

**Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte**

Herausgegeben von Tanja Michalsky
und Tristan Weddigen

Redaktion: Marieke von Bernstorff



Publikationspreis der Bibliotheca Hertziana –
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte 2019

Promotionspreis der Benvenuto Cellini-
Gesellschaft (Frankfurt a. M.) 2020

Hans-Janssen-Preis der Akademie der
Wissenschaften zu Göttingen 2020

Jana Graul

Neid

Kunst, Moral und Kreativität
in der Frühen Neuzeit

HIRMER

Inhalt

Dank 9

I *Invidia* als Berufskrankheit 11

Prominente Präzedenzfälle:

Phidias und Apelles im Visier der Missgunst 12

Der Künstler als Tier. Phidias bei Plutarch 12

Aufstieg und Fall eines Bildhauers 12

Falsche Freunde, Neid und Ruhmesstreben. Phidias’ Selbstporträt auf dem Schild der ›goldenen‹ Athena 13

Phthonos als Strafe künstlerischer Hybris 14

Plutarchs Quellen: der Dädalus-Mythos sowie Perdix und Perikles bei Ovid und Plinius d. Ä. 14

Neid, Verleumdung und Ignoranz in Lukians *Gegen die Verleumdung* 16

Rezeption der antiken Künstlerneidanekdoten in der Renaissance 17

Inventio und *invidia*: die *Verleumdung* des Apelles im 15. Jahrhundert 17

Neid als Zeichen himmlischen Ruhms: Domizio Calderinis Umdeutung von Plutarchs Phidias-Erzählung 21

Mantegna alter Apelles? Künstlerneid im Bild 23

Invidia in Andrea Mantegnas *Calunnia d’Apelle* 23

Die *Schlacht der Seeungeheuer* als *Kampf neidischer Urkünstler* oder: das uneindeutige Abhängigkeitsverhältnis von Neid und Kunst 25

Ein ›guter‹ Telchin? Mantegnas Reflexionen zur Nähe von Tugend und Laster im schöpferisch Tätigen 28

Invidia als Obsession 32

›Gereizte Natur‹ und Tugendanspruch 34

»Ich kenne Simon und Simon kennt mich«: Mantegna und sein Rivale Simone Ardizzoni in der Rolle der Anführer der Telchinen 36

Künstlerneid zwischen Topos und Wirklichkeit: methodische Prämissen 38

Nobilitierungsrhetorik und Tugendstreben.

Neid als Bestandteil der frühneuzeitlichen Künstleridentität 39

Forschungsstand 40

Invidia als Kategorie der frühneuzeitlichen Kunsttheorie 42

Konjunktur der Emotionen 44

Die geisteswissenschaftliche Erforschung von Neid: ein Überblick 46

Aufbau 49

II *Tutti invidiosi?* Das Italien der Renaissance als »Lästerschule der Welt« 51

Neid als historischer Akteur: zur *longue durée* einer Vorstellung in der Geschichts- und Vitenliteratur 52

Vespasiano da Bisticci und die Tugend der Zurückhaltung 52
Überragende Größe oder Gewalt: *bontà* und *virtù* als Kategorien im Umgang mit Neid bei Machiavelli 54

Der Affekt in der antiken Historiografie: Herodot und der *phthonos theon* 55

Neid und die Forderung nach Gerechtigkeit bei Polybios 55

Titus Livius und das erweiterte Begriffsfeld von *invidia*: Ruhm und Größe als Auslöser von Neid 56

Neid als Folge moralisch verwerflichen Erfolgs bei Plutarch 58
Scharnierepoche Trecento 59

Invidia als Todsünde 60

»Le tre faville ch’hanno i cuori accesi«: Die Sündentrias Hochmut, Geiz und Neid bei Dante und Villani 62

Der Neid der Florentiner 63

Zugespitzt und neu interpretiert: das Verhältnis von *virtus*, Ruhm und Neid in Petrarcas *De viris illustribus* 64

Fortuna »cieca« und »invidiosa«? Boccaccio und die christliche Umdeutung der Idee vom ›Götterneid‹ 66

›Sonderfall‹ Italien? 66

Vom Gelehrtenneid zum Künstlerneid 68

Rhetorischer Schachzug oder historische Realität? Der ›Fall‹ Abaelard und die Rolle von *invidia* in der *Historia calamitatum* 70

Parallelen in der Selbstdarstellung der Gelehrten des Hochmittelalters und der frühneuzeitlichen Künstler 71
Gelehrtenneid im Bild 71

Ruhm, Neid und kreatives Schaffen bei Alberti 75

Seelenruhe, Bescheidenheit und Inspiration 75

Freundschaft – Gegenmittel zum Neid und Quell der Schöpferkraft 76

Agon der ›Guten‹ oder: *invidia* produktiv machen 77

Die zwei Seiten der Göttin Fortuna 78

Lepidus und Libripeta: *virtus* und *invidia* als komplementäres Gegensatzpaar in den *Intercentales* 79

Die Aversion des Neiders verbreitet den Ruhm des Tugendliebhabers 80

»Sempre fu al pittore ogni sua lode palese«. Künstlerlob und *invidia* in *Della pittura* 81

Umschlagabbildung:

Detail aus: Sandro Botticelli, *Verleumdung des Apelles*, um 1495–1496, Öl auf Leinwand, 62 × 91 cm. Florenz, Uffizien, Inv. 1890

Die Autorin hat sich bis Redaktionsschluss intensiv bemüht, alle Inhaber von Abbildungs- und Urheberrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte beanspruchen, werden gebeten, sich nachträglich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über »http://dnb.d-nb.de« abrufbar.

Lektorat: Uta Barbara Ullrich

Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München

Lithografie: ReproLine Genceller, München

Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum

© 2022 Hirmer Verlag GmbH, München

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-4019-4

Invidia und *modestia*. Moralische Kategorien im politischen Diskurs des Florentiner Quattrocento 82

Leonardo Datis *Hyempsal*: die Relation von Gut und Böse und die Komplexität der menschlichen Natur 82

Lachen als *remedium* 84

Die Verantwortung des Gemeinwesens: *pax* und *concordia* als Prämisse für die Entfaltung von *virtus* 84

Invidia in der Machtrhetorik der Medici 85

›Virtù fiorentina‹ versus ›vizio fiorentino‹: die politischen Hintergründe der Kontrastierung von *modestia* und *invidia* 87

Von der Selbstbescheidung zum Tugendlob: Akzentverschiebungen im Neiddiskurs des 16. Jahrhunderts 88

Michelangelo Biondo und das Problem der moralischen Bewertung von *invidia* 90

Neid als Krankheit 91

Neid und Melancholie 92

Der Neider als Geisteskranker 93

Neid als Zeichen von Seelengröße 94

›Guter‹ Neid und ›schlechter‹ Neid 95

Invidia »onesta«, *invidia* »bona«.

Neid als Handlungsmotivation zu konstruktiven Praktiken der Nachahmung und zu künstlerischer Innovation 96

›Tugendhaft‹ neiden 97

»I quattro modi dell’invidia«.

Benedetto Varchis Definitionsversuch 98

Emulazione – Neid der Exzellenten? 99

»Essendo ella sola opposta a tutte quante le virtù«. Zum Abhängigkeitsverhältnis von Neid und Tugend bei Varchi 100
Neid ›verdienen‹ 101

Zum persönlichen Hintergrund von Varchis
Akademievorlesung *Sopra l’invidia* 101

Pietro Bembo, Herzog Cosimo I. und Michelangelo: drei zeitgenössische Gewährsmänner für Varchis *virtù* 103

»L’invidia è fra gli artefici«: Neid als Charakteristikum des Künstlerberufs 104

Michelangelo *di-vino*. Varchi und Pietro Aretinos
Invektive gegen Buonarroti 106

Varchis *Lezione* als Subtext von Vasaris ›Künstlergeschichte‹ 108

III Lohn, Ruhm und Ehre. Neid in Künstlersignaturen des 14. und 15. Jahrhunderts 109

Die Kanzel als Sprachrohr des Künstlers: Giovanni Pisano klagt über Neid 109

Verletzte Ehre 112

Ideeller und materieller Lohn 113

Das Kunstwerk als Maßstab des Betrachterurteils 115

Die Kanzel verkündet den künstlerischen Ruhm 116

Künstlerneidrhetorik *avant la lettre*? 121

Filarete in Sankt Peter: *invidia* in den Signaturen eines Tugendliebhabers 121

Textuelle und visuelle Signaturen des Bronzeportals – eine Bestandsaufnahme 122

Filaretes Invidia und die Bildtradition des Neids am

Beginn der Frühen Neuzeit 125

Giotto als Wegmarke 127

Selbsterstörung und animalische Natur 128

»Caeca invidia est« 130

Augenmacht und Unsterblichkeit 131

Blind für das, was zählt: Invidia als Gegenpart zu Caritas 132

Komplexe ikonografische Überlagerung: Neid, Habgier und Geiz 133

Geizige Künstler 135

»Pinxit industria docte mentis« 136

Invidia um 1440 137

Friedvolle Telchinen – Sublimierung des Lasters 138

Sünder oder Schöpfergott? Dädalus als Rollenmodell in Filaretes visuellen Signaturen 141

Heiterkeit als Lohn und der gute Klang des Geldes: Humor und Bescheidenheit als Heilmittel gegen *invidia* 144

IV Von Mantegna zu Vasari: *invidia* als Künstlerlaster 149

Neid als Ausgeburt der Tugend bei Leonardo 149

Ambivalentes Kräfteverhältnis 150

Vereinigung der Gegensätze 151

Minerva und Invidia 154

Leonardos Virtù im Spiegel frühneuzeitlicher Tugendkonzepte 154

»Come fece Apelle con la sua Calunnia« 155

Telchinische Minerva – lykianischer Apoll 157

Sehen und Hören – Sehen und Verbergen 159

Der Tod ›demaskiert‹ den Neid 160

Der Künstler als ›Virtuose‹: Neidallegorien im Thema der Musik 162

Apoll versus Bacchus in Baldassare Peruzzis Fries der Villa Farnesina 162

Die Gefolgsmänner des Bacchus als neidische Kontrahenten 167

Herkules im Kampf mit Invidia 171

Apoll, Marsyas, Pan und die Telchinen: Künstlerische Konflikte im Tiberreich 174

Ein melancholischer König als Neider. Lucas van Leydens Stich *David auf der Harfe musizierend vor Saul* 175

Der Künstler zwischen Virtuosität und *invidia* 179

Künstlerneid und Wahnsinn bei Giulio Romano 181

Eine neidische Furie als Orpheus’ Antagonistin 183

Rosso Fiorentinos ›furioser‹ Neid 185

Disharmonischer Lärm versus Schwanengesang 187

Die *ars apollinea* versetzt Livor in Angst und Schrecken 188

Der neidische Künstler als Todgeweihter 191

Rossos »mala lingua«, Morddrohungen und ein apollinisch inspiriertes Virtuosenstück 193

Paradigmenwechsel: Neid und Musik in Vasaris Doppelvita Andrea del Castagnos und Domenico Venezianos 195

Neid und die Nobilitierung der Künste bei Vasari 196

Michelangelo im Visier von Invidia in der

Sala dei Cento Giorni 197

Das Künstlerschicksal zwischen Tugend und Neid in der Casa Vasari 200

»Particolare vizio de’ professori di queste nostre arti«.

Neid als Künstlerlaster in den *Vite* 209

Künstlerneid und ›Neid der Götter‹ im vasarianischen Fortschrittsmodell 210

Falsche Freunde und korrumpierte Urteilskraft: die schlechte ›Natur‹ des neidischen Künstlers 213

Michelangelos Exzellenz und die Überwindung von *invidia* 219

V ›Michelangeleskes‹ Künstlerideal und Federico Zuccaris Bildpolemiken: der Neid als Topos künstlerischer Selbstinszenierungen ab 1564 223

Michelangelos Sieg über den Neid und die Folgen 223

Neidische Rivalen als Peiniger und Unsterblichkeitshoffnung: Buonarrotis ›Martyrium der Kunst‹ im *Jüngsten Gericht* 223

Amplificatio: das *invidia*-Motiv bei Condivi 229

Finaler Triumph über Invidia: die Michelangelo-Begräbnisfeier von 1564 229

›Michelangeleskes‹ Künstlerideal: die Siegesrhetorik der Künstlerneidallegorien Federico Zuccaris 232

Invidias Niederlagen und die Rezeption des Michelangelo-Katafalks in der *Verleumdung* 233

Die Zeit befreit die nackte Unschuld (oder: die Wahrheit) von den Verleumdungen des Neids 237

Lichtmetaphorik, Medusenhaupt und der Hund als »portavoce dell’invidia«: Zuccaris Florentiner Bildpolemiken 238

Porta Virtutis – Zuccaris Kunst bezwingt den Neid 243

Der Katafalk der Trauerfeier für Agostino Carracci von 1603: »virtuti victoria« über Invidia und neidisches Schicksal 248

Bernini, Lelio Guidiccioni und der Ursprung des Topos der *invidia degli antichi* 252

Das Echo der Michelangelo-Biografen in Spanien: Velázquez im Gefecht mit Invidia 257

Neidische Italiener: das Neid-Argument in nationalen Künstlervergleichen des 17. Jahrhunderts 259

Michelangelo beneidet Dürer 261

Veritas filia temporis als Künstlerneidallegorie 263

Von der allgemeinen zur künstlerspezifischen Ikonografie: Invidia als Antagonistin von Veritas in Zuccaris allegorischen Selbstinszenierungen 264

Giovanni Stradanos Apotheose der Wahrheit wider den Neid 270

Enthüllung statt Erhebung: künstlerischer Wahrheitsanspruch in den Allegorien Giovanni Bagliones und Berninis 275

Das Künstlerporträt als vom Neid bedrohtes Sinnbild der Wahrheit: das Bildthema der *Veritas filia temporis* bei Carlo Maratti und Raymond Lafage 277

Pietro Testa und die *invidia del tempo* 284

Gian Domenico Cerrinis ›Wahrheit der Malerei‹ 297

Auf dem künstlerischen Tugendweg lauert der Neid: Invidia im Bildsujet der *via virtutis* 301

Die *Mundi electiva* als Sonderfall: Cesare Cesarianos Weg zu den Sternen 305

Vorbild Michelangelo: Zuccaris Tugendpfadallegorien und der herkulische Kampf gegen den Künstlerneid 307

Lomazzo, Spranger, Elsheimer, Cigoli und Carducho: Invidia als zu überwindendes Hindernis auf der künstlerischen *via virtutis* 315

Entbehrungsreicher Weg, finaler Triumph: Selbststilisierung im Sujet des Tugendpfads bei Testa 327

Die Akademie als zweiter Parnass: der Neid in Theodor Boeyermans’ *Antverpia Pictorum Nutrix* 339

VI Künstlerische Selbsterstörung: Die gefährlichen Folgen des Lasters für den neidischen Künstler 345

Ignoranz, Mangel an Urteilskraft, Blindheit 345

Satyrn als Feinde der Kunst. Daniele da Volterra, Zuccari und Giovanni da San Giovanni 346

Neidische und unwissende Kunstkritik 359

Momus in der Rolle des missgünstigen Tadlers des *deus artifex* 369

Invidia, Urteilsvermögen und die künstlerische Sehkraft 375

Blinde Künstler 379

Die bannende Kraft guter Kunst und die Impotenz der Neider 382

Gefährlicher Blick: Invidia trifft auf Medusa 382

Die *virtus* des Bildes: Kunst als Neid(er) abwehrendes Apotropäum 390

Impotenz: Neid und frühneuzeitliche Kreativitätskonzepte 400

VII Finaler Schlagabtausch: der tugendhafte Künstler als *primus inter pares* 409

Literaturverzeichnis 418

Personenregister 466

Ortsregister 471

Sachregister 472

Bildrechte 480

Dank

Dieses Buch ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Spätsommer 2019 an der Goethe Universität in Frankfurt am Main eingereicht wurde. Die Disputation konnte trotz des ersten Lockdowns der Coronapandemie im März 2020 digital stattfinden, was dem besonderen Engagement aller Beteiligten geschuldet ist, denen ich hiermit herzlich danke. Das Manuskript der Studie wurde im Oktober 2020 ins Lektorat gegeben. Bis dahin erschienene Forschungsliteratur ist punktuell aufgegriffen worden; seitdem Veröffentlichtes konnte dagegen nicht mehr berücksichtigt werden.

Ohne die Förderung verschiedener Institutionen und die Unterstützung, die Inspiration wie auch die Kritik zahlreicher Personen hätte dieses Buch nicht realisiert werden können. Mein herzlicher Dank gilt zuallererst meinem Doktorvater Alessandro Nova, der die Arbeit in jeder Hinsicht gefördert, mir in entscheidenden Momenten Mut zugesprochen und stets gedanklichen Freiraum zugestanden hat – sein mir entgegengebrachtes Vertrauen war und ist von unschätzbarem Wert. Hans Aurenhammer danke ich für sein Interesse an meiner Untersuchung, seine Bereitschaft, kurzfristig das Zweitgutachten zu übernehmen sowie für wertvolle Hinweise und Anregungen. Besonders zu Dank verpflichtet bin ich zudem Wolf-Dietrich Löhr, der weit mehr für mich getan hat, als nur das Drittgutachten zu erstellen: er hat die Dissertation gerade in ihrer Spätphase intensiv begleitet und wegweisende Impulse gegeben.

Am Beginn meiner Faszination für das komplexe Verhältnis von Topos und Wirklichkeit bei der frühneuzeitlichen Stilisierung von *invidia* zum Künstlerlaster stand vor mehr als einem Jahrzehnt das Projekt *Vasaris Welten* am Kunsthistorischen Institut in Florenz, Max-Planck-Institut. Ein Doktorandenvertrag ebenda, sowie Stipendien der Gerda-Henkel-Stiftung, des Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento in Florenz und des Deutschen Studienzentrums in Venedig ermöglichten meine Forschungsarbeit. Für ihre Entstehung waren das intellektuelle Umfeld sowie die praktische Unterstützung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz grundlegend, wofür ich mich sowohl bei den Direktoren Alessandro Nova und Gerhard Wolf als auch bei meinen ehemaligen Kol-

leginnen und Kollegen aus allen Abteilungen und Bereichen bedanken möchte: es war eine in fachlicher wie in menschlicher Hinsicht bereichernde Zeit, an die ich sehr gerne zurückdenke. Für vielfältige Hilfe gedankt sei ebenfalls den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Bibliothek wie Fotothek der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, der Bibliotheca Nazionale Centrale di Firenze, der Bibliothek des Museo Galileo in Florenz, der Fondazione Cini in Venedig, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek im Kulturforum in Berlin sowie der Graphischen Sammlungen in Berlin, Florenz, London, Oxford, Paris und Wien. Mit den Organisator:innen und Teilnehmer:innen verschiedener Kolloquien und Konferenzen in Basel, Berlin, Bern, Cambridge, Einsiedeln, Florenz, Frankfurt, Mainz, San Diego, Venedig und Wolfenbüttel durfte ich unterschiedliche Aspekte meiner hier vorgestellten Forschungen diskutieren, wofür ich ihnen danke, wie auch dem DAAD, der die Konferenzreisen nach Amerika gefördert hat. Für das Interesse und den mir gewährten Freiraum zur Überarbeitung des Manuskripts bin ich überdies den Leiter:innen der Kolleg-Forschergruppen *Bild-Evidenz* (Freie Universität, Berlin) und *Imaginarien der Kraft* (Universität Hamburg) sowie der Bibliotheca Hertziana in Rom zu herzlichem Dank verpflichtet. Auch den dortigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern fühle ich mich für anregende Gespräche, kluge Fragen und kollegiale Unterstützung während dieser Phase verbunden.

Die Auszeichnung mit dem Publikationspreis der Bibliotheca Hertziana (2019) ermöglichte das Erscheinen dieser Forschungsarbeit in der renommierten Reihe der *Römischen Studien der Bibliotheca Hertziana* verbunden mit einem dreimonatigen Forschungsaufenthalt im Sommer 2020 für die Vorbereitung des Manuskripts zur Drucklegung; für dieses Privileg danke ich dem Redaktionskomitee sowie Tanja Michalsky und Tristan Weddigen, den Direktoren des Max-Planck-Instituts für Kunstgeschichte. Den Mitarbeiterinnen der Redaktion, hier insbesondere Marieke von Bernstorff und Caterina Scholl, bin ich sowohl für ihr unkonventionelles Entgegenkommen in Pandemiezeiten als auch für ihre professionelle Unterstützung auf dem Weg vom Manuskript zum

Buch sehr verpflichtet. Uta Barbara Ullrich, meiner Lektorin, verdankt das Buch mehr, als sich in wenige Worte fassen lässt: mit Sorgfalt, Kompetenz und intellektueller Schärfe ist sie Zeile um Zeile des umfangreichen Textes durchgegangen; in besseren Händen hätte das Manuskript nicht sein können. Für die umsichtige Gestaltung des Buches bedanke ich mich bei Tanja Bokelmann und dem Hirmer-Verlag. Ferner geht mein Dank an Marie Weigert, Elsa Wellmann-Gilcher und v. a. Franziska Kleine für die unentbehrliche redaktionelle Zuarbeit auf den letzten Metern. Nicht unerwähnt darf schließlich meine Dankbarkeit gegenüber der Benvenuto Cellini Gesellschaft e. V. (Frankfurt a. M.) und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen bleiben, die meine Dissertation mit dem Promotionspreis bzw. mit dem Hans-Janssen-Preis prämiert haben.

Das Werden meiner Arbeit haben zahlreiche Menschen auf unterschiedlichste Weise begleitet und unterstützt. Besonders verpflichtet bin ich Almut Goldhahn, Berthold Hub, Anna Huber, Fabian Jonietz, Martina Papiro, Hole Rössler, Maurice Saß und Samuel Vitali, die ihr Wissen mit mir geteilt haben, mir unersetzliche Gesprächspartner waren und mit kritischem Auge Teile des Manuskripts lasen. Wertvolle Hinweise und Anregungen, Denkanstöße durch kritische Nachfragen, die Korrekturlektüre einzelner Abschnitte oder Hilfe bei Übersetzungen und Literaturbeschaffung verdanke ich Chiara Accornero, Francesca Alberti, Stefan Albl, Isabella Augart, Hannah Baader, Georgios Binos, Daniela Bohde, Francesca Borgo, Klazina Botke, Wolfger Bulst (†), Katja Burzer, Michail Chatzidakis, Philippe Cordez, Elizabeth Cropper,

Anne Dunlop, Henrike Eibelshäuser, Giovanni Maria Fara, Frank Fehrenbach, Martin Gaier, Corinna Gallori, Cyril Gerbron (†), Vera Grund, Stephanie Hanke, Henrike Haug, Marion Heisterberg, Philine Helas, Sefy Hendler, Theda Jürjens, David Kim, Julian Kliemann (†), Vera Koppenleitner, Urte Krass, Pavla Langer, Karin Leonhard, Eva Lieberich, Lia Markey, Jasmin Mersmann, Franco Minonzio, Ulrike Müller-Hofstede, Luca Palozzi, Ulrich Pfisterer, Franziska Rehlinghaus, Mandy Richter, Alberto Saviello, Julia Saviello, Anna Schreurs, Michael Schrödl, Markus Schürer, Elisabetta Scirocco, Caroline Smout, Brigitte Sölch, Jörn Steigerwald und Gerhard Wolf. Hervorheben möchte ich Heiko Damm und Susanne Pollack, die mich großzügig mit Materialfunden versorgten wie auch Lisa Jordan und Victoria Lorini, welche mir freigebig ihre Magisterarbeiten (respektive zu einer Allegorie Guercinos und zur Neidikonographie) zur Verfügung gestellt haben. Stephan Paetrow und Fabio Zinelli opferten mir wiederholt ihre Zeit: Ersterer in Verbindung mit den Abbildungen und technischen Fragen, Letzterer für die Lateinübersetzungen – ein großer Dank für die gemeinsamen Ausflüge in das Reich des Crito und Acrisius!

Ausdrücklich danken möchte ich auch meinen anderen, hier nicht angeführten Freundinnen und Freunden für ihren Rückhalt, ihre Geduld und ihre Zuneigung, denn: ohne Euch hätte ich diesen langen Weg kaum zu Ende gehen können. Mein herzlichster Dank gilt jedoch meiner Mutter Vera, die oftmals meine erste Leserin war und mich mit ihrem unerschütterlichen Vertrauen, ihrer Liebe und ihrem Vorbild getragen hat. Ihr ist dieses Buch gewidmet.

Rom, 6. Februar 2022

Invidia als Berufskrankheit

Laut antiker Überlieferung sah sich einst sowohl der berühmte griechische Maler Apelles als auch sein älterer, ebenfalls hochgepriester Bildhauerkollege Phidias mit Neid konfrontiert. Apelles fiel nach einer Erzählung Lukians der Denunziation eines missgünstigen Kollegen zum Opfer, in deren Folge er, obgleich unschuldig, zum Tode verurteilt wurde. Im letzten Moment gerettet, soll er zur Erinnerung an die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit eine Allegorie der Verleumdung gemalt haben.¹ Phidias wiederum zog, so berichtet es Plutarch, den Neid vieler Athener auf sich: Wie Apelles zu Unrecht diffamiert, sei der Bildhauer hart bestraft worden und schließlich im Kerker verstorben, womöglich von seinen Widersachern vergiftet.² Die Bekanntheit, die insbesondere die Apelles-Episode ab dem 15. Jahrhundert erlangte, vermittelt den Anschein, als wäre Neid unter Künstlern bzw. auf Künstler in der Antike weitverbreitet gewesen. Tatsächlich aber warten die antike Literatur und Kunst auf den ersten Blick vergleichsweise selten mit Hinweisen auf Künstlerneid auf; diese stammen dann hauptsächlich aus dem Bereich der Künstlermythografie. In Bezug auf historische Persönlichkeiten und benennbare Werke beschränken sich solche Darstellungen nahezu ausschließlich auf die genannten, freilich topisch gefärbten posthumen Überlieferungen zu Apelles und Phidias,³ d. h. zu jenen beiden Künstlern, die schon im Hellenismus als *die* großen Ausnahmetalente ihrer Zeit angesehen wurden.⁴

¹ Lukian, *Cal.* 1–5.

² Plutarch, *Perikles* 13 u. 31.

³ Zu Apelles lassen sich zwei Erwähnungen in der *Naturalis historia* von Plinius d. Ä. ergänzen: zum einen der Verweis auf ein mit »fecit« signiertes Werk des Malers, das diesem aufgrund seiner Vollendung viel Neid (»invidia«) eingebracht habe (*Nat.* Praefatio 27), und zum anderen Plinius' Bemerkung, dass der »neidische Tod« (»invidit mors«) die Ausführung eines von Apelles' Meisterwerken verhindert habe (*Nat.* 35, 92). Ferner beschriftete nach Plinius der Maler Zeuxis eines seiner Gemälde mit dem wohl auf Apollodor von Athen zurückgehenden Motto »Es ist leichter, jemanden zu beneiden, als ihn nachzuahmen« (»Invisurum aliquem facilius quam imitaturum«) – aus Stolz darüber, dass ihm das Werk gelungen war (*Nat.* 35, 63). Grundlegend zur künstlerischen Anekdoten- und Legendenbildung vgl. Kurz/Kris 1995.

In der Frühen Neuzeit ist in gewisser Hinsicht das Gegenteil der Fall: Ab dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts sind Darstellungen von bzw. Meldungen über Künstlerneid nun vermehrt zu finden – sowohl in Bildern als auch in (kunst-)literarischen Texten und anderen Schriftquellen. Binnen weniger Jahrzehnte ist das Thema geradezu omnipräsent, sodass der Neid auf bzw. unter Künstlern als ein Hauptmotiv der Künstlerelbstdarstellung und -biografie des 16. und 17. Jahrhunderts angesehen werden muss. Die vorliegende Studie widmet sich der Untersuchung dieses Phänomens.⁵ Sie beleuchtet das Spannungsverhältnis von sozialer Wirklichkeit und Topik, dem der Einsatz des Neidmotivs in der frühneuzeitlichen Künstlerelbstinszenierung und -nobilisierung unterliegt, und arbeitet heraus, warum und auf welche Weise Neid in jener Zeit zum Künstlerlaster par excellence stilisiert worden ist.

Aber kehren wir zunächst zu Apelles und Phidias zurück, denn die frühneuzeitliche Rede vom »Künstlerneid« wird seit jeher mit der Rezeption vor allem des Ersteren verknüpft. Eine knappe kontextualisierende Analyse der antiken Erzählungen und ihrer frühen Verarbeitung in der Renaissance⁶ soll die Anfänge eines Wandels nachzeichnen, an dessen Ende das Laster als geläufig gewordenes Attribut herausragenden künstlerischen Schaffens steht. Die sich anschließende Engführung der Argumentation auf eines der ersten überlieferten Kunstwerke, die den Neid unter Künstlern bzw. auf Künstler zum

⁴ Zur römisch-kaiserzeitlichen und spätantiken Rezeption von Apelles und Phidias und ihrer Topik vgl. Höcker/Schneider 1993; Männlein-Robert 2003; Pekáry 2007.

⁵ Die Untersuchung versteht sich hierbei ausdrücklich nicht als vollständiger Katalog frühneuzeitlicher Künstlerneiddarstellungen bzw. literarischer Verarbeitungen des topischen Motivs. Vielmehr werden für die Thematik repräsentative Bilder und Texte exemplarisch behandelt.

⁶ Die Vorstellungen, die im 19. Jahrhundert zur Etablierung der Epochenbezeichnung »Renaissance« beigetragen haben, sind heute brüchig geworden. Gleiches gilt, wenn auch unter anderen Vorzeichen, für den Begriff »Mittelalter«. Gleichwohl sind beide schon aus rein pragmatischen Gründen für die Abgrenzung größerer Zeitabschnitte weiterhin nützlich und finden daher mit diesem Vorbehalt hier Verwendung.

eigenständigen Bildsujet erheben und zudem zeitgleich zu dem im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts aufflammenden Interesse an den antiken Künstlerneidanekdoten entstanden – Andrea Mantegnas *Schlacht der Seeungeheuer*, hier nachfolgend betitelt als *Kampf neidischer Urkünstler (Abb. 5)* –, besitzt hingegen Expositionscharakter. Das komplexe Werk, das für den Umgang mit diesem Thema zentrale Fragen aufwirft, die in der späteren künstlerischen wie kunstliterarischen Auseinandersetzung mit ebendiesem immer wieder aufgegriffen und neu ausgelotet werden, dient dazu, das Problemfeld in der Frühen Neuzeit vom Bild aus zu umreißen und so in den Gegenstand einzuführen, dem diese Studie gewidmet ist.

Prominente Präzedenzfälle: Phidias und Apelles im Visier der Missgunst

Der Künstler als Tier. Phidias bei Plutarch

Die Notiz, Phidias sei zu Lebzeiten dem Neid ausgesetzt gewesen und durch diesen möglicherweise gar zu Tode gekommen, findet sich in der Perikles-Vita der *Parallelbiografien* Plutarchs. Vieles deutet allerdings darauf hin, dass die von Plutarch gezeichnete Künstlerfigur mit dem historischen Phidias nur wenig gemein hat.⁷ Nicht nur lag der Tod des Künstlers schon ein halbes Jahrtausend zurück, als sich der römische Geschichtsschreiber in seinem biografischen Werk mit ihm befasste. Auch war Phidias’ Leben seinerzeit bereits legendenumwoben und er galt Plutarch und dessen Zeitgenossen als wichtiger, wenn nicht sogar bedeutendster Bildhauer Griechenlands.

Plutarch verbindet mit der Beschäftigung mit Phidias ein klares Anliegen: Er will an seinem Beispiel das damals kontrovers diskutierte Problem des gesellschaftlichen Status von Künstlern verhandeln.⁸ Dass der griechische Bildhauer in der

7 Zu Plutarchs Perikles-Vita vgl. Ameling 1985, bes. S. 56–58; Höcker/Schneider 1993, bes. S. 10–16; Weiler 2007. Nur wenige Daten aus dem Leben des im 5. Jahrhundert v. Chr. aktiven Bildhauers können als gesichert gelten; vgl. Höcker/Schneider 1993, bes. S. 10–16; Pekáry 2007. Für Quellen und Zeugnisse zu dem Künstler vgl. Overbeck 1959 (1868), S. 113–116; Reinhard Neudecker, »Pheidias«, in *DNP*, Bd. 9, 2000, Sp. 760–763. – Für eine Einführung in die Geschichtsauffassung des Hellenismus und die seinerzeitige Rhetorik der Künstlerbiografie (mit Schwerpunkt auf Phidias) vgl. Pekáry 2007.

8 Zum Status von Künstler und Kunst in Hellenismus, römischer Kaiserzeit und Spätantike vgl. u. a. Höcker/Schneider 1993, bes. S. 130–139; Pekáry 1995; Drexhage 2000; Pekáry 2002; Weiler 2007.

9 Zum Ausdruck kommt dies nicht zuletzt im finalen Satz des Prologs, in dem die Figur des Phidias eingeführt wird: »Wer ein niedriges Handwerk betreibt, stellt sich das Zeugnis aus, dass ihm das Gute und Schöne wenig bedeutet, denn er wendet seine Kraft an unnütze Dinge. Noch nie ist in einem edlen, wohlbegabten Jüngling angesichts des olympischen Zeus oder der Hera von Argos das Verlangen wach geworden, ebenfalls Pheidias oder Polyklet zu werden [...].« Plutarch 1981, S. 4. Eine vergleichbare Ansicht vertritt im Übrigen auch Lukian (*Somm.* 9).

10 Plutarch, *Perikles* 4.

Biografie des Perikles in diesem Sinne als ein Exempel fungiert, machen bereits die Setzungen des Prologs kenntlich. So stellt der Autor hier fest, dass es in der Biografie notwendig sei, zwischen Kunstwerk und Schöpfer zu unterscheiden. Während künstlerische Leistungen es verdienen, erinnert zu werden, sei das Andenken an Künstlerpersönlichkeiten, deren »unedle« Natur jeglicher Vorbildwirkung zuwiderlaufe, abzulehnen.⁹ Um zu unterstreichen, wie müßig die Aufmerksamkeit für nicht edle Geschöpfe wie Künstler in seinen Augen ist, vergleicht Plutarch diese mit Tieren und erklärt, dass menschliche Zuneigung für beide, »unedle« Menschen wie Tiere, Verschwendung sei.¹⁰ Anhand der Freundschaft des Perikles mit Phidias legt er im weiteren Verlauf der Biografie des Athener Staatsmannes die Gefahren dar, die sich aus einer solchen affektiven Verbindung zwischen Personen »edler« und »unedler« Herkunft für beide Seiten ergeben.¹¹ Als Perikles den Künstler ob seiner freundschaftlichen Neigung bevorzugt – er überträgt ihm die Oberaufsicht über den Wiederaufbau der Akropolis¹² –, löst dies Neid und Verleumdungen aus, deren negative Konsequenzen neben den beiden Protagonisten letztlich sogar die gesamte Stadt zu spüren bekommt.

Aufstieg und Fall eines Bildhauers

Das Verhältnis zwischen Künstler und Regent wird von Plutarch in zwei Episoden näher bestimmt, die die Neidthematik berühren. Die erste findet sich in die Beschreibung der von Perikles in Athen initiierten städtebaulichen Maßnahmen eingestreut.¹³ Plutarch berichtet in diesem Zusammenhang von einem Wunder, das sich während der Bauarbeiten ereignet habe, als der »tüchtigste und fleißigste unter den Künstlern« durch einen Fehltritt »aus großer Höhe in die Tiefe« gestürzt sei. Um wen es sich dabei handelte, darüber wird der Leser bezeichnenderweise nicht aufgeklärt, jedoch legt der Umstand, dass Plutarch behauptet, der Unfall habe Perikles stark mitge-

11 Gleiches lässt sich auch für Aspasia, Perikles’ Geliebte, sagen, von der Plutarch berichtet, der Machthaber habe sie innig geliebt, obwohl sie ein »unanständiges« Gewerbe betrieben habe; *Perikles* 24–26, 32. Dass zwischen Perikles und Phidias tatsächlich, wie von Plutarch angenommen, eine Freundschaft existierte, ist schon von Wilamowitz-Moellendorff 1893, S. 99 f., in Zweifel gezogen worden – eine Ansicht, die der Großteil der Forschung noch heute teilt, so u. a. Ameling 1985, bes. S. 56–58, nach dem Plutarch in diesem Punkt die Verhältnisse seiner Zeit auf das 5. Jahrhundert v. Chr. übertragen hat, sowie Pekáry 2007, S. 6 f. Andererseits wird die Freundschaft zwischen dem Staatsmann und dem Künstler bereits von Diodor erwähnt (*Bibliotheca historica* 39, 1–2). Zum Perikles-Bild bei Plutarch vgl. Schubert 1994, S. 16–18.

12 Wie Ameling erläutert hat, geht aus keinem der überlieferten zeitgenössischen Dokumente hervor, dass Phidias diese Position je innegehabt hätte. Offenbar gab es in Athen seinerzeit überhaupt keinen »Oberaufseher« über die Bauten in Plutarchs Sinne, eher mehrere kleinere Gremien, die über die einzelnen Bauvorhaben entschieden; vgl. Ameling 1985, S. 57. Zu dieser in den Altertumswissenschaften ausführlich diskutierten Frage vgl. auch Höcker/Schneider 1993, S. 113–129.

13 Plutarch, *Perikles* 13.

nommen, die Vermutung nahe, sein Freund Phidias sei der Verunglückte gewesen. So weit geht das Mitgefühl des Staatsmannes für den von den Ärzten schon aufgegebenen Künstler, dass ihm im Traum Athena, die Schutzpatronin der Künste, erscheint und ihm einen Weg zu dessen Genesung aufzeigt. Im Anschluss an die sich daraufhin unmittelbar vollziehende Heilung des Verunglückten beschließt Perikles, der Göttin zum Dank ein goldenes Standbild zu errichten. Der Auftrag ergeht an Phidias, der in Athen nunmehr, so heißt es im Text explizit, nicht nur für die Bauaufsicht, sondern auch für die prestigeträchtige Aufgabe, dieses Bildwerk anzufertigen, beneidet wird:

»Phidias selbst schuf das goldene Standbild der Athene; er wird auch in einer Inschrift am Sockel als Schöpfer des Werkes genannt. Aber es lag auch sonst fast alles auf seinen Schultern, und er führte, wie schon erwähnt, dank seiner Freundschaft mit Perikles die Aufsicht über alle Künstler. Die Folge war, daß man ihn mit Neid [*phthónos*], Perikles mit böswilliger Verleumdung verfolgte.«¹⁴

Falsche Freunde, Neid und Ruhmesstreben. Phidias’ Selbstporträt auf dem Schild der ›goldenen‹ Athena

Setzt man die Wunderanedote in Beziehung zum zweiten Passus der Vita, der von Perikles und Phidias handelt, wird deutlich, dass sie als Vorzeichen für das verstanden werden muss, was sich im weiteren Verlauf der Biografie ereignet:¹⁵ Auch innerhalb dieser zweiten Erwähnung des Bildhauers entfaltet sich nämlich um das Monument der Athena (*Athena Parthenos*) eine Narration, in der es um den künstlerischen Aufstieg und Fall, eine rettende

14 Plutarch 1981, S. 24 (*Perikles* 13). In den Fällen, in denen im Folgenden Übersetzungen nicht wie hier nachgewiesen sind, stammen sie von der Verfasserin.

15 Für das Wundermotiv in der römischen Geschichtsschreibung, in der Mirakel als Vorzeichen fungieren, vgl. Pekáry 2007, S. 137–146.

16 Plutarch, *Perikles* 31. Für den Glauben an die Wunderwirksamkeit von Statuen in der Antike vgl. Pekáry 2007, S. 85–99.

17 Darauf verweist auch die Entscheidung Plutarchs, seine Darstellung nun mit Quellen zu untermauern. Zudem macht er deutlich, dass er die Bedrohung, die Perikles aus dem von ihm anschließend geschilderten Prozess gegen Phidias erwachsen sei, als wahrscheinlichste der Erklärungen für den Kriegsausbruch zwischen Athen und Sparta wertet; vgl. Schubert 1994, S. 116–129, bes. S. 117. Festzuhalten bleibt, dass der Skandal um den historisch belegten Prozess gegen den Bildhauer schon zuvor von Aristophanes mit dem Krieg in Verbindung gebracht worden ist (*Pax* 603–605).

18 Plutarch 1981, S. 46 (*Perikles* 31).

19 In der Tat wurde Phidias in Athen wegen Hinterziehung wertvoller Materialien angeklagt. Einige Überlieferungen halten das Gerichtsverfahren für politisch motiviert (vgl. hier Anm. 22). Möglicherweise war es in Folge dieser Ereignisse, dass der Künstler nach Elis ging, wo er mit seiner Werkstatt in Olympia belegt ist. Zur Diskussion des Prozesses im Kontext der Überlieferungen und historischen Zusammenhänge wie der Chronologie, der Rolle des Perikles und der Konsequenzen für Phidias vgl. Schubert 1994, bes. S. 116–129; ferner auch Preishofen 1974; Triebel-Schubert 1983; Bauman 1990, S. 37 f.; Höcker/Schneider 1993, S. 13–15; Pekáry 2007, bes. S. 1–13; Weiler 2007.

Intervention des Perikles sowie um Neid geht.¹⁶ Die erwähnte ablehnende Haltung Plutarchs gegenüber dem Künstlerstand kommt dabei gleich zu Beginn zum Ausdruck. So verknüpft der Geschichtsschreiber einfürend Perikles’ Freundschaft mit Phidias nicht allein mit dem aufkommenden Neid auf den Künstler, vielmehr sieht er (als größeren Rahmen der Erzählung) darüber hinaus einen Konnex mit der Auseinandersetzung zwischen Athen und Megara – jenem Handelskonflikt, der nach seiner Darstellung nicht nur den Peloponnesischen Krieg auslöst, sondern auch das Ende des klassischen Zeitalters in Athen markiert.¹⁷ Den Preis für das ›Fehlverhalten‹ von Regent und Bildhauer, so wird also suggeriert, hat der Staat als Ganzes zu zahlen:

»Das Schlimmste aber, was als Kriegsursache angeführt und von sehr vielen Zeugen bestätigt wird, ist dies: Der Bildhauer Phidias hatte, wie schon erwähnt, die Anfertigung der Athenastatue übernommen. Da er mit Perikles befreundet und von diesem hoch geschätzt war, wurde er persönlich von vielen Leuten gehasst und beneidet [*phthonumenos*]. Andere wollten durch ihn das Volk versuchen und feststellen, wie es sich bei einer Anklage gegen Perikles selber verhalten würde.«¹⁸

Erst im Anschluss schildert Plutarch, was angeblich genau geschah: Durch das Zutun eines korrumpierten Gehilfen wurde Phidias zu Unrecht bezichtigt, bei der Anfertigung der Athena-Statue Gold hinterzogen zu haben.¹⁹ Obwohl sich der Vorwurf als nicht haltbar erwies – Perikles hatte den Bildhauer vorausschauend das Edelmetall abnehmbar anbringen lassen, sodass es nachgewogen werden konnte²⁰ –, läutete der prestigeträchtige

20 Nur verwiesen werden kann an dieser Stelle auf die in diesem Zusammenhang relevante antike Assoziation von Gold mit Neid. Das Material tritt wiederholt als Symbol großen Reichtums und als Auslöser von Habgier in Erscheinung; ihm wurde nachgesagt, Unglück zu bringen. Weil es zunächst ein ausschließlich den Gottheiten, später auch den Heroen zustehendes Gut war, hatten Menschen, die Gold anhäuften, den ›Neid der Götter-/›Götterneid‹ (vgl. zur Erläuterung dieses Konzepts S. 53, 55) bzw. die Missgunst ihrer Mitbürger zu fürchten; vgl. Hans Jürgen Horn, »Gold«, in *RAC*, Bd. 11, 1981, Sp. 895–930, bes. Sp. 897 f.; Josef Riederer, »Gold«, in *DNP*, Bd. 4, 1998, Sp. 1131–1140. Womöglich besteht eine Verbindung zwischen der frühen Assoziation von Neid mit Gold und der vermutlich späteren Zuordnung des Affekts zum gelben Gallensaft und, daraus abgeleitet, zur Farbe Gelb; vgl. dazu S. 91–93 u. 224, Anm. 4. – Nicht ausgeschlossen ist vor diesem Hintergrund, dass Plutarch hier gezielt nur von Gold als dem Material des zwischen 448 und 438 v. Chr. entstandenen, nicht mehr erhaltenen Standbilds der *Athena Parthenos* spricht. Denn analog zu der Wunderanedote, die sinnbildlich für das Schicksal des Phidias steht, kann der Bildhauer nach Aussage des Biografen durch Perikles zunächst vor einer möglichen Attacke seiner Neider bewahrt werden, indem er der Versuchung widersteht, sich das den Neid anziehende Gold anzueignen. Dass sich die Goldpartien, wie von Plutarch behauptet, von der Statue abnehmen ließen, ist durchaus denkbar und wäre kein Einzelfall, da die Monumentalbilder mit ihren Verzierungen aus Edelmetallen in jener Zeit als Wertakkumulation und Reserve für Notzeiten dienten; vgl. dazu Höcker/Schneider 1993, S. 61–82, 158–176; Nick 2002 (jeweils mit weiterführender Literatur zu dem Werk).

Auftrag dennoch Phidias' Untergang ein, denn der Künstler gelangte nach der Vollendung des Bildwerks ins Gefängnis, wo er (wie es heißt, durch eine Krankheit oder das Gift seiner Widersacher) verstarb. Als Gründe für dieses Schicksal nennt Plutarch den Ruhm von Phidias' Werken sowie die Entscheidung des Bildhauers, sich gemeinsam mit dem hochrangigen Freund auf dem Schild der Göttin der Künste zu verewigen:

»Was jedoch den Angriff der Neider [*phthónos*] gegen Phidias ausgelöst hatte, war in Wahrheit der Ruhm seiner Werke und ganz besonders die Tatsache, dass er sich selber abbildete, als er den Amazonenkampf auf dem Schild der Göttin schuf, und zwar in Gestalt eines kahlköpfigen Alten, der mit beiden Händen einen Stein in die Höhe hebt, und dass er überdies ein vortreffliches Bildnis des Perikles, der mit einer Amazone kämpft, in die Darstellung einfügte.«²¹

Es lag demnach gemäß dem Urteil von Plutarch in erster Linie an Phidias selbst, dass er Opfer des Neids wurde. Wie schon in der ersten Passage zeichnet auch hier der Künstler in seiner offenkundigen Unfähigkeit, Maß zu halten, für seinen ›Fall‹ selbst verantwortlich. Zwar mutmaßt Plutarch auch, Gegner des Perikles hätten diesem womöglich über den Weg einer Demütigung Phidias' schaden wollen – ein Argument, über das nochmals die negativen Konsequenzen unterstrichen werden, die sich entsprechend der Setzung im Prolog für einen »edlen« Menschen aus der Freundschaft mit einem »unedlen« Wesen ergeben.²² Ungleich stärker wird jedoch betont, der Künstler habe den Neid seiner Feinde durch seinen Ruhm sowie sein Gebaren ausgelöst, allem voran durch den aus Plutarchs Sicht nicht standesgemäßen Wunsch, sich und den Freund *in effigie* in Erinnerung zu halten.²³

Phthonos als Strafe künstlerischer Hybris

Betrachtet man die Phidias betreffenden Passagen im Gesamtkontext der *Parallelbiografien*,²⁴ zeigt sich, dass der Autor mit der Behauptung, jemand habe *phthonos* (Neid) auf sich gezo-

21 Plutarch 1981, S. 47 (*Perikles* 31). Plutarchs Aussage, Phidias habe sich auf dem Athena-Schild als glatzköpfigen Alten wiedergegeben, ist auf unterschiedliche Weise interpretiert worden. Weiler hat die plausible These aufgestellt, dass hierin eine Kritik an dem Künstler und ein Indiz für dessen Gleichsetzung mit einem Banausen gemäß der auch von Platon vertretenen Banausenideologie zu sehen sei, die Erwerbsarbeit geringschätzte und Künstler als Handwerker innerhalb der Sozialordnung im unteren Bereich ansiedelte, zusammen etwa mit den verachteten, als Betrüger eingestuft Kleinhändlern und allen übrigen Lohnempfängern, einschließlich der Sklaven; vgl. Weiler 2007, bes. S. 23. Ob Phidias sich faktisch auf dem Schild dargestellt und Perikles dort ebenfalls porträtiert hat, ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden. Schweitzer geht auf Basis einer komplizierten (und letztlich wenig überzeugenden) Argumentation davon aus, dass sich der Bildhauer in dem Werk als Dädalus und Perikles als König Teseo inszeniert habe; vgl. Schweitzer 1967. Daran anknüpfend sieht etwa Collareta in Phidias'

gen, des Öfteren – wenn auch nicht ausschließlich – wie hier die Idee einer verdienten Strafe verbindet: Nahezu jeder Staatsmann, dessen tatsächliches oder erfundenes Wirken von Plutarch geschildert wird, sieht sich angesichts von Einfluss, Reichtum und Erfolg mit Missgunst konfrontiert, die ihm Ungemach bereitet und aus der mitunter gar sein Tod resultiert. Bereits Horaz formulierte mit Blick auf die Leidenschaften: »[...] der fette Besitz des einen magert den anderen ab«, und demonstrierte damit am Beispiel des Neids, dass ebendiese Leidenschaften, sobald sie exzessiv ausgelebt werden, die Strafe für das Überschreiten des Maßes schon in sich tragen.²⁵ Als Kehrseite von Verdiensten und Privilegien kommt dem Neidmotiv in Plutarchs Vitensammlung unter anderem eine moralisierende Funktion zu, denn das zerstörerische Potenzial des Affekts²⁶ führt dem Leser kontinuierlich die Vergänglichkeit weltlicher Reichtümer sowie militärischer oder politischer Siege vor Augen, die viele der Protagonisten – wie Phidias – zur Hybris verleiten.²⁷ Zieht man zudem in Betracht, dass ein Künstler aus der Perspektive Plutarchs ein minderwertiges, den Tieren vergleichbares Geschöpf war, erklärt sich, weshalb er das Streben des Phidias nach Ruhm und das eng daran gekoppelte Bedürfnis nach *memoria* als vermessen ablehnte.

Plutarchs Quellen: der Dädalus-Mythos sowie Perdix und Perikles bei Ovid und Plinius d. Ä.

Die Quellen, auf die Plutarch sich bei seinen Ausführungen zu Phidias in der Perikles-Vita direkt oder indirekt stützte, lagen lange Zeit im Dunkeln. Ein in jüngerer Zeit erschienener Essay Marcello Barbaneras zu den mythischen Ursprüngen des Künstlerneidmotivs lieferte dann das bisher fehlende Glied in der Überlieferungskette: Überzeugend wird hier Plutarchs Schilderung mit dem Dädalus-Mythos zusammengebracht, vor allem in Form von dessen Überlieferung bei Ovid sowie der Abwandlung, die der Mythos bei Plinius d. Ä. erfährt.²⁸ Allerdings findet die Figur des Phidias in Barbaneras Untersuchung erstaunlicherweise keinerlei Berücksichtigung.

In Ovids *Metamorphosen* wird die Geschichte des Dädalus in Verbindung mit der seines Sohnes Ikarus erzählt.

Selbstporträt den Vorläufer einer Darstellungstradition, die bis Giotto reicht; vgl. Collareta 2003, S. 58. Weitaus skeptischer dagegen u.a. Preiss-hofen, dem zufolge jene sogenannten Porträts ihre literarische Entstehung dem veränderten Bewusstsein von Hellenismus und römischer Kaiserzeit verdanken; vgl. Preisshofen 1974. Zum Amazonschild der *Athena Parthenos*, das in römischen Kopien überliefert ist, und zur Diskussion der angeblichen Porträts vgl. Höcker/Schneider 1993, S. 151.

22 Mehr als Plutarch vermittelt Diodor die Überzeugung, der Prozess sei politisch motiviert gewesen; er bringt die Anklageerhebung gegen Phidias mit der Zielsetzung in Zusammenhang, Perikles durch die Verurteilung des Künstlers zu diskreditieren (*Bibliotheca historica* 12, 38, 4); vgl. Schubert 1994, S. 120–122.

23 Vgl. Krems 2005, S. 123.

24 Vgl. dazu S. 58f.

25 Horaz, *Ep.* 1, 2, 58, zit. nach Schaupp 1962, S. 17 (dort auch zum Zusammenhang von *phthonos* und Übermaß/Hybris, wie er im Agie-

Dädalus gelingt es, von Kreta zu fliehen, nachdem er für Ikarus und sich selbst Flügel erfunden hat, die ihnen erlauben, Vögeln gleich zu fliegen. Jedoch wird Ikarus übermütig und steigt entgegen dem väterlichen Rat so hoch, dass das Wachs, das die Flügelkonstruktion zusammenhält, unter der Sonne schmilzt und er in den Tod stürzt.²⁹ Voraus geht all dem ein Verbrechen des Dädalus, das überhaupt erst zu seiner Verbannung aus Athen nach Kreta und damit – im Sinne ausgleichender Gerechtigkeit – zum Tod seines Sohnes geführt hat. Ovid kommt erst im Anschluss an den Himmelssturz des Ikarus auf den Vorfall zu sprechen, also nachdem er die ›lichte‹ Seite des Dädalus skizziert hat, welche die mythische Figur als fürsorgenden Vater und genialen Erfinder charakterisiert. Dädalus' Missetat betrifft seinen Neffen Perdix, um den dann auch Ovids Erzählung von der Verwandlung kreist.³⁰ Dieser ging einst bei seinem Onkel in die Lehre und erwies sich als äußerst talentierter Erfinder – derart, dass Dädalus der Neid packte und er den Jungen von Minervas Tempel auf der Akropolis stieß, um sich seiner zu entledigen (»Daedalus invidit sacra-que ex arca Minervae praecipitem misit«).³¹ Auch hier findet sich also das Motiv vom Sturz eines talentierten Künstlers aus großer Höhe. Die Göttin – für ihre Liebe zu den Begabten (»ingenii«) bekannt – fängt den Jungen im Fallen auf und verwandelt ihn in ein Rebhuhn (*perdix*). Freudig schnatternd beobachtet jenes nach Ovid den trauernden Dädalus am Grab von Ikarus und erinnert so an die schändliche Tat, die der Onkel an ihm beging.³² Das Motiv des Sturzes, das, wie wir sahen, ein Schlüsselement der späteren Phidias-Anekdote bildet,

ren der strafenden göttlichen Kraft Nemesis zum Ausdruck kommt, bes. S. 135–138).

26 Zum Gebrauch dieses Begriffs in der vorliegenden Studie vgl. hier Anm. 222.

27 Neben dem nach Ruhm strebenden Bildhauer kritisiert Plutarch etwa auch Cicero scharf dafür, dass dieser sich ständig selbst gepriesen und erhöht, ja damit in seinen Schriften gar einen eigenen Stil ausgebildet habe, denn damit habe er viele Menschen beleidigt, und sein Hochmut sei umgehend mit Neid bestraft worden (*Cicero* 24).

28 Vgl. Barbanera 2013, bes. S. 28–30.

29 Ovid, *Met.* 8, 188–240. Zu Ovids Version der Dädalus-Geschichte vgl. Pavlock 1998.

30 Ovid, *Met.* 8, 241–265. Vgl. dazu Ovid 1970, S. 236–259; Ovid 1977, S. 82–89; Barbanera 2013, bes. S. 10–27. Der von Ovid ausgeschmückte Mythos geht auf die archaische Periode zurück. Einem attischen Mythos zufolge ermordete der u.a. als Bildhauer und Architekt tätige Erfinder Dädalus einen mit ihm verwandten Schüler namens Perdix (oder Talos), da er dessen unübertreffliches Talent beneidete, das Werkzeuge wie die Säge und den Zirkel hervorbrachte (Ovid, *Met.* 8, 236–259; siehe aber auch u.a. Diodor, *Bibliotheca historica* 4, 76; Hyginus, *Fab.* 39; Servius, *Ad aen.* 6, 14; *Ad Georg.* 1, 143; später auch Isidor von Sevilla, *Etym.* 19, 19, 9). Zu dieser Geschichte vgl. Carl Robert, »Daidalos 1«, in *RE*, Bd. 4/2, 1901, Sp. 1994–2006, hier bes. Sp. 1996f.; Neumann 1986, bes. S. 76–80; Faber 1998. Für den Dädalus-Mythos als Ganzes und seine Rezeptionsgeschichte vgl. ebenfalls Carl Robert, »Daidalos 1«, in *RE*, Bd. 4/2, 1901, Sp. 1994–2006; weiterhin Morris 1995; Greiner/Harst 2008; Huber 2010, S. 119–155.

31 Ovid, *Met.* 8, 256–257. Der gesamte Passus lautet: »Zu ihm hatte nämlich, da sie dessen Schicksal nicht ahnte, seine Schwester ihren

vereint in der ovidischen Dichtung die Jungen in ihrem Schicksal. Während Ikarus nach seinem aus naivem Übermut und dem Vergehen des Vaters resultierenden Fall jedoch für ewig verstummt, bleibt der Neffe des Dädalus durch Minervas Intervention als Vogel am Leben – analog zu Phidias, der bei Plutarch zunächst seinerseits metaphorisch von der Göttin der Künste (dort: Minervas griechisches Äquivalent Athena) aufgefangen wird. Allerdings scheint Ovid auch mit Perdix' Schicksal eine moralische Botschaft zu verknüpfen: Das neue Domizil des Vogels – der Boden und niedrige Hecken – gemahnt den Leser, es ihm nicht gleichzutun und allzu große Höhen zu meiden. Perdix und Phidias verbindet darüber hinaus die Motivation ihres Sturzes von der Akropolis: Beide bringt, zumindest vordergründig, der Neid zu Fall, den andere angesichts ihrer Leistungen bzw. ihres Talentempfinden.

Wesentliche Elemente der ovidischen Dichtung finden sich im 22. Buch von Plinius' *Naturalis historia* wieder, das den Merkmalen und der Heilwirkung von Pflanzen gewidmet ist. Unter diesen wird auch ein als *perdicium* bezeichnetes Gewächs genannt.³³ Nicht nur wächst diese Pflanze laut Plinius auf Ziegeldächern und Mauern, sondern sie eignet sich zudem besonders gut zur Behandlung von Brüchen und Blessuren bei Fehlritten und plötzlichen Stürzen. Als Beleg ihres heilenden Effekts führt der römische Gelehrte das Beispiel eines von Perikles bevorzugten Sklaven an, der beim Errichten eines Gebäudes auf der Akropolis vom Dach gestürzt und mit dem Perikles von Minerva im Traum gewiesenen Rebhühnerkraut gerettet worden sei.³⁴ Eine Verbindung besteht sowohl zum

Sohn in die Lehre gegeben. Erst zweimal sechs Jahre zählte er, doch sein Geist war gelehrt. Er sah im Inneren eines Fisches das Rückgrat, nahm es zum Vorbild und schnitt in scharfes Eisen eine Reihe von Zähnen. So erfand er die nützliche Säge. Er war auch der erste, der mit einem Scharnier zwei eiserne Schenkel so verband, dass man, während der Abstand der beiden voneinander gleichblieb, einen aufsetzen und mit dem anderen einen Kreis ziehen konnte. Dädalus packte der Neid, er stürzte den Neffen von Minervas heiliger Burg herab und log, dieser sei selbst ausgeglitten. Doch die Göttin, die die Begabten liebt, fing ihn auf, machte ihn zu einem Vogel und hüllte ihn, noch mitten in den Lüften, in Federn. Die Kraft seines einst so regen Geistes ging in Flügel und Füße über, sein Name blieb der alte. Doch fliegt dieser Vogel niemals hoch empor und nistet auch nicht auf Zweigen und in hohen Wipfeln, sondern flattert immer nahe am Boden hin und legt seine Eier in niedere Hecken. Er denkt noch an seinen einstigen Sturz und fürchtet die Höhe.« Ovid 2014, S. 385 (*Met.* 8, 248–265).

32 In der Version, die Diodor einige Jahrzehnte vor Ovid von der Geschichte entwickelt, belügt Dädalus nicht nur seine Schwester, indem er vorgibt, ihr Sohn sei ohne fremdes Zutun abgestürzt, sondern behauptet auch, er bedecke nur eine Schlange mit Erde, als er dabei beobachtet wird, wie er den Jungen verschart (*Bibliotheca historica* 4, 76).

33 Plinius, *Nat.* 22, 19–20.

34 Plinius, *Nat.* 22, 20: »[...] verna carus Pericli Atheniensium principi, cum is in arce templum aedificaret repissetque super altitudinem fastigii et inde cecidisset, hac herba dicitur sanatus, monstrata Pericli somnio a Minerva, quare parthenium vocari coepta est adsignaturque ei deae. hic est vernula, cuius effigies ex aere fusa est et nobilis ille splanchnoptes.«

Mythos von Perdix, die in der Hauptsache den Namen der Pflanze, ihre Heilwirkung, den Fall aus großer Höhe und das Eingreifen der Göttin der Künste betrifft, als auch zur Perikles-Biografie Plutarchs, dort nun mit Blick auf den Staatsmann selbst und seine Zuneigung zu einem nicht edlen Wesen, auf den Ort des Geschehens, den Sturz des als Architekt tätigen Sklaven bzw. Freundes vom Dach der Akropolis sowie auf dessen Heilung, die durch einen Traum bewirkt wird, in dem Athena bzw. Minerva Perikles erscheint.³⁵ Nicht erwähnt werden von Plinius dagegen Dädalus und Perdix. Auch spielt in der *Naturalis historia* die Neidthematik keine Rolle mehr, die den Kern der Erzählung bei Ovid bildet und bei Plutarch mit Blick auf Phidias so zentral werden soll.

Plutarchs Version der Ereignisse um Phidias lässt sich folglich vor dem Hintergrund der frühen Künstlermythografie verorten. In deren Zentrum steht mit Dädalus eine zwiespältige Figur: Einerseits genialer Erfinder, Handwerker, Architekt und *protos eures*, also Ahnherr der plastischen Künste,³⁶ von Ovid sogar in Analogie zum Göttlichen als »opifex« (»Schöpfer«) beschrieben,³⁷ erscheint Dädalus andererseits als ein skrupelloser Mörder, der aus Neid seinen (zumal mit ihm verwandten) Schüler beseitigt. Licht und Schatten, Talent und Hang zum Neid sind demnach gewissermaßen von Anbeginn an mit der Figur des Künstlers verknüpft.

Neid, Verleumdung und Ignoranz in Lukians *Gegen die Verleumdung*

Verbindet Plutarch mit seiner Schilderung des Neids auf Phidias im Rahmen der Perikles-Biografie also zuvorderst eine Kritik an der nach Ruhm strebenden Künstlerschaft, verfolgt Lukian in seiner auf Griechisch verfassten moralphilosophischen Schrift *Gegen die Verleumdung*³⁸ andere Erzählintentionen, wenn er berichtet, wie Apelles verleumdet wurde. Die wohlbekannte Handlung des den berühmten griechischen Maler aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. betreffenden Abschnitts ist schnell zusammengefasst.³⁹ Neidisch auf Apelles' Erfolg und die Gunst, in welcher der berühmte Maler bei König Ptolemäus steht, diffamiert ihn sein Rivale Antiphilus, indem er behauptet, Apelles habe gegen den Monarchen konspiriert:

»[...] hatte ein anderer Maler, namens Antiphilus, sein Nebenbuhler in der Kunst und der wegen der Achtung,

worin Apelles bei dem König stand, einen heftigen Neid auf ihn geworfen hatte, Mittel gefunden, dem Ptolemäus beizubringen, als ob Apelles um alle geheimen Anschläge des Theodotas wisse [...]«⁴⁰

Ungeachtet der geringen Plausibilität des Vorwurfs lässt Ptolemäus den Maler daraufhin ins Gefängnis werfen, was laut Lukian nicht zuletzt auch Rückschlüsse auf das begrenzte Urteilsvermögen des Königs erlaubt. Allein das Mitgefühl der eigentlichen Verschwörer, die zu Apelles' Gunsten aussagen, vermag den Künstler vor der ihm zgedachten Todesstrafe zu bewahren. Als Ptolemäus seinen Fehler erkennt, entschädigt er Apelles großzügig und macht Antiphilus zu seinem Leibeigenen. Zur mahnenden Erinnerung an das Erlebte fertigt Apelles daraufhin ein allegorisches Gemälde an, dem Lukian eine detaillierte Ekphrase widmet.⁴¹ Ihr gemäß zeigte das Werk in Gesellschaft von Ignoranz (Agnoia) und Misstrauen (Hypolepsis) einen Mann mit Eselsohren, der König Midas ähnelte, vor den die personifizierte Verleumdung (Diabole) einen Jüngling schleppte, angeleitet von Neid (Phthonos) und begleitet von Arglist (Apatē) und Täuschung (Epiboule), während Reue (Metanoia) und Wahrheit (Aletheia) dem Tross folgten. Der Neid – Phthonos – erschien dabei als »häßlicher, bleichsüchtiger, hohlaugichter Mann, der so aussieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre.«⁴²

Die Apelles-Anekdote dient in Lukians moralisierender Schrift zunächst als historisches Exempel. Gleich zu Beginn eingefügt, ist sie der Ausgangspunkt für seine Untersuchung zu Wesen, Ursache und Wirkung der Verleumdung.⁴³ Die Ekphrase zum Gemälde des Apelles erfüllt jedoch noch eine weitere Funktion. Der Autor spricht diese mehrfach selbst an, wenn er auf der Vorbildwirkung des Werks für die eigene Unternehmung insistiert.⁴⁴ Denn: Die Bildallegorie fordert zum Vergleich auf – zwischen der bildkünstlerischen Auseinandersetzung mit der Verleumdungsthematik durch Apelles, den besten Maler Griechenlands, auf der einen und Lukians literarischer Behandlung des Stoffes auf der anderen Seite. Entsprechend greift der Text in seinem weiteren Fortgang auch die Themen und Bilder auf, die in der Verleumdungsanekdote und der Ekphrase berührt werden.⁴⁵ Obwohl er Neid als einen Auslöser der Verleumdung benennt,⁴⁶ geht Lukian hier nicht näher auf den Zusammenhang zwischen dem Affekt und dem Akt des Diffamierens ein. Vielmehr konzentriert er sich auf

⁴⁰ Lukian 1974, Bd. 3, S. 268 (*Cal.* 2).

⁴¹ Für Argumente dafür, dass es sich bei dem Gemälde um eine Erfindung Lukians handelt, vgl. Mielsch 2012.

⁴² Lukian 1974, Bd. 3, S. 269 (*Cal.* 5).

⁴³ Vgl. Cast 1981, bes. S. 22–27.

⁴⁴ Lukian, *Cal.* 3 u. 6.

⁴⁵ Des Weiteren werden Unmoral, Ungerechtigkeit, unredlicher Wettstreit, mangelnde Qualifikation, falsche Freundschaft und Schmeichelei als Elemente diskutiert, die mit dem Phänomen der Verleumdung einhergehen; Lukian, *Cal.* 10–32.

⁴⁶ Lukian, *Cal.* 10.

das Übel der Unwissenheit, das aus seiner Sicht die eigentliche Ursache der Verleumdung darstellt. Die Wahrheit verbergend, verleitet sie den Ignoranten wie einen Blinden zu Fehlwahrnehmungen und Fehlritten, sorgt also dafür, dass der Verleumder ihn – wie Antiphilus den ignoranten König Ptolemäus – überhaupt beeinflussen kann.

Die Analyse der Anekdoten von Phidias und Apelles im Bezugsrahmen ihres textuellen Gefüges offenbart, wie spezifisch die Ansinnen sind, die Plutarch und Lukian jeweils mit ihren Schilderungen vom Künstlerneid verfolgten: Wo der eine das Neidmotiv einsetzt, um den Künstlerstand in seine gesellschaftlichen Schranken zu weisen, zeigt der andere mit demselben Motiv die Fragilität der sozialen Position des Künstlers auf und benennt darüber hinaus das Abhängigkeitsverhältnis, in dem Neid und Urteilsvermögen zueinander stehen.

Rezeption der antiken Künstlerneidanekdoten in der Renaissance

Welche Relevanz kommt den beiden antiken Erzählungen von Apelles und Phidias nun aber mit Blick auf den Gegenstand der vorliegenden Studie zu? Hat ihre ›Wiederentdeckung‹ im 15. Jahrhundert zu der breiten künstlerischen und kunstliterarischen Aufmerksamkeit für die Neidthematik in der Frühen Neuzeit beigetragen, die hier erstmals in ihrer Vielfalt aufgezeigt und analysiert werden soll? War sie gar, wie vereinzelt für die Anekdote der Verleumdung des Apelles suggeriert wurde, die Prämisse für diese Aufmerksamkeit? Wie zu belegen sein wird, greift zumindest letztere Vermutung zu kurz. Gleichwohl lohnt es sich, die erläuterten Erzählintentionen der antiken Autoren den Absichten gegenüberzustellen, die die frühneuzeitlichen Künstler und Literaten verfolgten, als sie die Erzählungen in ihren Werken aufgriffen.

Zunächst fällt auf, wie unterschiedlich die Anekdoten im 15. Jahrhundert rezipiert wurden: Während die Verleumdung des Apelles in jenem Zeitraum zu einer der bekanntesten Künstlerlegenden überhaupt avancierte, auf die alsbald vielfältigst im Text und (insbesondere) im Bild Bezug genommen wurde, schweigen sich Renaissanceliteraten und -künstler

⁴⁷ Zur Phidias-Rezeption im 15. Jahrhundert vgl. Pfisterer 1999 (laut dem der Künstler ab den 1430er Jahren in aller Munde war); Thielemann 1996 (nach ihm setzt die Aufmerksamkeit für Phidias in humanistischen Kreisen deutlich früher ein); für eine kritische Auseinandersetzung mit beiden Positionen Koch 2004. Vgl. auch Aurenhammer 2001, der in Leon Battista Albertis Malereitratat Phidias' Rolle als Malerei und Skulptur paradigmatisch miteinander verbindender antiker Künstler beleuchtet und nachzeichnet, auf welche Weise Alberti sich Phidias' Ruhm als Maler, den dieser aufgrund eines Übersetzungsfehlers genoss, für eine theoretische Aufwertung jener Gattung zunutze machte; zur Exempelfunktion von Phidias als Maler und Bildhauer im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs in jüngerer Zeit zudem Thielemann 2015. Aus der umfangreichen Literatur zur Apelles-Rezeption in der Frührenaissance vgl. v. a. Baxandall 1971; Heffernan 1996; Warnke 1996, bes. S. 58 f.; Land 2005; Pommier 2008.

über das Phidias durch Neid widerfahrene Unheil weitestgehend aus. Diese auffällige Differenz in der Auseinandersetzung mit den Überlieferungen überrascht gleich in doppelter Hinsicht: zum einen, da beiden Protagonisten im Quattrocento vonseiten sowohl der Künstler- als auch der Gelehrtenschaft ein stark ausgeprägtes Interesse entgegengebracht wurde – vielen galten sie in ihrem jeweiligen Metier als herausragendste Meister der Antike überhaupt –, zum anderen vor dem Hintergrund der weiten Verbreitung der zwei Texte seit der Mitte des 15. Jahrhunderts.⁴⁷

Inventio und *invidia*: die *Verleumdung* des Apelles im 15. Jahrhundert

Lukians moralphilosophische Schrift *Gegen die Verleumdung* war in der Renaissance vor der Perikles-Biografie des Plutarch bekannt. Es zirkulierten nach jüngeren Erkenntnissen mindestens zwei verschiedene Versionen in sieben Übersetzungen, die durch Reisende aus Konstantinopel nach Italien gelangt sein könnten.⁴⁸ An der Universität in Florenz führte der Griechischprofessor Manuel Chrysoloras nach seinem Ruf 1397 das Studium des Textes ein, den mehrere seiner Studenten ins Lateinische übertrugen.⁴⁹ Unter ihnen war auch Guarino da Verona, der lange als derjenige galt, der den Text nach Italien gebracht habe. Richtig ist aber wohl, dass er seinem Lehrer Chrysoloras Anfang des 15. Jahrhunderts in dessen Heimat Konstantinopel folgte und dort Zugang zum griechischen Originaltext hatte, nach dem er dann um 1405/06 seine in der Folge einflussreiche Übersetzung für Giovanni Quirino in Venedig anfertigte.⁵⁰ Ein weiterer wichtiger Impuls ging von Francesco Filelfo aus, der 1427 seinerseits mit einer Übersetzung des Textes von einer Reise nach Konstantinopel zurückkehrte.⁵¹ Bereits wenige Jahre später griff Leon Battista Alberti Lukians Schrift in seinem Traktat über die Malkunst *Della pittura* (1435/36) auf und gab dessen Ekphrase von Apelles' verlorenem Meisterwerk auf Italienisch wieder, wodurch sie den Künstlern der Renaissance, darunter vielleicht auch Mantegna, zugänglich gemacht wurde⁵² – Jahrzehnte vor der Übertragung von Lukians gesamtem Text ins Italienische durch Bartolomeo della Fonte (1472).

⁴⁸ Für ein Resümee des Forschungsstandes vgl. Dressen 2017, S. 325–330 (mit weiterführender Literatur). Unter der älteren Literatur vgl. ferner Goldschmidt 1957.

⁴⁹ Vgl. Deligiannis 2006, S. 17–49.

⁵⁰ Vgl. Deligiannis 2006, S. 65–73, 113–137. Zu Guarinos Übersetzung vgl. weiterhin Altrocchi 1921; Cast 1981, S. 199; Agnoletto 2005; Dressen 2017, S. 326.

⁵¹ Vgl. Altrocchi 1921, S. 464.

⁵² Vgl. Alberti 2002, S. 152 f. (*Della pittura* 53). Zu Albertis Wiedergabe der Ekphrase vgl. Cast 1981, S. 32–41; Massing 1990, S. 77–92. Auch wenn manches darauf hindeutet, dass Mantegna Albertis Malereitratat gekannt hat, ist dies gleichwohl nicht gesichert, zumal sich der Künstler bei der Umsetzung des Stoffes (Abb. 2) offenbar auf eine andere Quelle stützte; vgl. zu dieser Frage und zum ›Verhältnis‹ zwischen Alberti und Mantegna u. a. Muraro 1965; Baxandall 1971, S. 133–134; *Andrea Mantegna* 1992; Christiansen 1994; Steinberg 1994.

Allerdings gilt es den Kontext zu bedenken, in den sich die Bildbeschreibung bei Alberti einfügt. Denn der Verweis auf das Gemälde dient bei ihm zumindest vordergründig nicht als moralisierendes Exempel gegen Verleumdung und Neid – Alberti lässt die Hintergründe der Entstehung des Bildes, also die Verleumdung des Apelles durch Antiphilus, gänzlich unerwähnt⁵³, vielmehr nennt er die gemalte Allegorie als Beispiel einer gelungenen bildkünstlerischen Invention, die er als der literarischen Erfindungsgabe ebenbürtig erachtet.⁵⁴ So heißt es bei ihm:

»Schon das Lesen der Beschreibung der ›Verleumdung‹, von der Lukian erzählt, sie sei von Apelles gemalt worden, führt zum Lobpreis. Ich halte es in unserem Zusammenhang nicht für abwegig, sie hier wiederzugeben, um den Malern in Erinnerung zu rufen, worauf sie in Hinsicht auf die Erfindung [*invenzione*] aufmerksam sein müssen.«⁵⁵

Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda hielten dahingehend fest: »Damit wird erkennbar, warum Alberti die Erfindung des Apelles anführt: es geht um das Ansehen und den Ruhm des Malers gegenüber dem Literaten, mithin um ein Argument von Bild und Text, Dichtung und Malerei.«⁵⁶ Entsprechend scheint es auch die Erfindungsgabe zu sein, auf die sich das künstlerische Interesse an dem Thema zunächst konzentriert, etwa bei

53 Die moralisierende Funktion der Allegorie unterstreichen Müller-Hofstede/Patz 1999, S. 240f.; Pommier 2008, S. 436; Kanz 2011, S. 930; Aurenhammer 2014a; Aurenhammer 2014b; Baader 2015, S. 121f.

54 Zur Rolle der *inventio* vgl. v.a. Müller-Hofstede/Patz 1999; ferner Massing 1990, S. 79; Marsh 1998, S. 23.

55 Alberti 2002, S. 153 (*Della pittura* 53) – »Lodasi leggendo quella discrezione della Calunnia, quale Luciano racconta dipinta da Appelle. Parmi cosa non aliena dal nostro proposito qui narrarla, per ammonire i pittori in che cosa circa alla invenzione loro convenga essere vigilanti.« Ebd., S. 152.

56 Alberti 2002, S. 24. In diese Richtung argumentiert jetzt auch Dresen 2017, S. 329. Eine andere Auffassung vertritt Aurenhammer, der die literarische Bilderfindung der *Verleumdung* mit der von Alberti nachfolgend in seinem Malereitratat erwähnten gemalten Allegorie der *Drei Grazien* in Beziehung setzt und beide Werke als belehrendes ethisches Oppositionspaar wie als Kryptoselbstporträt des Autors liest; vgl. Aurenhammer 2014a; Aurenhammer 2014b.

57 Filarete 1972, Bd. 2, S. 677. Vgl. S. 145f.

58 Zur Bildtradition des Motivs vgl. Förster 1887; Förster 1894; Cast 1981 (hier auch der Versuch einer Rekonstruktion des ideengeschichtlichen Kontextes); Faedo 1985; Massing 1990; Agnoletto 2005.

59 Zur Datierung und Provenienz des Gemäldes sowie zur Identifizierung der fingierten Reliefszenen und Nischenfiguren der Rahmenarchitektur samt ihren Quellen vgl. innerhalb der umfangreichen Forschungsliteratur v.a. Lightbown 1978, Bd. 1, S. 122–126, Bd. 2, S. 87–92; Cast 1981, S. 29–54; Meltzoff 1987; Mariani-Zini 1996; Nicoletta Pons, in *Botticelli e Filippino* 2004, S. 244–249, Kat. 40; Zöllner 2009, S. 162–169, 250–253; Agnoletto 2014; Dresen 2017 (jeweils mit weiterführenden Literaturverweisen); zuletzt Zöllner 2018.

60 Zum Problem des Geschlechts der Neidpersonifikation vgl. hier S. 23f.

61 Wie jüngst dargelegt wurde, kommt Cristoforo Landinos erstmals 1481 erschienener Dante-Kommentar als Botticellis Textvorlage infrage; vgl. Dresen 2017.

Filarete, der in seinem *Libro architettonico* (1460–1464) seinerseits die Neuheit des von Apelles erdachten Sujets hervorhebt.⁵⁷

Im Bild setzte die Rezeption des von Lukian beschriebenen Gemäldes im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ein.⁵⁸ In Sandro Botticellis ›Nachbildung‹ aus den 1490er Jahren, der den Stoff in einem in den Uffizien aufbewahrten Tafelbild verarbeitete, fand sie sogleich einen ersten Höhepunkt (**Abb. 1**).⁵⁹ Der Künstler siedelt die Allegorie vor der Kulisse eines im Dekor elegant *all'antica* ausgestatteten Saals an, dessen Reliefs und Nischenfiguren mit biblischen, mythologischen und poetischen Sujets unter anderem auch seine eigenen Werke zeigen. Getreu dem verloren geglaubten, durch Lukian ›bezeugten‹ antiken Vorbild führt der Neid in dieser Version ebenfalls die Gruppe der Laster an: In schwarze Lumpen gehüllt, unter denen sich ein abgemagertes Körper andeutet, ist es Livor, die männliche Personifikation des Neids, bärtig und düsteren Blickes.⁶⁰ Die Frage, was Botticelli dazu bewogen haben mag, das antike Bild in Anlehnung an Lukians Ekphrase ›neu‹ zu erschaffen,⁶¹ ist in der Forschung ausgiebig diskutiert worden. Neben dem offenkundigen Ansinnen, über die visuelle Umsetzung des antiken Sujets das eigene künstlerische Vermögen unter Beweis zu stellen und in direkten Vergleich mit Apelles zu treten,⁶² wurden immer wieder Ereignisse im Leben des Künstlers mit der Entstehung dieses Werks in Verbindung gebracht.⁶³ Auf die Grenzen solcher Deutungsansätze ist von

62 Dazu sowie generell zu dem der auf die Antike ausgerichteten Renaissancemalerei immanenten Paradox, eine nicht mehr vorhandene Kunst nachahmen zu wollen, vgl. Pommier 2008. Für die Aspekte von Botticellis Gemälde, die die Position des Künstlers bzw. der Malerei betreffen, vgl. Zöllner 2009, S. 167f.; Zöllner 2018, S. 100–104.

63 So interpretierte Meltzoff das Werk als kulturpolitische Stellungnahme Botticellis gegen den Domenikaner Savonarola und dessen Ablehnung der Künste, woraus er ableitete, das Gemälde sei für Piero de' Medici bestimmt gewesen, der Florenz zwischen 1491 und 1494 regierte, bevor sein politisches Scheitern einschließlich der Flucht ins Exil Savonarolas Einfluss in der Stadt entscheidend stärkte; vgl. Meltzoff 1987, S. 119–212, wie auch den Einwand dazu von Cali 1989. Die meisten auf den autobiografischen Aspekt ausgerichteten Interpretationen sahen in dem Gemälde jedoch eine Selbstverteidigung Botticellis, wahlweise gegen Angriffe Savonarolas oder gegen den Vorwurf der Homosexualität; vgl. hierfür Cast 1981, S. 32, sowie die zahlreichen Literaturangaben bei Nicoletta Pons, in *Botticelli e Filippino* 2004, S. 244–249, Kat. 40, hier S. 245f. (Pons selbst verwies dagegen auf Giorgio Vasaris Aussage, Botticelli habe das Bild dem befreundeten Bankier Antonio Segni geschenkt, woraus sie schloss, der Maler habe wohl eher diesen mit der Darstellung gegen ungerechtfertigte Beschuldigungen verteidigen wollen). Ein Überblick über die Deutungen findet sich bei Zöllner 2009, S. 253.

64 Vgl. Wolf 2009, bes. S. 19f. In die gleiche Richtung argumentiert jetzt, mit Verweis auf die heterogenen Motive des architektonischen Hintergrunds, auch Zöllner 2018.

65 British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1860,0616.85. Für das Blatt vgl. v.a. David Ekserdjian, in *Andrea Mantegna* 1992, S. 467f., Kat. 154; Giovanni Agosti, in *Disegni del Rinascimento* 2001, S. 138, Kat. 17; Stefano L'Occaso/Vittoria Romani, in *Mantegna* 2008, S. 354f., Kat. 148. Daneben vgl. auch Förster 1887,



1 Sandro Botticelli, *Verleumdung des Apelles*, um 1495–1496, Öl auf Leinwand, 62 × 91 cm. Florenz, Uffizien, Inv. 1890

Gerhard Wolf hingewiesen worden.⁶⁴ Tatsächlich sind nach wie vor weder der Auftraggeber noch der ursprüngliche Standort des Gemäldes bekannt. Mit Wolfs berechtigten Zweifeln daran, ob die Entstehung des Werks zwangsläufig mit einem spezifischen historischen Konflikt korrelieren muss, ist bereits ein grundlegendes methodisches Problem im Umgang mit den im Kontext der vorliegenden Studie zu untersuchenden visuellen und textuellen Zeugnissen berührt, auf das zurückkommen sein wird.

Nur wenige Jahre nach Botticelli schuf Andrea Mantegna kurz vor seinem Tod, um 1504/06, eine heute in London verwahrte subtile Federzeichnung der Apelles-Verleumdung (**Abb. 2**), die von Girolamo Mocetto gestochen wurde.⁶⁵ Anders als Botticellis Version war das Blatt für die nachfolgende Tra-

dition des Bildmotivs prägend.⁶⁶ Der besondere Kunstgriff Mantegnas besteht darin, dass er Apelles' Gemälde in seiner Zeichnung in der Art eines antiken Reliefs nachbildet, womit er nicht nur die Herkunft des Sujets unterstreicht,⁶⁷ sondern auch in einen Wettstreit mit dem berühmten Vorgänger tritt. Sein ›Schlagabtausch‹ mit Apelles erfolgt auf zwei Ebenen: zum einen hinsichtlich der von Alberti mit dem antiken Werk assoziierten *invenzione/inventio*⁶⁸ und zum anderen mit Blick auf die künstlerische Schwierigkeit, zählte das Erzeugen von *rilievo* im gemalten Bild in jenen Jahren doch zu den anspruchsvollsten künstlerischen Aufgaben überhaupt.⁶⁹ Neben einem Wettstreit mit der Antike bzw. Apelles zeugt Mantegnas Beschäftigung mit der Verleumdungsthematik außerdem von dem Interesse dieses Künstlers am Gegensatz zwischen Tugen-

S. 112f.; Popham/Pouncey 1950, Bd. 1, S. 97–99, Nr. 158; Cast 1981, S. 56–64, 198–209; Massing 1990, S. 82, 264f., Nr. 6A; Greenstein 1992, S. 60–64, 245f.; Campbell 2006, S. 122–124.; zuletzt Vowles/Campbell 2018, S. 239f. Zu Mocettos Stich im Kontext der venezianischen Künstlerstreitkultur vgl. Lehmann 2014.

66 Vgl. Cast 1981, S. 55–88; Massing 1990, S. 171–196, 264–276.

67 Vgl. Müller-Hofstede/Patz 1999, S. 241; zuvor schon Greenstein 1992, S. 63.

68 Für diesen Zusammenhang vgl. v.a. Greenstein 1992, S. 64.

69 Zur Kategorie *rilievo* in der Kunsttheorie des Quattrocento vgl. Freedman 1989; Luigi Grassi, »Bassorilievo« und »Rilievo«, in Grassi/Pepe 1995, Bd. 1, S. 70f., Bd. 2, S. 480f.



2 Andrea Mantegna, *Verleumdung des Apelles*, um 1504–1506, Federzeichnung in brauner Tinte, 20,6 × 37,9 cm. London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 1860.616.85

den und Lastern,⁷⁰ das sein Œuvre wie ein roter Faden durchzieht. Beide Elemente – Konkurrenz mit der Antike und Aufmerksamkeit für ethische Fragen – liegen bereits einem Stich (Abb. 5) aus den (wohl späteren) 1470er Jahren zugrunde, mit dem Mantegna in Gestalt miteinander kämpfender Meereswesen ein, wie es Ulrich Pfisterer treffend formulierte, »Pamphlet über die *invidia* unter Künstlern« geschaffen hat.⁷¹ Ehe auf die zwei im vorliegenden Kontext zentralen Werke näher eingegangen wird, gilt es aber chronologisch nochmals einen Schritt zurückzugehen. Gerade in den Jahren bevor Mantegna seine erste Künstlerneidallegorie schuf, sollte nämlich die Rezeption der entsprechenden antiken Anekdoten von Apelles und Phidias weitere entscheidende Impulse erfahren.

Wie bereits erwähnt, leistete Bartolomeo della Fonte 1472 eine italienische Übertragung von Lukians gesamtem Text, die er Ercole d'Este widmete.⁷² Das Manuskript ist allein schon deshalb bemerkenswert, weil es eine der ersten heute bekannten bildlichen Umsetzungen des Verleumdungsthemas enthält

70 Greenstein hat in seiner Analyse der Zeichnung zu Recht auf die starke Position der Tugendfiguren Reue und Wahrheit hingewiesen und sie als »a lesson about Virtue triumphes over Vice« gedeutet; Greenstein 1992, S. 62.

71 Pfisterer 1996, S. 136.

72 Für die Hintergründe der Entstehung des Textes vgl. Cast 1981, S. 41–46 (mit weiterführender Literatur). Die Übersetzung wurde 1547 erstmals gedruckt. Noch früher als della Fontes Manuskript, bereits

(Abb. 3).⁷³ Für uns noch entscheidender ist jedoch der Umstand, dass della Fonte *invidia* (Neid) in seiner Vorrede als Ursache von Verleumdungen benennt und dem Laster einige Aufmerksamkeit schenkt, anstatt sich wie Lukian auf die Verbindung von Verleumdung und Unwissenheit zu konzentrieren:

»Von den vielen Lastern, die die menschliche Natur fortwährend quälen, ist keines abscheulicher als der Neid. [...] Aus ihm entspringt, wie aus bitterster Quelle, der verpestete Fluss der Verleumdung.«⁷⁴

Apelles als positives Rollenmodell des frühneuzeitlichen Künstlers wird damit in della Fontes Auslegung zum Opfer von Neid. Dies lässt sich selbst der (freilich amateurhaft anmutenden) Miniatur entnehmen, die der Autor seiner Übersetzung zur Seite gestellt hat: Apelles wird dort von der personifizierten Verleumdung (*Calumnia*) an den Haaren vor den König gezerrt, wofür sie der rechts von ihr erhöht stehende Neid krönt.

1442, datiert eine anonyme italienische Übertragung, ihr Einfluss scheint jedoch wie derjenige der Fassung von della Fonte begrenzt gewesen zu sein; vgl. Goldschmidt 1957; Massing 1990, S. 30–32. Zum ersten Mal auf Italienisch publiziert wurde Lukians Text 1525 in der Übersetzung von Niccolò da Lonigo.

73 Für die Frage der Autorschaft der Miniatur, die möglicherweise von della Fonte selbst stammt, vgl. Cast 1981, S. 43–46; Massing 1990, S. 82 f., 251–253, dort auch zum Verhältnis Text–Bild.

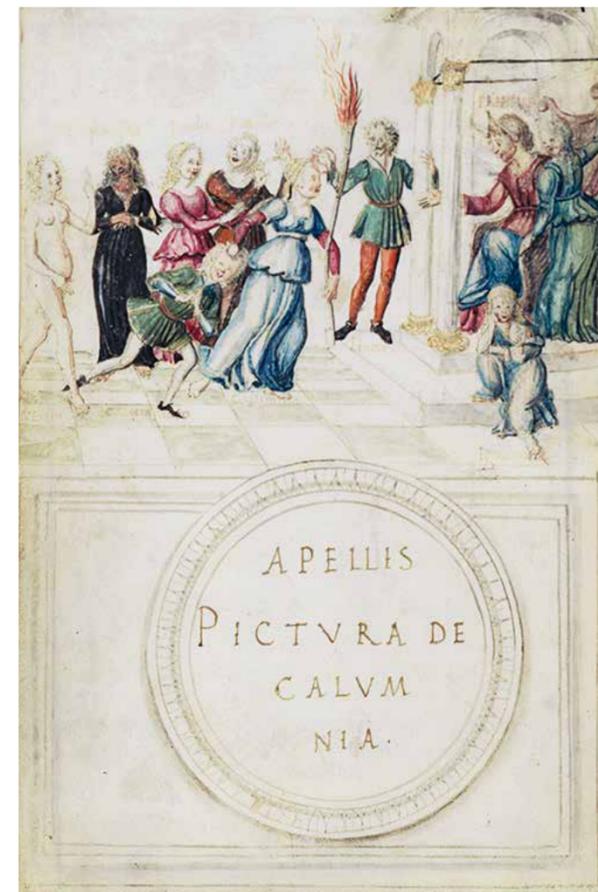
Neid als Zeichen himmlischen Ruhms: Domizio Calderinis Umdeutung von Plutarchs Phidias-Erzählung

Es ist womöglich kein Zufall, dass die früheste bekannte Verarbeitung von Plutarchs Phidias-Erzählung aus denselben Jahren stammt, in denen della Fonte die Verleumdung des Apelles explizit mit Neid assoziierte. Enthalten ist sie im ersten gedruckten Kommentar zu Statius' *Silvae* aus der Feder von Domizio Calderini, entstanden vor 1475.⁷⁵ Anders als Lukians *Gegen die Verleumdung* war Plutarchs Perikles-Biografie erst 1435 ins Lateinische übertragen worden; Guarinos Schüler Lapo da Castiglionchio fertigte die Übersetzung an.⁷⁶ Damit zählt die Vita, die bei Plutarch mit derjenigen des Fabius Maximus kombiniert ist, zu den am spätesten übersetzten Lebensbeschreibungen innerhalb der *Parallelbiografien*. Lange war die Forschung davon ausgegangen, dass die sukzessive sprachliche Übertragung der insgesamt 48 Doppelbiografien, die sich über die Jahrzehnte zwischen 1400 und 1460 erstreckte, der Tatsache geschuldet war, dass die griechischen Originaltexte den Westen nur sukzessive erreichten.⁷⁷ Demgegenüber wurde in jüngerer Zeit vermutet, dass die Reihenfolge der Übersetzungen neben der Verfügbarkeit der Texte bis zu einem gewissen Grad auch das unterschiedlich ausgeprägte Interesse der Zeitgenossen an den einzelnen Viten spiegeln könnte.⁷⁸ Bedenkt man, dass in Italien schon vor 1400 mindestens ein vollständiges Manuskript von Plutarchs Werk vorlag,⁷⁹ aber jenseits dessen keine entsprechend breit gelagerte Rezeption aller Viten stattgefunden hat, gewinnt die These an Glaubwürdigkeit, die Biografien seien zunächst schlicht nicht als Teil eines zusammenhängenden Werks wahrgenommen worden.⁸⁰ Während von einigen der Viten gleich mehrere Übersetzungen existierten, fanden andere – darunter auch die Perikles-Biografie – zunächst wenig Beachtung. Die Aufmerksamkeit für das Opus als Ganzes setzte erst ein, als um 1460 eine vollumfängliche Übertragung ins Lateinische entstand, die sich umgehend über ganz Europa verbreitete. Ihre Bekannt-

74 Der Passus lautet im Original vollständig: »Di tanti vitii da' quali la natura humana è del continuo oppressata, non è alchuno dell'invidia più horrendo. Perchè chome la ruggine il ferro chosi lei de l'invidente l'animo sempre rode. Nè mai si può tanto pestifero vitio con alcuni remedij medicare che non sempre diventi piggioro. Perchè quanto a l'invido beneficij maggiori si fanno, tanto si contrista, maggior dolor pigliando de la potentia de l'amico che piacere del beneficio ricevuto. Onde la invidia è un dolor continuo, che dal bene del proximo nasce. Da lei, chome da un amarissima fonte, il pestilentissimo fiume de la calumnia discende.« Zit. nach Trinkhaus 1960, S. 133. Für diesen Punkt vgl. Cast 1981, S. 42.

75 Calderinus 1476, fol. 12v–13r.

76 Lapo widmete sie Giovanni Vitelleschi, späterer Kardinal und Erzbischof von Florenz; vgl. Giustiniani 1961, bes. S. 22. Laut Baum erfolgte eine weitere Übertragung durch Francesco Barbaro, als dieser in denselben Jahren an einem Traktat über die Ehe arbeitete, woher seine Aufmerksamkeit für die Vita gerührt haben dürfte, in der Plutarch ausführlich auf das Verhältnis von Perikles zu Aspasia eingeht; vgl. Baum



3 Bartolomeo della Fonte, *Verleumdung des Apelles*, Titelblatt von Lukian, *Calumnia (Apellis pictura de calumnia)*, 1472, Federzeichnung, Miniatur auf Pergament, Tusche, aquarelliert, Deckfarben, 20,6 × 13,9 cm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 78.C.26, fol. 0

1995, S. 100f., zudem S. 120–125 zu Lapos Umgang mit Plutarch und seinem Interesse an dem antiken Autor.

77 So auch Giustiniani in seinem grundlegenden Beitrag zu den lateinischen Übersetzungen der *Parallelbiografien* Plutarchs; vgl. Giustiniani 1961.

78 Dazu wie auch zum Folgenden vgl. Pade 2007, bes. S. 22f., 26f. Dass bestimmte Viten römischer Staatsmänner durch die Generation Salutatis, Angelis und Brunis bevorzugt übersetzt und publiziert worden sind – vermutlich motiviert durch deren Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Ereignissen, v.a. der Krise zwischen Mailand und Florenz –, hat schon Baron beobachtet; vgl. Baron 1966, bes. S. 121–145.

79 Bereits 1395 besaß Coluccio Salutati offenbar eine vollständige Fassung der *Parallelbiografien* in aragonesischer Sprache, die der in Avignon lebende Humanist Juan Fernández de Heredia nach einem Konstantinopelaufenthalt 1388 hatte anfertigen lassen. Salutati war eine Kopie nach Florenz gesandt worden; vgl. Baum 1995, bes. S. 47–60; zur Bekanntheit des Werks zuvor auch Giustiniani 1979, S. 45f.

80 Vgl. Baum 1995, S. 137.

heit erlangte einen ersten Höhepunkt, als nur zehn Jahre später, 1470, die erste gedruckte Fassung der *Parallelbiografien* erschien⁸¹ – kurz bevor Calderini die Phidias betreffenden Passagen der Perikles-Vita in seinem Statius-Kommentar aufgriff.

Dass Plutarchs Schilderung von der angeblichen Verleumdung des Phidias und dessen Tod als Folge von Neid weder in den kunstliterarischen Texten des Quattrocento noch vom Großteil der humanistischen Gelehrten rezipiert wurde, könnte also zumindest bis 1460 einer weitgehenden Unkenntnis des Textes geschuldet gewesen sein. Greift man die These eines differierenden Interesses an einzelnen Viten auf, wäre darüber hinaus aber auch denkbar, dass es Plutarchs Sicht auf den berühmten antiken Künstler war, die die Aufmerksamkeit für die Biografie des Perikles schmälerte. Zumindest die Phidias-Anekdoten der Vita wurden auch nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe kaum verarbeitet, was angesichts sowohl des ›Bestseller-Status, den die *Parallelbiografien* im letzten Drittel des Quattrocento besaßen,⁸² als auch des dezidierten Fokus der Zeit auf biografischem Wissen über antike Künstler verwundern muss.

Die nähere Betrachtung der Textpassage, die Plutarchs Phidias-Anekdote in den 1470er Jahren rezipierte – Calderinis Statius-Kommentar –, lässt die Schwierigkeiten erahnen, die die Quelle den Lesern der Zeit bereitete. Die Akrobatik des Autors im Umgang mit der antiken Vorlage macht deutlich, dass er Plutarchs Auffassung von der gesellschaftlichen Rolle des Künstlers einschließlich des von diesem vertretenen negativen Phidias-Bildes kaum teilen konnte.⁸³ Anstatt die Anekdote wie die meisten seiner Zeitgenossen komplett zu übergehen, behilft Calderini sich damit, die abwertende Einschätzung des Bildhauers durch den antiken Biografen positiv zu wenden. Er behauptet, Phidias habe durch sein Schaffen anhaltenden Ruhm erlangt und sei bei allen Völkern angesehen gewesen, habe jedoch deswegen sowie wegen seiner Freundschaft zu Perikles Neid auf sich gezogen. Dabei, so heißt es weiter, habe sogar Jupiter sein Wohlgefallen an seiner von dem Künstler geschaffenen Statue durch einen Blitz signalisiert:

»[...] der Athener Phidias erlangte mit seinem elfenbeinernen Götterbild des olympischen Jupiter anhaltenden Ruhm. Aufgrund des Neids, den er sich so wie auch durch seine Freundschaft mit Perikles zuzog, wurde er schließlich ins Gefängnis geworfen und starb. Plinius schreibt, Phidias sei der berühmteste Künstler bei allen Völkern

⁸¹ Die von Giovanni Antonio Campano herausgegebene *editio princeps* erschien bei Ulrich Han in Rom; unzählige Neuauflagen und Korrekturen folgten.

⁸² Für Belege für die außerordentliche Popularität, die die *Parallelbiografien* in der Renaissance erlangten, vgl. Giustiniani 1979, S. 51–54; Pade 2007, bes. S. 16–28 (dort auch der Versuch einer Kontextualisierung). Für eine differenzierte Betrachtung der Rolle Plutarchs im intellektuellen Austausch der Humanisten des 14. und 15. Jahrhunderts vgl. Baum 1995.

⁸³ Erinnert sei an dieser Stelle etwa an die Schlüsselrolle, die Phidias bei Alberti spielt; vgl. dazu Aurenhammer 2001.

[gewesen], die den Ruhm der olympischen Jupiter-Statue kennen; niemand zweifelt aus anderen Gründen daran. Vor allen anderen steht der Athener Phidias, der die elfenbeinerne Statue des olympischen Jupiter geschaffen hat: Jupiter hat die Statue, als sie geweiht wurde, mit einem Blitzschlag befürwortet, wie Pausanias schreibt.«⁸⁴

Als einer der Ersten überhaupt in der Renaissance stilisiert Calderini somit einen Künstler und dessen Artefakt zur Zielscheibe von *invidia*, um seine Größe zu unterstreichen: Wie Apelles bei della Fonte ist auch Phidias dem Neid anderer ausgesetzt, weil er aus Sicht des Kommentators durch sein Können zu Recht zu Ruhm gelangt ist. Der sich hier für das letzte Drittel des Quattrocento abzeichnende Wandel in der Bewertung von Neid auf Künstler bzw. unter ihnen ist tiefgreifend und wirkt bis in das ausgehende 17. Jahrhundert nach.

Dass Calderinis Position zu seiner Zeit zwar auf dem Vormarsch, aber keineswegs Common Sense war, erschließt sich aus der Deutung des Passus durch Francesco Patrizi, die hier nicht verschwiegen werden soll: In seinem zwischen 1481 und 1484 auf Latein verfassten Werk *De regno & regis institutione* (1531 in Prato ediert) gibt Patrizi Plutarchs Schilderung nämlich sinngemäß wieder.⁸⁵ Von besonderem Interesse ist dabei, dass er den Schild, den Phidias für seine Athena-Statue schafft, nicht als plastisches Werk, sondern als Gemälde auffasst. Das von Plutarch vermittelte Ereignis gerät so zum Gegenstand einer Reflexion über den Rangstreit zwischen Malerei und Dichtkunst, wobei Letztere unmissverständlich den Vorzug erhält. Hinsichtlich der Frage nach der Einschätzung von Phidias übernimmt Patrizi die Position Plutarchs. Er betont die Vermessenheit des Künstlers, sich selbst im Schild der Athena verewigt zu haben, und sieht den Neid, dem Phidias daraufhin ausgesetzt war, als Quittung für das zu große Streben nach Ruhm an:

»Wegen dieser Dinge zog Phidias so viel Neid auf sich, dass er durch die Missgunst seiner Widersacher ins Gefängnis gebracht wurde und innerhalb kurzer Zeit aus Trauer, von der Schwindsucht geschwächt, verstarb; und der äußerst angesehene Künstler hat für den allzu sehr [von ihm] erstrebten Ruhm gebüßt.«⁸⁶

Giovanni Fabrini, der Patrizis Text Mitte des 16. Jahrhunderts ins Italienische übertrug, rehabilitierte Phidias dagegen zumin-

⁸⁴ Calderinus 1476, fol. 12v–13r: »[...] phidias Atheniensis simulacro Jovis olympii ex ebore efficto. perpetua nobilitate claruit invidit: quam familiaritate periclis contraxit: tandem in carcerem coniectus mortuum est: Plinius fidiam Clarissimum ecce [esse?] per omnes gentes quae Jovis olympii famam intelligunt nemo dubitat alibi. ante omnes tamen phidias Atheniensis Jove olympio facto ex ebore statuum: cum dicaretur: Jupiter fulmine probavit ut scribit Pausanias.«

⁸⁵ Der gesamte Passus lautet: »Ambitiose admodum mihi egisse videtur Pericles, qui si Atenis in scuto Minervae cum Amazone pugnans a Phidia pingi voluit, quum esset vir summus in re bellica, consilio, & virtute, ac rerum gestarum gloria floreret. Cuius quidem monumenta

dest partiell. Im Sinne des Gattungsstreites schilt er anstelle des Bildhauers nun Perikles, dem er vorwirft, den Wunsch gehegt zu haben, sich im Bild statt im Text verewigen zu lassen:

»Perikles, der von Phidias gemalt werden wollte im Schild der Minerva, mit den Amazonen kämpfend, scheint mir töricht gehandelt zu haben, weil er [...] hätte bestrebt sein müssen, seine edlen Taten, die zahlreich waren, in die Obhut der Schriften zu geben, die sich dauerhaft erhalten hätten, statt in die von vier Farben, die in kürzester Zeit vergehen. Und wenn wir meinten, uns Phidias zum Vorbild nehmen zu müssen, der sich selbst malte, und wir uns ebenfalls selbst malen lassen wollten, dann sage ich, dass uns dieses Beispiel nicht erregen, ja nicht einmal verwundern sollte; weil er ja für keine andere Sache berühmt war und all sein Lob auf den Farben beruht und dem Pinsel, scheint es, dass dies vernünftig sei und dass er von sich jenen Ruhm, der ihm möglich war, hinterlassen musste. Aber der Neid, den er dadurch auf sich zog, war derart groß und der Verleumdungen vonseiten seiner Neider waren so viele, dass er ins Gefängnis geworfen wurde, wo er innerhalb kurzer Zeit an seinem Kummer verstarb.«⁸⁷

Mantegna alter Apelles? Künstlerneid im Bild

Richtet man den Blick auf das frühneuzeitliche Bild, ist es Mantegnas Œuvre, in dem als Erstes Spuren der bei Calderini und della Fonte formulierten Gedanken zu finden sind. Wie sich zeigen lässt, verweben seine Werke wie auch seine Selbstzeugnisse das künstlerische Streben nach Ruhm und *invidia* konzeptuell miteinander.⁸⁸ Unmissverständlich zeugt davon der Stellenwert, den Mantegna dem Neid in seiner um 1504/06 entstandenen bildnerischen Umsetzung der *Verleumdung des Apelles* eingeräumt hat (**Abb. 2**).⁸⁹

longe diutius scriptorum memoria, quam tenui pictura servarentur. Atqui si artifex ille, sui ipsius imaginem imitatus est, calvi senis specie saxum utruisque manibus attolentis, non est admirandum eius enim laus ex solo penicello & coloribus pendebat, non ex animi virtute & rebus gestis, sicut illa Periclis, quae non modo diuturna, verum immortalis futura erat, literarum lumine accensa. His vero ex reus [rebus?] tantam invidiam contraxit Phidias, ut prae livore obtrectorum in carcerem [carcerem] duceretur, & brevi tempore tabe ex moerore confectus perijt, poenasque dedit artifex nobilissimus nimis affectate gloriae.« Patrizi 1531, S. 72.

⁸⁶ So der letzte Satz in Anm. 85.

⁸⁷ Patrizi 1569, S. 68: »Pericle, che volse essere dipinto da Fidia, ne lo scudo di Minerva, combattendo con le Amazzone, mi pare, che facesse stoltamente, perchè doveva [...] volere che i suoi fatti nobili, che furono tanto, fussero più tosto dati in guardia de le scritte, che si sarebbono mantenuti, e in perpetuo, che à quattro colori, che in un tratto mancano. E, se ci paressere havere à prendere esempio di Fidia, che si dipinse da se stesso, e ci volessimo ancor noi fare dipingere, dico, che cotale esempio non ci debbe muovere, nè manco fare punto maravigliare; perchè non sendo d'alcuna altra cosa famoso, e consistendo tutta la sua lode ne co-



4 Andrea Mantegna, *Invidia mit Calunnia vor König Ptolomäus*, wie Abb. 2 (Detail)

Invidia in Andrea Mantegnas *Calunnia d'Apelle*

Der Künstler stellt das Laster in seiner Zeichnung personifiziert als weibliche Invidia dar (**Abb. 4**), anstatt es, wie bei Lukian beschrieben, als Mann zu verbildlichen,⁹⁰ so wie es noch Mantegnas Vorgänger Botticelli (**Abb. 1**) und vor diesem auch der Zeichner in della Fontes Manuskript (**Abb. 3**) in ihren Umsetzungen der antiken Ekphrase getan hatten. Das Problem hinsichtlich des Geschlechts der Neidpersonifikation ergibt sich daraus, dass Lukian, wie wir sahen, im griechischen Originaltext zur Bezeichnung der Figur das Wort *phthonos* verwendet, dessen Genus männlich ist. Die Übersetzer standen in der Renaissance entsprechend vor einer Herausforderung: Guarino behalf sich bei seiner lateinischen Version damit, von *livor* zu

lori, e nel pennello, par, che la cosa sia ragionevole, e che dovesse lasciare di se quella gloria, che gli era possibile. Ma fu tanta l'invidia, che n'quistò, che furono tante, e tante le calunnie de gli invidiosi, che fu messo in prigione, dove in spatio di breve tempo per lo dolore si mori.«

⁸⁸ Der für diese Eigenwahrnehmung konstitutive Vergleich mit Apelles wurde nicht nur von Mantegna selbst gezogen – Parallelen zwischen dem Künstler und dem berühmten antiken Vorgänger sah man in der Renaissance auch von anderer Seite. Für eine Liste entsprechender Verlautbarungen, von denen diejenigen des Janus Pannonius (1458) und des Camillo Leonardi (1502) noch in die Lebenszeit des Künstlers datieren, vgl. Pfisterer 1996, S. 136, Anm. 120. Speziell zum Verhältnis von Leonardi und Mantegna vgl. Saß 2012. Zu den mit Petrarca einsetzenden Apelles-Vergleichen der Frührenaissance allgemein vgl. beispielsweise Warnke 1996, S. 58 f.; Pommier 2008.

⁸⁹ Für die Literaturangaben zu dem Werk vgl. hier Anm. 65.

⁹⁰ Zu den Abweichungen gegenüber Lukians Text bei Mantegna und der Rolle der lateinischen Übertragungen einschließlich der Nacherzählung der Ekphrase durch Alberti vgl. Cast 1981, S. 49, 60, 198–209; Massing 1990, S. 82; Greenstein 1992, S. 60–64, bes. Anm. 245; David Ekserdjian, in *Andrea Mantegna* 1992, S. 467 f., Kat. 154.