

Rezension

„Servirsi delle cose d'altri“. Gegen Michelangelo: zwischen Invektive und Transposition

Giuseppe Peterlini

**Gegen Michelangelo. Die Bildparodie in der nord- und
mittelitalienischen Kunst des Cinquecento.**

Berlin, Deutscher Kunstverlag 2023. 259 S., 124 Farb-,
62 s/w Abb. ISBN 978-3-422-80108-0.

E-book: ISBN 978-3-422-80109-7. € 98,00

Dr. des. Beniamino Foschini
Bayerische Theaterakademie August Everding
München
beniamino.foschini@hmtm.de

„Servirsi delle cose d'altri“. Gegen Michelangelo: zwischen Invektive und Transposition

Beniamino Foschini



Das Thema der Bildparodie ist in der Kunst- und Bildwissenschaft nicht neu. Neu ist jedoch die Erkenntnis ihrer zentralen Bedeutung als Verfahren jenes Bildbewusstseins, mit dem die verschiedenen künstlerischen Praktiken zu einem bestimmten Zeitpunkt und in ihrer historischen Entwicklung miteinander verbunden sind. In diesem methodologischen und interpretativen Horizont bietet Giuseppe Peterlini eine umfassende Studie über die Hochrenaissance und den Manierismus in Italien. Schon der Titel verrät die Absichten des Autors.

Diverse Formen der Parodie

Zum einen geht es um die Rekonstruktion einer plausiblen Theorie der Bildparodie im mittel- und norditalienischen Kontext des 16. Jahrhunderts, was ein hermeneutisches Problem darstellt. Bis zur Mitte des Jahrhunderts, als Julius Caesar Scaliger seine *Poetices Libri Septem* (1561) veröffentlichte, gab es keine theoretische Auseinandersetzung mit diesem Thema. Bei Scaliger hingegen findet sich eine literarische Abhandlung über den Begriff – allerdings nur auf der Grundlage von dessen antikem Gebrauch, der im Griechischen von Aristoteles und Athenaios von Naukratis, im Lateinischen von Cicero und Quintilian überliefert ist – der ‚invertierten Rhapsodie‘, d. h. einer erzählenden Gattung, die ein Gegengewicht zur Epik bildet. Der Anregung von Christine Tauber folgend (vgl. Witz, Ironie, Parodie, Travestie am Hof von Fontainebleau, in: *Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Jürgen Müller u. a., Berlin/München 2021, 229–254), wählt Peterlini jedoch eher den rhetorischen Weg über die schriftlichen Quellen und findet in Baldassare Castigliones *Il cortegiano* (1528) den entscheidenden Text, um zu verstehen, was Parodie im Allgemeinen und Bildparodie im Besonderen in den gelehrten römischen Kreisen des frühen 16. Jahrhunderts bedeutet. Weitere Texte, die der Autor untersucht, entstammen der Poesie der Epoche, von Pietro Aretino bis Teofilo Folengo, die die lebendige Praxis der Parodie angesichts des Mangels an Theorie belegen und möglicherweise eine Affinität zur Bildparodie aufweisen. Zum anderen möchte Peterlini die parodierende Rezeption von Michelangelo sowohl auf der Ebene der

Künstlerpersönlichkeit als auch von dessen Werk rekonstruieren. Die Untersuchung gliedert sich in drei Makro-Fallstudien: die direkte Parodie von Michelangelos Werken durch Raffael und seine Schüler in Rom, Mantua und Genua; die Parodie der Person Michelangelos durch die sogenannten Kryptoporträts aus der Mitte des Jahrhunderts; schließlich die Parodie des Michelangeloismus und der manieristischen Kunsttheorie im Umfeld der Carracci in den 1580er Jahren. Peterlini betrachtet also die Bildparodie als Kommunikationsform im Allgemeinen und als Form des Kommentars zu einem Vorbild im Besonderen. Anhand der Erörterung des Lächerlichen im *Cortegiano* definiert er die Bildparodie einleitend als „eine unpassende und verzerrende Nachahmung [d. h. *imitatio*] eines Vorbilds in [einem] Kunstwerk, [das] zum Lachen [bringt]“ (30). Die verzerrte *imitatio* des Vorbilds durchbricht dabei die Einheit des *decorum* durch *sconvenienza* und Diskrepanz und führt so zur rhetorischen Figur der Antiphrase. Eine komplexere Wirkung entfaltet dagegen die *dissimulatio*, die in ihrer Mehrdeutigkeit ein ideales Vehikel für Polysemie und Ironie als „Form der Verstellung“ ist. In der *dissimulatio* des Vorbilds erreicht der Künstler die subtilsten Formen der Verspottung bis hin zu Kritik, Dekonstruktion und Subversion. Die Erscheinungsweisen der Bildparodie können vielfältig sein und parallel zum Einsatz kommen; hier werden sie in Form der Werkparodie (eines einzelnen Kunstwerks), Gattungsparodie (bestimmter Ikonographien), Stilparodie (eines Stils) oder Motivparodie (eines einzelnen Elements) untersucht.

2 : 1 – Raffael gegen Michelangelo

Der Hauptteil des Buches ist den Fallstudien gewidmet. Da eine der Voraussetzungen der Parodie darin besteht, dass sie sich gegen ein für das Publikum erkennbares und für die Kunstschaffenden autoritatives Vorbild richtet, geht Peterlini von den Modalitäten und Qualitäten aus, durch die Michelangelos Werk – und seine Person – sehr schnell schon für seine Zeitgenossen zu einer künstlerischen Norm wurde, die es zu ridiculisieren galt. Bereits sein *David*

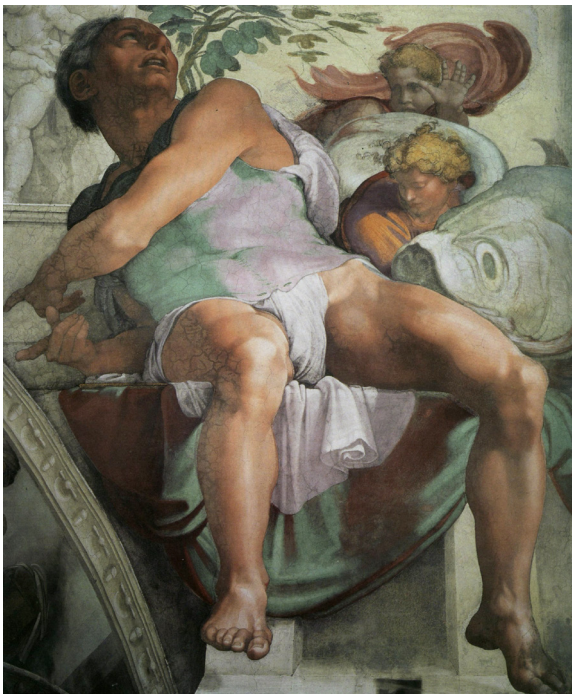


Abb. 1 | Raffael, Die Transfiguration, 1518–20. Öl/Lw., 410 cm × 279 cm. Vatikanstadt, Vatikanische Pinakothek

(1501–04) wird als *superatio* sowohl der Antike als auch des jüngeren, noch unerreichten Donatello anerkannt. Die neuplatonische Kunstkritik setzte auf Heroismus, *terribilità* und Pathos: „Michelangelos *gran maniera* erweist sich als eine Zurschaustellung seiner brillanten künstlerischen Fähigkeiten und seiner Erfindungskraft bei der Konzeption und Gestaltung ideeller, heroischer menschlicher Figuren, die sich aufgrund ihrer *terribilità* (erhabenen Gewaltigkeit) am besten für die Darstellung höherer Sujets eignen.“ (85) Eine Rhapsodie also, die nur darauf zu warten scheint, parodiert zu werden.

In seiner ersten Fallstudie macht Peterlini bei Raffael in Rom den anti-michelangelesken ‚Urknall‘ aus und identifiziert dessen *Trasfigurazione* (1518–20)

Abb. 1 | als kühnes „Thesenwerk“, in dem der Künstler in bildparodistischer Absicht den Raffaelismus der oberen Hälfte über den Michelangeloismus der unteren Hälfte triumphieren lässt. Um zu einer solchen Lösung für die Umformung des Vorbilds zu gelangen, hatte Raffael verschiedene Kampfplätze im *paragone*



| Abb. 2 | Michelangelo, Jona, 1508–12. Fresko. Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle. Peterlini, S. 120, Abb. 74

mit Michelangelo eröffnet, die oberflächlich betrachtet einem plumpen und materialistischen Wettstreit um die Vorrangstellung seiner Person und seiner Werkstatt gegenüber Michelangelo und dessen Mitstreiter Sebastiano del Piombo bei päpstlichen und kurialen Aufträgen zu dienen scheinen, tatsächlich aber eine sehr präzise künstlerische Strategie der Arbeit auf einer Metaebene darstellen. Raffael machte aus seiner Absicht, Michelangelo, dessen Person und

dessen Werk zu diskreditieren, kein Hehl: „Raffaels Stilparodie stellt in diesem Sinne eine offensichtliche, verspottende und ironische Verwendung des nachgeahmten Gegenstands dar, der Manier Michelangelos, die der Diskreditierung und der Abwertung des Konkurrenten dient“ (106). Weniger klar ist die ästhetische Absicht der Parodien, mit denen er sich über das Vorbild lustig macht. Peterlini paraphrasiert hier das hellsichtige Urteil von Ludovico Dolce: „Michelangelo war nur imstande, sich durch einen titanischen Stil auszudrücken, wohingegen Raffael proteisch erscheine, mithin ein Künstler sei, der alle Manieren nach Belieben beherrsche“ (163).

Doch bei einem Künstler wie Raffael, einem Meister der *variatio*, darf man ein modernes Bewusstsein der Bedingtheit der Kunst und ihrer Freiheit in einem antinormativen Sinne voraussetzen, das weit über die Kontroverse des Ciceronismus hinausgeht. Seine Fähigkeit, mit Stilen und Bildern zu spielen, führt ihn fast von selbst zur Parodie mit scharfsinnig-kritischer Stoßrichtung gegenüber dem Werk seines Kollegen und Rivalen, den die *imitatio* und *aemulatio* der Antike und der zeitgenössischen Vorbilder wie Donatello zur Normativität drängen. Die beiden Künstler verkörpern den Konflikt zwischen Vorbild und Nachahmung, bei dem die Bildparodie für die ästhetischen Konzepte des frühen 16. Jahrhunderts eine viel zentralere Rolle



| Abb. 3 | Giulio Romano, Polyphem, 1520–24. Fresko. Rom, Villa Madama, Gartenloggia. Peterlini, S. 119, Abb. 724



| Abb. 4 | Michelangelo, Die eherne Schlange (Detail), 1508–12. Fresko. Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle. Peterlini, S. 136, Abb. 88

| Abb. 5 | Giulio Romano und Werkstatt, Gigantensturz (Detail), 1532–35. Mantua, Palazzo Te, Sala dei Giganti, Westwand. Peterlini, S. 148, Abb. 98

spielt als ein rein bildrhetorisches Verfahren. Die Bildparodie erscheint als zentrale, wenn auch verschleierte ästhetische Kategorie dieser Zeit.

4 : 0 – Giulio Romano gegen den Divino

Unter anderem assistierte Giulio Romano, ein guter Freund Castigliones, Raffael bei dem Fresko des *Incidio del Borgo* (1514) im Vatikan, das Bildparodien auf die Sixtinische Decke (1508–12) enthält. Der junge Künstler, der nach dem Tod seines Meisters seine Selbstständigkeit erlangte, machte sich einen Namen mit einer raffinierten Parodie des berühmten Jona der *Sistina* | Abb. 2 | in seinem Fresko des *Polifemo* (1520–24) in der Villa Madama. | Abb. 3 | Das Fresko enthält auch eine Anspielung auf die Parodie der homerischen Episode in Euripides' Satyrspiel *Zyklop*. Diese Entdeckung ermöglicht es Peterlini, Taubers These zu untermauern, dass Giulios Opus summum,

die *Caduta dei Giganti* (1532–35) im Palazzo Te in Mantua, die an die berühmteste, wenn auch verlorene Parodie der Antike, die *Gigantomachie* des Hegemons von Thassos, erinnert, ebenfalls eine polyseme Parodie Michelangelos ist, die gleichermaßen eine politische wie eine ästhetische Stoßrichtung verfolgt. Der symbolhaft aufgeladene Untergang Roms im Jahr 1527, herbeigeführt vom römisch-deutschen Kaiser, mit dem die Gonzaga verbündet waren, wird zu politisch-ideologischen Propagandazwecken inszeniert. Zugleich wird die Darstellung des Verfalls des Michelangeloismus gegenüber dem Raffaelismus zu einem ästhetischen Viaticum für eine „radikale formale Transformation und ästhetische Innovation“, so Peterlini (162). Dies wäre also das, was Gérard Genette als „Transposition“ bezeichnet: „La transposition, au contraire, peut s’investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l’amplitude textuelle et l’ambition esthétique et/ou idéolo-



| Abb. 6 | Bernardino Gatti, Wundersame Brotvermehrung, 1552. Fresko und Seccomalerei. Cremona, San Pietro al Po. Peterlini, S. 168, Abb. 120

gique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre." (*Palimpsestes. La littérature second degré*, Paris 1982, 237) Die Michelangelo-Parodien sind in der *Caduta dei Giganti* so vielfältig, dass sie die *Volta Sistina* in etwas völlig Neues verwandeln und eine bis dato unvorstellbare Bildsprache schaffen, die frei von der Notwendigkeit architektonischer Perspektivillusion ist. | Abb. 4 | | Abb. 5 |

Kryptoporträts und spätere Parodien

Die zweite Fallstudie ist den sogenannten Kryptoporträts Michelangelos um die Mitte des 16. Jahrhunderts gewidmet. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Raffael und Giulio Romano handelt es sich bei diesen Bildparodien, bei denen der Porträtierte verwandelt, verkleidet oder in einen ihm fremden Kontext integriert wird, nicht um eine ästhetische Kritik an Michelangelo, sondern um eine regelrechte Invektive, die da-

rauf abzielt, seine Persönlichkeit (im Fall von Bernardino Gatti) oder seine Autorität und seinen Status (im Fall von Orazio Samacchini) als Mensch und Künstler lächerlich zu machen, während Pierino da Vinci das Kryptoporträt eher für seine rhetorischen und visuellen Spiele nutzt.

Peterlini weist allerdings darauf hin, dass Intention und Zweck einer solchen Erscheinungsform der Bildparodie nicht schlüssig gedeutet werden können, allein schon wegen des berechtigten Zweifels, dass es sich um eine rein persönliche Verspottung oder gar Diffamierung handeln könnte (198), wie etwa bei der hypothetischen Travestie Michelangelos in einen zerlumpten Mann in Gattis monumentaler Wandmalerei *La moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1552) im Refektorium von San Pietro al Po in Cremona. | Abb. 6 | Geht es jedoch mehr um das künstlerische Konzept Michelangelos, so gehören seine Kryptoporträts eher in den Bereich des (höfischen) guten Benehmens unter Kollegen und der rhetorischen Paraphernalia,



| Abb. 8 | Orazio Samacchini, Gigantensturz, 1557–63. Fresko. San Secondo Parmense, Rocca dei Rossi, Sala dei Giganti. Peterlini, S. 190, Abb. 147

die den Künstlern zur Verfügung standen, wie man an Pierino da Vincis *Sansone e il Filisteo* (um 1550), heute im Palazzo Vecchio in Florenz, sehen kann.

| Abb. 7 | Die anhaltende Vorbildfunktion der parodistischen Verfahren Giulio Romanos belegt schließlich Samacchini in seiner *Caduta dei giganti* (1557–63), der das mythologische Thema fortsetzt und durch die explizite Einfügung eines Kryptoporträts Michelangelos inmitten der Riesen ergänzt. **| Abb. 8 |**

Mit der dritten Fallstudie nähert sich das Jahrhundert seinem Ende. Und wieder ist es die Bildparodie, die den im Hinblick auf künstlerische Innovation und Reform ebenso fruchtbaren wie (für die Vorbilder) furchtbaren Moment im Prozess der Überwindung bestehender Formen markiert. Für Agostino und Annibale Carracci sind jedoch nicht Michelangelo und sein Werk das Ziel der Parodie, sondern die Hegemonie des Michelangeloismus unter den zahlreichen Künstlern, die in den 1570er und 1580er Jahren die kanonischen Vorgaben der toskanisch-römischen Schule und der Kunsttheorie Vasaris bedingungslos nachahmen. Die Bildparodien der beiden Carracci – darunter die sogenannten *Lascivie* (1580er Jahre) Agostinos hinsichtlich der Quantität und Qualität der

bildlichen Anspielungen die ausgefeiltesten **| Abb. 9 |** – sind also keine rhetorische Verspottung, sondern eine in Bildern ausgedrückte echte Kritik an einer Kunstauffassung, die sich erschöpft hatte und den neuen ästhetischen Vorstellungen und Bedürfnissen nicht mehr entsprach. Eine Epoche verändert sich durch die Parodie. So wurde Michelangelo zum Sündenbock auf dem Altar der „Herabsetzung des Fetischismus der *micelangiologisti*“ (219), was an anderer Stelle als die interessanteste aller Parodieformen, die „umadressierte Parodie“, bezeichnet wurde: „a parody of an old work or an old author that meanwhile serves as the foundation for one or another contemporary trend in literature“ (Yuri Tynianov, *On Parody*, in: Ders., *Permanent Evolution. Selected Essays on Literature, Theory and Film*, Boston 2019, 299, n. 15).



| Abb. 7 | Pierino da Vinci, Samson unterwirft einen Philister, um 1550. Marmor. Florenz, Palazzo Vecchio. Peterlini, S. 178, Abb. 133

Fazit

Gegen *Michelangelo* ist eine erhellende Lektüre der invertierenden Michelangelo-Rezeption, gerade weil die Bildparodie nicht zu den Genres der sogenannten „Kleinkunst“ gezählt wird, sondern zur prominenten Praxis der kanonisch gewordenen Protagonisten der Kunst des 16. Jahrhunderts. Diese Lesart wird von einem Stil unterstützt, der selbst eine gewisse Parodie auf den emphatischen Schreibstil darstellt, der für das Fach Kunstgeschichte prägend war und ist – vor allem, wenn es um die Renaissancehelden geht. Peterlini bettet seine Fallstudien überzeugend in die ästhetischen Theorien der Zeit ein – bisweilen hätte man sich im Hinblick auf die gegenwärtigen Forschungsdebatten über die Parodie eine etwas aktuellere theoretische Terminologie gewünscht. Der Verzicht auf den Begriff „Einfluss“ ist in jedem Fall zu begrüßen. Peterlinis prachtvoll ausgestattete Studie besticht mit präzisen Beobachtungen und der interpidktoralen Analyse sowie der Neuinterpretation ähnlicher, in der Sekundärliteratur bereits vorhandener Deutungen; hiervon wird der Vergleich der Kunstwerke mit den zeitgenössischen Theorien in Texten von Castiglione oder Scaliger paradoxerweise fast in den Hintergrund gedrängt. Die soziokulturelle Analyse künstlerischer Konflikte und Rivalitäten in unterschiedlichen geographischen und historischen Kontexten ist nicht nur aus fachwissenschaftlicher Perspektive von Interesse, sondern auch für die Gattungs- und Methodenreflexion der Kunstgeschichtsschreibung. Die Aufmerksamkeit für das, was früher abwertend als Biographismus bezeichnet wurde, zeigt uns eine Vielfalt von Realitäten und Bedingungen, die nicht nur unserem Bedürfnis nach einer objektiven Rekonstruktion der Geschichte entgegenkommt, sondern auch den Blick vom Alltagshandeln auf das spezifisch künstlerische Handeln weitet. Das *enfant terrible* Raffael kann in seiner Lebensführung durchaus etwas über sein künstlerisches und ästhetisches Selbstverständnis preisgeben. Trotz der unterschiedlichen Erscheinungsformen sind es ihre Funktionen, die der Diskussion um die Rolle der Parodie als Bildverfahren und Bildgattung



| Abb. 9 | Agostino Carracci, Nympe, kleiner Satyr und Kind, 1585–94. Kupferstich, 147 × 103 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.nr. A 124780 [↗](#)

in der Kunst Substanz verleihen. Bei Raffael zum Beispiel enthüllt die Parodie die Bedingtheit einer normativ erstarrten Bildsprache, bei Giulio Romano entthront und dekonstruiert sie die Autorität des Vorbilds, um eine Transposition zu schaffen, bei den Carracci zerstört sie die Begrenztheit der künstlerischen Autorität und des etablierten Kanons.

Eine Frage bleibt jedoch offen: Wenn die *origin story* der Bildparodie bei Raffael im frühen 16. Jahrhundert zu finden ist, wo hat er sich diese Verfahren aneignen können? In Urbino, Florenz oder erst Rom? Es wäre interessant zu untersuchen, ob Raffael während seines Florentiner Aufenthalts Kontakt zu burlesken Künstlerkreisen oder *capitoli* hatte und welche Arten von Parodie – literarische, theatralische, bildliche – dort praktiziert wurden, also ob hier eine Kontinuität zu mittelalterlichen karnevalesken und rituellen Parodien aufzuzeigen wäre, die noch Ende des 15. Jahrhunderts in der städtischen Festkultur präsent und lebendig war.