cennini in seinem um 1390 verfassten ‚Trattato della pittura‘ den engen Zusammenhang zwischen Imitation und Innovation, wobei die Nachahmung eines Vorbilds die eigene Erfindungskunst fördern soll.

78 Vgl. KEAZOR (Anm. 38), S. 200f.

79 Vgl. DEMPSEY (Anm. 39 – The Carracci Reform...), S. 244–246.



Abb. 13 | Annibale Carracci, Ein Junge seine Socken ausziehend, 1583–1584, Zeichnung, British Museum, London (The British Museum Images).

der Decke der Sixtinischen Kapelle gedeutet werden kann, lässt sich feststellen, dass das Imitationsverfahren von Agostino demjenigen seines Bruders Annibale entsprach (Abb. 14 u. 15).⁸⁰ Doch im Fall des Kupferstichs ‚Nymphe, kleiner Satyr und Kind‘ (Abb. 2) weicht er von dieser Konzeption deutlich ab. Das dissimulierte, variierte und naturgetreue Nachahmungsergebnis in Agostinos Studie aus dem Florentiner Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien steht in offenem Kontrast zu der offensichtlichen *imitatio* des Kupferstichs (Abb. 2 u. 6) – obwohl auch hier eine Dissimulation des Motivs durch eine Veränderung des Geschlechts der Figur stattfindet. Ausgehend von der theoretischen Positionierung Agostinos in der Kunstszene seiner Zeit und der Untersuchung seiner künstlerischen Verfahren bei der Imitation normativer Vorbilder stellt sich mit Blick auf den Kupferstich ‚Nymphe, kleiner Satyr und Kind‘ folgende Frage: Wollte Agostino durch seine deutliche, herabsetzende sowie lächerliche Nachahmung des Motivs Michelangelos – zumal dieser schon vor einigen Jahren verstorben war – eine witzige Invektive gegen die Kunsttheorie Vasaris, eine Verspottung der *michelangiologisti* und eine Parodie auf deren Imitationspraxis

⁸⁰ Vgl. KEAZOR (Anm. 38), S. 251, Anm. 18.



Abb. 14 | Agostino Carracci, Figurenstudie, o.J., Zeichnung, Gabinetto delle stampe e dei disegni, Uffizien, Florenz (Gabinetto delle stampe e dei disegni, Uffizi, Florenz).



Abb. 15 | Michelangelo, Jonas, 1511 – 1512, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikanstadt (aus: Pierluigi de Vecchi [Hg.], *The Sistine Chapel. A Glorious Restoration*, New York 1994, S. 163).

inszenieren? Und könnten der Putto und der Satyr metaphorisch die Verehrer Michelangelos verkörpern?

Die Nachfolger des Florentiner Meisters hatten es sich zum Ziel gemacht, das künstlerische Niveau ihres Vorbildes durch die Nachahmung seiner Manier und/oder seiner Motive zu erreichen. In dem den Carracci höchstwahrscheinlich bekannten Traktat ‚L’Aretino o Dialogo della Pittura‘ von Ludovico Dolce, der venezianischen kunsttheoretischen Reaktion auf Vasaris ‚Vite‘, werden die *michelangioli* mit jenen Unwissenden verglichen, *i quali, senza intendere altro, corrono dietro il parer d’altrui, come fa una pecora dietro l’altra; over di alcuni pittorucci, che sono scimie di Michelagnolo*.⁸¹ Bei der Lektüre dieser invektiven Behauptung Dolces stand dem gelehrten Leser womöglich der bereits analysierte ‚Affenlaokoon‘ (Abb. 1) vor Augen, dessen Erschaffer, der hochgelobte Tizian, dem absoluten Vorbild seines Kunsttraktats entsprach. Der Versuch, Michelangelo gleichzukommen, war aber laut Vasari das Beste, was ein Künstler machen konnte, denn ein Übertreffen von Michelangelos göttlicher

81 Ludovico Dolce, *L’Aretino – Dialogo della Pittura*, Venedig 1557, S. 8r. In deutscher Übersetzung: „[...] [die] ohne bessere Einsicht, nur dem Urteile Anderer folgen, wie ein Schaf dem andern folgt, oder einiger Farbenpfuscher, welche Affen des Michelangelo sind.“ Ludovico Dolce, *Aretino oder Dialog über Malerei*, übers. v. Cajetan CERRI, Osnabrück 1970, S. 13. Vgl. auch IRLE (Anm. 3), S. 188; SCHMIDT (Anm. 2), S. 371 f.

Kunst hielt der Autor der ‚Vite‘ für unmöglich.⁸² Die Rolle der *michelangiolisti* lässt sich also mit der des Puttos in Agostinos Kupferstich gleichsetzen: Sie kümmern sich um die Nachahmung von Michelangelos Figuren; sie beschönigen sie; sie pflegen ihre Nägel bzw. feilen an ihren Umrissen, indem sie versuchen, sie zu verbessern. Sie verstecken das entnommene Motiv jedoch nicht, sondern machen es im Bild leicht wiedererkennbar. Das nachgeahmte Vorbild muss durchscheinen. Es sollte dem Künstler und seinem Werk Ruhm und Ehre bringen sowie die künstlerische Qualität der Arbeit erhöhen.

Einige *michelangiolisti* könnten sogar von dem Satyr metaphorisch verkörpert werden. Mit dem Satyr scheint Agostino einen antiken Bildtopos aufzugreifen, der die sexuellen Gelüste des Menschen im Rahmen von Kunstwerken thematisiert. Dieser Topos war im 16. Jahrhundert äußerst verbreitet.⁸³ So, wie sich in den ‚Metamorphosen‘ des Ovid der Bildhauer Pygmalion in die von ihm erschaffene Skulptur verliebte,⁸⁴ so vernarren sich diese *michelangiolisti* in Michelangelos Formen. Diese Liebesbeziehung hat Bronzino in einem Gemälde zum Pygmalion-Thema geschildert, indem er als Vorbild für die Figur der Galatea als verlebendigter Skulptur Michelangelos ‚David‘ verwendet hat (Abb. 16 u. 17), wie ein Vergleich der Armstellungen Galateas und Davids zeigt.⁸⁵ Für Novella MACOLA entspricht

82 „O veramente felice età nostra, o beati artefici, che ben così vi dovete chiamare, da che nel tempo vostro avete potuto al fonte di tanta chiarezza rischiarare le tenebrose luci degli occhi e vedere fattovi piano tutto quel che era difficile da sì maraviglioso e singulare artefice! Certamente la gloria delle sue fatiche vi fa conoscere et onorare, da che ha tolto da voi quella benda che avevate innanzi agli occhi della mente, sì di tenebre piena, e v’ha scoperto il vero dal falso, il quale v’adombrava l’intelletto. Ringraziate di ciò dunque il Cielo e sforzatevi di imitare Michelagnolo in tutte le cose.“ Vasari (Anm. 33 – Le Vite nelle redazioni...), Bd. 6, S. 48f. (‚Vita di Michelagnolo Buonarruoti Fiorentino‘). In deutscher Übersetzung: „Oh glückliches Zeitalter, oh gesegnete Künstler! Wohl dürft ihr euch so nennen, habt ihr doch in eurer Zeit dank einer Quelle von solcher Klarheit eurer verdunkeltes Augenlicht wieder erhellen dürfen und ist euch nun, da dieser herrliche und einzigartige Künstler euch den Weg geebnet hat, Einsicht in alles Schwierige gestattet. Sicher werden seine ruhmreichen Mühen auch euch bekannt machen und Ansehen verschaffen, da er die Binde von eurem geistigen Auge genommen und den Schleier des Falschen gelüftet hat, der euren Intellekt verschattete. Dankt also dem Himmel dafür und bemüht euch nach Kräften, Michelangelo in allen Dingen nachzuahmen.“ Vasari (Anm. 33 – Das Leben des Michelangelo), S. 89–91.

83 In einem auf den 6. August 1527 datierten Brief an Federico II. Gonzaga verspricht Pietro Aretino dem Herzog, dass der Bildhauer Jacopo Sansonvino eine so lebendige und naturnahe Venus für ihn meißeln wird, dass sie seine Libido erwecken wird. Vgl. Pietro Aretino, *Le Lettre di M. Pietro Aretino, di nuovo impresse et corrette*, Venedig 1538, S. 12r; Alessandro NOVA, *Correggio’s ‚Lascivie‘*, in: Jeanette KOHL, Marianne KOOS u. Adrian W. RANDOLPH (Hgg.), *Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, Berlin, München 2014, S. 121–130, hier S. 129f.

84 Vgl. Ov. *Met.* X, 243–297.

85 Vgl. Stuart CURRIE, *Secularised Sculptural Imagery, the Paragone Debate and Ironic Contextual Metamorphoses in Bronzino’s Pygmalion Painting*, in: Phillip LINDLEY (Hg.), *Secular Sculpture 1300–1550*, Stamford 2000, S. 237–253, hier S. 244–246.; Novella MACOLA, *Miracoli della Mano: Pigmaliione e Galatea di Bronzino e i marmi vivi di Michelangelo*, in: Achille OLIVIERI u. Massimo GALTAROSSA (Hgg.), *Retorica e taumaturgica della mano nel lungo Rinascimento e l’influenza*

Bronzinos *dissimulatio* des Florentiner *colosso* (Koloss) einer verborgenen kunsttheoretischen Aussage des Malers, einer Liebeserklärung an Michelangelo und sein Werk.⁸⁶ Ausgehend davon sei Bronzino mit dem Bildhauer Pygmalion zu identifizieren: Wie dieser sich vor seiner geliebten Statue hinkniete, so werfe sich der Maler vor seinem Vorbild, dem göttlichen Künstler, nieder.⁸⁷ Bedeutsam ist, dass auch der Florentiner Humanist Benedetto Varchi diesen lobenden Topos auf ein Werk von Michelangelo bezogen hat. Ausgehend von einem Zitat aus der ‚*Historia naturalis*‘ von Plinius d. Ä. behauptet Varchi, dass sich die Menschen in die ‚*Venus*‘ von Praxiteles damals ebenso verliebten, wie sie sich zu seiner Zeit in die ‚*Leda*‘ von Michelangelo verlieben.⁸⁸

Meiner Ansicht nach thematisiert Agostino Carracci mit dem Satyr in seinem Kupferstich diese Art von Fetischismus und Obsession der *michelangiolisti* in einer parodistischen bzw. ‚satyrischen‘ Weise, übertreibt sie und macht sich darüber lustig.⁸⁹ Wie das Mischwesen in seinem Kupferstich wären die Verehrer Michelangelos sexuell erregt, wenn sie vor den Werken des unerreichbaren, göttlichen Künstlers stehen, wenn sie sie berühren und sich mit ihnen auseinandersetzen.⁹⁰ Um diese spöttische Assoziation am besten veranschaulichen zu können, wählt Agostino als Objekt der sexuellen Erregung nicht zufällig eine Gestalt aus der als ‚Schule für die Künstler‘ gefeierten ‚*Cascina-Schlacht*‘ aus, einem der am meisten imitierten Werke des *divino*. Darüber hinaus handelt sich um eine der in der damaligen europäischen Kunst am

della Universitas patavina, Padua 2012, S. 231–246, hier S. 238–240; Bastian ECLERCY (Hg.), *Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Städel Museum, München, London, New York 2016, Kat.-Nr. 77 und 78 (Bastian ECLERCY), S. 186–189.

86 Vgl. MACOLA (Anm. 85), S. 239f.

87 Vgl. MACOLA (Anm. 85), S. 239f. Bronzino äußert seine glühende Verehrung für Michelangelo deutlich in seinen Sonetten – eine bedingungslose Bewunderung, die auch in seinem bildnerischen Werk unmissverständlich wahrnehmbar ist. Vgl. ebd., S. 239f.; Stephen John CAMPBELL, *Bronzino, aemulatio und die Liebe*, in: Jan-Dirk MÜLLER u. Ulrich PFISTERER (Hgg.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin 2011, S. 193–230.

88 Vgl. Benedetto Varchi, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Florenz 1549, S. 47; Jonathan Katz NELSON, *La „Venere e Cupido“ fiorentina: un nudo eroico femminile e la potenza dell’amore*, in: DERS. u. Franca FAIETTI (Hgg.), *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, Ausst.-Kat. Florenz, Galleria dell’Accademia, Florenz 2002, S. 27–63, hier S. 44f.

89 Zur Interpretation der extremen Verehrung Michelangelos als einer Form von Fetischismus siehe Frances E. THOMAS, *„Cittadin nostro Fiorentino“: Michelangelo and Fiorentinismo in mid-sixteenth-century Florence*, in: Mary ROGERS (Hg.), *Fashioning identities in Renaissance art*, Aldershot 2000, S. 177–187, hier S. 185.

90 Diese Art von Fetischismus und von perverser Obsession für Michelangelo und seine Kunst – vor allem für den Karton der ‚*Cascina-Schlacht*‘ –, die Agostino in seinem Kupferstich in einer sexuellen Art und Weise parodiert, wird sogar von Vasari an zwei Stellen beschrieben. Vgl. Vasari (Anm. 33 – *Le Vite nelle redazioni...*), Bd. 5, S. 241 (*Vita di Baccio Bandinelli*), und Bd. 6, S. 25 (*Vita di Michelagnolo Buonarruoti Fiorentino*); Giorgio Vasari, *Das Leben des Baccio Bandinelli*, hgg. v. Hana GRÜNDLER, Alessandro NOVA, Berlin 2009, S. 18f.; Vasari (Anm. 33 – *Das Leben des Michelangelo*), S. 62f.



Abb. 16 | Bronzino, Pygmalion und Galatea, Öl auf Holz, 1529-1530, Uffizien, Florenz (Uffizi, Florenz).

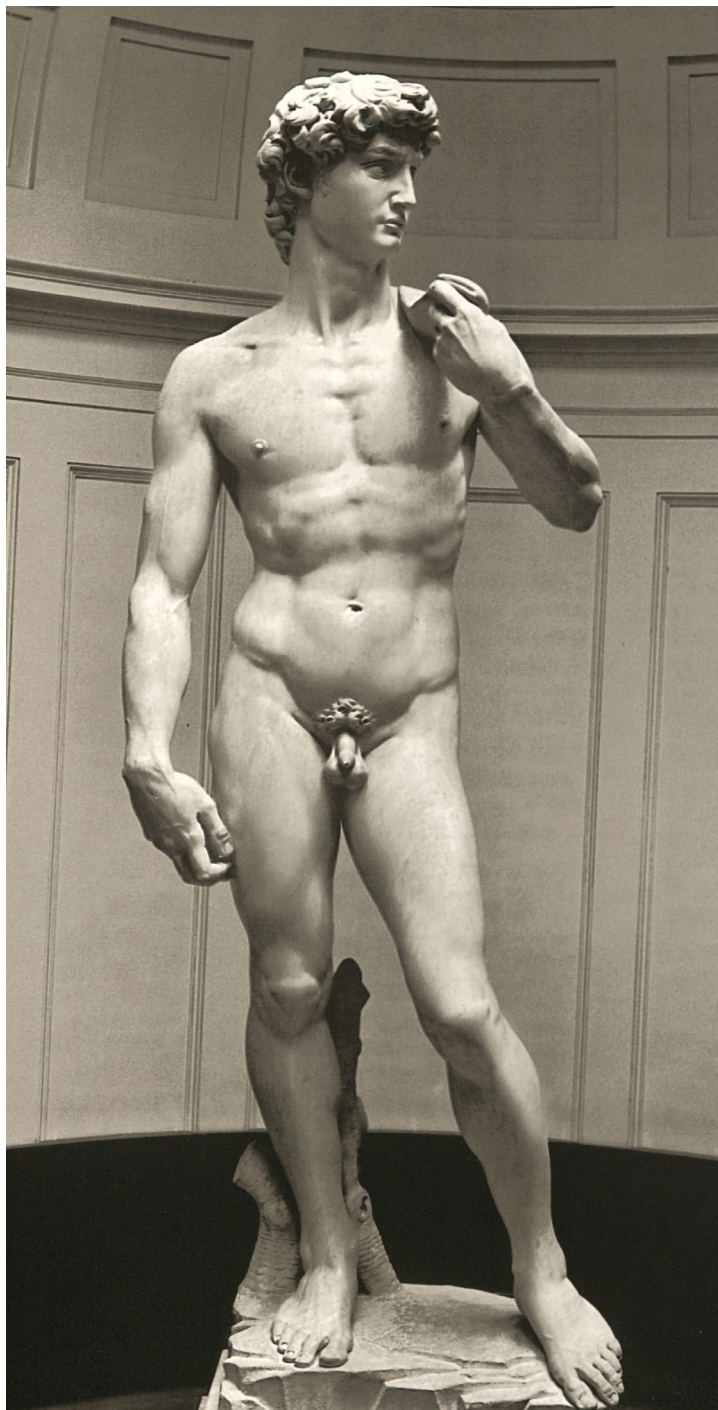


Abb. 17 | Michelangelo, David, 1501 - 1504, Marmor, Galleria dell'Accademia, Florenz (aus: Cristina Acidini Luchinat, Michelangelo scultore, Mailand 2010, S. 71).

häufigsten sklavisch und offensichtlich nachgeahmten Figuren⁹¹ und zudem um die einzige Figur von Michelangelos Karton, die Vasari in seiner ‚Vita‘ von Michelangelo ausführlich und minutiös schildert.⁹²

Der Kupferstich ‚Nympe, kleiner Satyr und Kind‘ (Abb. 2) lässt sich mithin als eine invektive, spöttische Kritik Agostino Carraccis an der fetischistischen, beinahe perversen Verehrung des Werkes von Michelangelo deuten – ein Fetischismus, der in der Kunsttheorie Vasaris eine feste Basis fand und dem die *michelangiolisti* frönten, der nach dem Tod Michelangelos eskalierte.⁹³ Parodierend und verspottend erscheint damit nicht nur die erniedrigende Verwandlung des Motivs durch den pornografischen Kontext, in den Michelangelos Vorbild versetzt ist, sondern auch die von Agostino gewählte offensichtliche Nachahmungsart, die dem *modus operandi* der *michelangiolisti* entspricht. So scheint Agostinos herabsetzende Motivparodie weniger gegen Michelangelo selbst, der, wie erwähnt, schon seit einigen Jahren tot war, als vielmehr gegen die *scimie di Michelagnolo*, wie Dolce die Nachäffer des *divino* bezeichnet hat, gerichtet zu sein. Agostino könnte darauf abgezielt haben, sie mittels einer für sie leicht erfassbaren Bildparodie zu provozieren, die die Künstlichkeit und Zweidimensionalität ihrer Kunstpraxis bloßstellen würde.

91 Als Beispiele für die vielen Werke, in denen eine sklavische bzw. offensichtliche *imitatio* des alten Soldaten aus der ‚Cascina-Schlacht‘ zu finden ist, sind etwa die folgenden zu nennen: Jan van Scorel, Taufe Christi, 1530, Öl auf Holz, Frans Hals Museum, Haarlem; Jacopino del Conte, Taufe Christi, 1541, Fresko, Oratorio di San Giovanni decollato, Rom; Lombardischer Künstler, Taufe Christi, Mitte 16. Jh., Fresko, Cappella Carreto, San Maurizio, Mailand; Paris Bordon, Taufe Christi, 1548–1551, Öl auf Leinwand, Pinacoteca di Brera, Mailand; Girolamo Macchietti, Das Heilbad, 1555–1558, Öl auf Holz, Studiolo di Francesco I, Palazzo Vecchio, Florenz; Maarten van Heemskerck, Taufe Christi, 1560–1565, Öl auf Holz, Rijksmuseum, Amsterdam; Prospero Fontana, Taufe Christi, 1561, Öl auf Leinwand, San Giacomo Maggiore, Bologna; Nicolaus von der Perre, Taufe Christi, um 1570, Öl auf Holz, Thomaskirche, Leipzig.

92 „Eravi fra l’altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per aver le gambe umide dell’acqua, e sentendo il tumulto de’ soldati e le grida et i romori de’ tamburini, affrettando tirava per forza una calza; et oltre che tutti i muscoli e’ nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e’ pativa e che egli si adoperava fin alle punte de’ piedi.“ Vasari (Anm. 33 – Le Vite nelle redazioni...), Bd. 6, S. 23f. (Vita di Michelagnolo Buonarruoti Fiorentino). In deutscher Übersetzung: „Unter den Figuren war dort ein Greis, der einen Efeukranz auf dem Kopf trug, der ihm Schatten spenden sollte. Er hatte sich hingesetzt, um sich die Strümpfe anzuziehen, kam aber nicht hinein, weil seine Beine vom Wasser nass waren, so dass er unter dem Eindruck des Tumults der Soldaten, der Schreie und des Trommellärms in seiner Hast gewaltsam an einem Strumpf zerbrach. Und einmal abgesehen davon, dass man alle Muskel- und Nervenstränge der Figur sah, hatte er den Mund verzogen, womit er ganz deutlich zeigte, wie sehr er dort litt und wie er bis zu den Zehenspitzen angespannt war.“ Vasari (Anm. 33 – Das Leben des Michelangelo), S. 61. Vgl. auch BOESTEN-STENGENEL (Anm. 20), S. 281f.

93 Zu Vasaris Konstruktion des Mythos von Michelangelo, zur Überlegenheit der florentinischen Kunst und zur Stadt Florenz als Kunstzentrum siehe GOLDSTEIN (Anm. 39), S. 641–647.

5 Ein invektiv-agonales Gegenbild im Dienst der Malereireform?

In Anlehnung an Scaligers Definition der Parodie als Gegengesang lässt sich die Bildparodie als Gegenbild des Vorbildes fassen.⁹⁴ Mittels dieses Verfahrens können Künstler den Betrachter amüsieren, doch sie können gleichzeitig auch Kritik und Tadel formulieren oder ihre Kontrahenten schmähen, verspotten und herabwürdigen und so ihr Überlegenheitsgefühl ausdrücken. Die beiden in diesem Beitrag analysierten Druckgrafiken sind durch mehrere Deutungsschichten charakterisiert und können je nach Publikum in unterschiedlicher Art und Weise rezipiert werden. Während Agostinos Bildparodie auf Michelangelo bei einigen Kunstkennern für Erheiterung gesorgt haben dürfte, konnte sie auf Seiten der Verehrer des *divino* oder anderer Gelehrter, die an der Seite Vasaris und der Manieristen standen, als verspottend bzw. als invektiver Angriff interpretiert werden. Auch wenn Agostino seine Bildparodie nur als einen bösen Scherz konzipierte, hing es letztlich von der Stellung und der Empfindlichkeit des Rezipienten ab, ob sie überhaupt auffiel und wie sehr die in ihr zum Ausdruck kommende Schmähung den Betrachter verletzte.

Wie gezeigt, kann eine Bildparodie auch dazu dienen, gegnerische Gruppen anzugreifen, um die eigene Position oder jene der eigenen Gruppe in einem bestimmten sozialen Feld, in diesem Fall dem der bildenden Kunst, zu stärken.⁹⁵ In ‚Nymphe, kleiner Satyr und Kind‘ (Abb. 2) verspottet Agostino Carracci die *micelangioliisti* durch seine Motivparodie, genauso wie Tizian mit seinem ‚Affenlaokoon‘ (Abb. 1) die römischen und toskanischen Künstler der Lächerlichkeit preisgibt. Beide Künstler äußern und festigen mittels der Bildparodie ihre Stellung im Agon zwischen Kunstmanieren und -schulen, der die damalige italienische Kunstszene stark prägte. Die beiden Druckgrafiken entstehen aus einer Konkurrenzlage gegensätzlicher Kunstkonzeptionen.

Der humanistische Ciceronianismus-Streit über die *imitatio*,⁹⁶ der in Italien am besten im 1512–13 erfolgten Briefwechsel zwischen Pietro Bembo und Gianfrancesco Pico della Mirandola widerspiegelt wird,⁹⁷ erweist sich für Agostino als äußerst relevant und entspricht einem zentralen Thema seiner invektiven Motivparodie. Für

94 Für die Anregung, Bildparodien als Gegenbilder zu begreifen, bedanke ich mich bei Jürgen MÜLLER und Bertram KASCHEK. Dazu siehe MÜLLER (Anm. 9).

95 Vgl. Roland KANZ, Künstlerstreit als Movens für Kreativität, in: Hubertus BUSCHE (Hgg.), *Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700)*, Hamburg 2011, S. 927–938, hier S. 929.

96 Siehe dazu Jörg ROBERT, Die Ciceronianismus-Debatte, in: Herbert JAUMANN (Hgg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, Berlin u. New York 2011, S. 1–54. Vgl. auch MÜLLER u. PFISTERER (Anm. 87), S. 9 f.

97 Zur *imitatio*-Debatte zwischen Pietro Bembo und Gianfrancesco Pico della Mirandola siehe Eugenio BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, in: *Commentari* 7 (1956), S. 86–104; Clark HULSE, *The Rule of Art. Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago u. London 1990, S. 92–106; IRLE (Anm. 3), S. 176–183; Jörg ROBERT, Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel „De imitatione“ zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit, in: *Daphnis*, 30 (2001), S. 597–644.

die Carracci ist die ciceronianische Nachahmung eines einzigen Meisters nicht der richtige Weg, vor allem wenn dieser Meister, wie es bei Michelangelo der Fall war, vom Großteil der Künstler allzu unkritisch imitiert und beinahe vergöttert wird. Wie aus einer Postille von Annibale zu erfahren ist, gilt das Gleiche auch für die Antikennachahmung, eine verbreitete „Obsession“, die den Kern der spöttischen Werkparodie Tizians im ‚Affenlaokoon‘ bildet. Anders als in diesem Holzschnitt bedient sich Agostino jedoch eines anderen Bildtopos, um die Nachhänger Michelangelos zu verspotten und dem Gelächter auszusetzen.

Als wesentlich ist daher der historische Moment anzusehen, in dem Agostinos parodistische Reaktion auf die *micelangioliisti* in der bildenden Kunst entstanden ist: Dies geschah nicht zufällig in den 1580er Jahren, während die Carracci ihre Malereireform entwickelten und umsetzten. Wie gesehen, stand diese in direktem Kontrast zu den Prinzipien und der Hegemonie der toskanischen und römischen Kunsttheorie, die die Schar von unkritischen Verehrern der Antike und Michelangelos damals anwachsen ließ und die Kunst aus anderen Regionen Italiens, wie etwa aus Venetien, der Lombardei und der Emilia, abwertete und diskriminierte.⁹⁸ Es handelt sich um einen heftigen agonalen Generationenkonflikt um die künstlerische und kunsttheoretische Führungsposition in der zentral- und norditalienischen Kunstszene, in dem die Neuerungsversuche der Carracci und der von Vasari gefestigte künstlerische Kanon aufeinanderprallten. Die Voraussetzung für eine Reform der Malerei war, wie gezeigt, die Überwindung der manieristischen Kunstnormen. In Bezug darauf bemerkt KEAZOR zu Recht, die Carracci hätten das Bedürfnis verspürt, sich aggressiv von dem den Kunstmarkt immer noch beherrschenden Manierismus abzugrenzen.⁹⁹

Das primäre Ziel einer druckgrafischen Bildparodie wie der von Agostino Carracci lag häufig in der Beeinflussung derer, die die damalige Kunst bewerteten, namentlich der Sammler, Humanisten, Prälaten, Kunstkenner, Künstler und Hofmänner. Der Erfolg einer invektiven und persuasiven Kommunikationsstrategie hing stark von dem Grad ab, in dem das gelehrte Publikum dazu aktiviert werden konnte, gegen die Parodierten Stellung zu beziehen;¹⁰⁰ eine Aktivierung, die im Kupferstich ‚Nympe, kleiner Satyr und Kind‘ durch die Verhöhnung der gegnerischen Kunstkonzeption erfolgt. Infolgedessen scheint es für Agostino – auch um Unannehmlichkeiten mit der Zensur zu entgehen – nicht von primärer Bedeutung gewesen zu sein, als Autor

⁹⁸ Vgl. DEMPSEY (Anm. 39 – The Carracci Reform...), S. 240.

⁹⁹ KEAZOR (Anm. 39), S. 78. Auch Ludovico Carraccis kritische Haltung gegenüber der manieristischen Kunst ist in seinen Bildern wahrnehmbar. Vgl. dazu Giovanna PERINI FOLESANI, Ludovico Carracci and the Beginnings of the Carracci Reform of Painting – A.D. 1584, in: Ulrich PFISTERER u. Gabriele WIMBÖCK (Hgg.): „Novità“. Neuheitskonzepte in den Bildkünstern um 1600, Zürich 2011, S. 295–310.

¹⁰⁰ Laut Malvasia (Anm. 21), S. 383f., waren die Druckgrafiken von Agostino, unter denen sich auch die ‚Lascivie‘ befanden, erfolgreich und begehrt. Vgl. auch DEGRAZIA BOHLIN (Anm. 24), S. 289, Anm. 1.

des Kupferstichs erkannt zu werden, zentrales Ziel war vielmehr die parodistische Herabsetzung des ciceronianischen Fetischismus der *michelangioliisti*.

Vor diesem Hintergrund könnten sich die Carracci also der Bildparodie als eines invektiven Mittels bedient haben, um ihre Malereireform durchzusetzen. So gesehen wäre die Motivparodie auf den alten Soldaten aus der ‚Cascina-Schlacht‘ (Abb. 2 u. 6) als Teil einer verschleierte Konsensstrategie zu betrachten, die die toskanische wie auch römische Kunstauffassung und ihre Vertreter abwertet und dadurch die Bedingungen für die Zustimmung zur eigenen Partei schafft.¹⁰¹ Agostinos Motivparodie soll daher zu der gewünschten Transformation der bestehenden künstlerischen Hierarchie und der bildenden Kunst in Italien beitragen, die soziale, politische und ökonomische Vorteile für die Carracci versprach.¹⁰² Die Bildparodie kann also im Agon als eine Waffe in den Händen des Künstlers verwendet werden,¹⁰³ obwohl ihre Bilderfindungen auf den ersten Blick oft nur witzig und harmlos aussehen, genau wie die *Scherzi di donne ignude* von Agostino Carracci.

Die vorliegende Untersuchung ist Teil meines Dissertationsprojekts zur Bildparodie in der italienischen Kunst des Cinquecento. Für die inspirierenden Gespräche, die umfassende Unterstützung und die produktive und immer angenehme Zusammenarbeit bedanke ich mich beim TP-F (Prof. Dr. Jürgen Müller, Dr. Lea Hagedorn, Frank Schmidt), beim TP-D (Prof. Dr. Uwe Israel, Ludovica Sasso, Marius Kraus), bei der Arbeitsgruppe „Invektivität und soziale Positionierung“ des Dresdner SFBs und bei allen KollegInnen des kunstgeschichtlichen Kolloquiums am Dresdner Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte (insbesondere Eleonora Cagol, Johanna Hornauer, Stefano Rinaldi, Jan-David Mentzel und Sandra Kaden). Tiefe Dankbarkeit gilt Prof. Dr. Wolfgang Brassat für die Einladung zu einem Abendvortrag an den Lehrstühlen für Kunstgeschichte an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, bei dem ich die Möglichkeit hatte, die vorliegende Untersuchung vorstellen und diskutieren zu können.

101 Ich beziehe mich hier auf die Überlegungen zum Künstlerstreit von Roland KANZ (Anm. 95), S. 929.

102 Die Herbeiführung einer Auseinandersetzung kann mit unterschiedlichen Zielen verbunden sein, vgl. PROCHNO (Anm. 77), S. 8 u. 14. Die Invektivität kann sowohl destruktiv als auch produktiv wirken und entweder auf die Transformation oder auf die Stabilisierung einer bestehenden gesellschaftlichen Ordnung abzielen. Vgl. Dagmar ELLERBROCK u. a., Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 2,1 (2017), S. 2–24, hier S. 6.

103 Vgl. Felice VISMARA, *L'invettiva, arma preferita dagli Umanisti nelle lotte private, nelle polemiche letterarie, politiche e religiose*, Mailand 1900, S. VI.