

## Italienforschung

### Nur kein Neid!

Jana Graul

**Neid. Kunst, Moral und Kreativität in der Frühen Neuzeit. Von der Todsünde zum Zeichen von Tugend und Ruhm** (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 51). München, Hirmer 2022. 480 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7774-4019-4. € 98,00

Giovan Pietro Bellori

**Vita di Domenico Zampieri, Il Domenichino | Das Leben des Domenico Zampieri, gen. Domenichino.** Übersetzt von Marieke von Bernstorff. Hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Marieke von Bernstorff. Göttingen, Wallstein Verlag 2022. 477 S., Ill. ISBN 978-3-8353-3983-5. € 34,00

Prof. Dr. Christian Hecht  
Institut für Kunstgeschichte  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg  
[christian.hecht@fau.de](mailto:christian.hecht@fau.de)

# Nur kein Neid!

Christian Hecht



Neid hat keinen guten Ruf: Wie die Evangelisten Matthäus (Mt 27,18) und Markus (Mk 15, 10) ausdrücklich schreiben, war es Neid, der Jesus Christus ans Kreuz brachte. Kein Wunder, dass die christliche Theologie den Neid als Todsünde einstufte. Wer in dieser Sünde bis zum Lebensende verharret, der wird sich nach dem Tode in der Hölle wiederfinden. Mit diesen theologischen Tatsachen waren zweifellos alle Künstler, deren Werke Jana Gaul in ihrer Dissertation behandelt, gut vertraut. Aber noch viel besser kannten sie den Neid sicher als Realität des menschlichen Lebens. Was sie hingegen lange Zeit nicht kannten, waren speziell mit dem Thema des Künstlerneids verbundene Bildformulare und Bildkreise. Diese entstanden, wie die Verfasserin teils sehr detailreich darlegt, erst nach und nach. Daneben gibt es natürlich noch andere Zusammenhänge, in denen der Neid eine Rolle spielt, etwa in illustrierten mittelalterlichen Lasterkatalogen oder in barocken Lasterstürzen, aber wohl nur im Kontext des Neids auf Künstler und des Neids zwischen Künstlern wird dieses Laster zu einem wirklich eigenständigen Bildthema.

Trotzdem ist die vorliegende Arbeit nur zu einem gewissen Teil ikonographiegeschichtlich ausgerichtet, tatsächlich stehen letztlich Fragen der Kunsttheorie im Mittelpunkt, vielleicht kann man sogar sagen, der „Künstlertheorie“. Der „Künstlerneid“ erfuhr nämlich, wie Jana Gaul schlüssig darlegt, eine ganz spezifische Deutung: In zahlreichen Texten erscheint der Künstler eben nicht einfach als Opfer seiner Neider, sondern der Neid wird zum Ausweis künstlerischer Größe. Und der Künstler – der Tugendheld – wird durch den Neid sogar angespornt, auf dem eingeschlagenen Weg vorwärtszugehen. Wer denkt da nicht an den bekannten Satz: „Neid ist die höchste Form der Anerkennung“. Er wird fälschlicherweise Wilhelm Busch zugeschrieben, der tatsächlich anderer Auffassung war und deshalb schrieb: „Um Neid ist



| Abb. 1 | Sandro Botticelli, Die Verleumdung des Apelles, um 1496/97. Tempera auf Holz, 62 × 91 cm.  
Florenz, Uffizien, Nr. 00285580 ↗

keiner zu beneiden.“ (Sämtliche Werke, Bd. 6, hg. von Otto Nöldeke, München 1943, 219)

## Schwer einzugrenzendes Thema

Man kann es nicht anders sagen: Jana Graul hat sich ein großes und schwieriges Thema gesucht. Schon allein dank dieser Themenwahl wird die vorliegende Studie zu einer bemerkenswerten Arbeit, denn bisher ist der Künstlerneid des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit noch nie im Zusammenhang behandelt worden. Wobei natürlich die einzelnen Bildwerke und Texte, die hier eine Rolle spielen, alle schon mehr oder weniger intensiv untersucht wurden. Selbstverständlich erzwingt auch die Größe des Gegenstandes und die unterschiedliche Dichte der Überlieferung gewisse Einschränkungen. Daher hat die Verfasserin sich auf die Toskana beziehungsweise auf Florenz konzentriert sowie auf Rom. Es gibt aber auch einige Ausblicke in andere Regionen, etwa in die Niederlande und nach Deutschland. So wird beispielsweise Albrecht Dürer erwähnt, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil er wünschte, in der Vorrede zu seinen *Vier*

*Bücher[n] von menschlicher Proportion* solle „des neides nit gedacht“ werden (263). Dürer befürchtete nämlich, wenn er sich als Neidopfer darstelle, könne er „ferlacht“ werden. Die damaligen Herausgeber sahen das anders und ließen die betreffenden Neid-Passagen unverändert.

Zeitlich erstreckt sich die Arbeit vom Duecento bis ungefähr zum Ende des 17. Jahrhunderts. Allerdings ging es nicht ohne die Antike. Am Beginn stehen ausführliche allgemeine Überlegungen, die einen starken Antikenschwerpunkt haben, denn die antiken Künstlerlegenden bleiben für das Thema bestimmend. Schon das erste der sieben Hauptkapitel trägt daher den Titel „Invidia als Berufskrankheit. Prominente Präzedenzfälle: Phidias und Apelles im Visier der Missgunst“ (12). Die Verfasserin klärt hier ihre Voraussetzungen, verliert sich aber nicht in einer Analyse antiker Texte, sondern zeigt die antiken Beispiele vor allem in der Gestalt, die sie in nachantiker Zeit hatten. Daher spielt bereits in diesem Zusammenhang Sandro Botticellis *Verleumdung des Apelles* eine zentrale Rolle (v. a. 18f.). Man darf dieses Bild sogar als den





| Abb. 2 | Andrea Mantegna, Schlacht der Seeungeheuer, um 1481. Stichel und Kaltnadelradierung, zwei Blätter zusammengefügt. Linkes Blatt: 30,2 × 42,9 cm, rechtes Blatt: 30,4 × 40,7 cm. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, nr. 6812/LR/Recto ➔

Nukleus der gesamten Studie bezeichnen, nicht von ungefähr ist es auch das Umschlagmotiv. | Abb. 1 | Fast gleichwertig neben diesem Gemälde steht Mantegnas rätselhafter Stich, den Vasari den *Kampf der Seeungeheuer* nannte. | Abb. 2 | Protagonisten sind, wie der von Jana Gaul zitierte Michael A. Jacobsen festgestellt hat, die „Telchinen“, die mythischen Urbewohner von Kreta und Rhodos. Als solche singen sie noch in der Klassischen Walpurgisnacht im *Faust II* einige Verse, in denen sie sich rühmen, den Dreizack Neptuns geschmiedet zu haben (Vers 8275). Eine Neptunstatue sieht man auch bei Mantegna. Doch darum geht es nicht allein, vielmehr um die Verbindung von Kunstfertigkeit und schlechtem Charakter: Friedrich Wilhelm Riemer schreibt in seinem *Griechisch-deutsche[n] Hand-Wörterbuch*, ein Telchin (τελχιν) sei ein boshafter und neidischer Mensch, auch ein Zauberer oder Hexenmeister, in übertragenem Sinne könne man so auch Rezensenten bezeichnen (*Griechisch-deutsches Hand-Wörterbuch für Anfänger und Freunde der griechischen Sprache* [...]. Zweyter Band Α–Ω, Jena/Leipzig 1820, 849f.). Bei Mantegna geht es also um einen Kampf zwischen Künstlern, der seine Ursache im Neid hat. Das macht eine beschriftete Personifikation des Neids eindeutig klar. Zwar handelt es sich hier um Wesen einer unbestimmten Vorzeit, aber sie wären nicht dargestellt worden, wenn sie für Mantegna keinen realen Gegenwartsbezug gehabt hätten.

## Theoretisch die Lästerschule der Welt

Dementsprechend benutzt Jana Gaul diesen Abschnitt (38–50) für grundsätzlichere Überlegungen und überschreibt ihn mit „Künstlerneid zwischen Topos und Wirklichkeit: methodische Prämissen“ (38). Diese Wirklichkeit ist aus den erhaltenen Zeugnissen nicht immer vollständig zu rekonstruieren, aber dennoch geht es in den Texten und Bildwerken, in denen der Künstlerneid behandelt wird, letztlich um eine Strategie zur Bewältigung eines echten Problems. Das belegen auch die zahlreichen literarischen Beispiele, die, so heißt es mit der gebotenen Zuspitzung, das „Italien der Renaissance als ‚Lästerschule der Welt‘“ (51–68) lebendig werden lassen. Anschließend erfolgt eine thematische Engführung auf den heute nur noch als historische Größe relevanten Gelehrtenneid, den man im Mittelalter als eine spezifische Form der sprichwörtlichen *invidia clericalis* verstehen kann. Das berühmte Beispiel des Petrus Abaelard (70f.) ist hier wegen seiner spezifischen Aspekte allerdings vielleicht nicht ganz einschlägig. Weitere Beispiele machen aber sehr gut den Grundgedanken deutlich: Neid ist nicht einfach irgendein Unglück, das jeden treffen kann, sondern man kann ihn sich „verdienen“ (101), und zwar durch Tugenden und durch herausragende Leistungen. Angeregt sind die entsprechenden Darlegungen der Autorin durch Benedetto Varchis Vorlesung *Über den Neid* (98), sein



| Abb. 3 | Filarete, Porta Argentea, 1433–45. Bronze. Detail der Bordüre des rechten Türflügels, äußerer Rand: Invidia. Rom, Sankt Peter. Graul, S. 126, Abb. 28

*Ragionamento, o Lezione sopra l'Invidia* aus dem Jahr 1545.

Varchi eröffnet noch weitere Perspektiven, denn er kennt auch einen „guten Neid“, die *emulazione*, (99). Dieser „Wetteifer“ ist im Kontext der Paragone-Diskussionen zwar von großer Bedeutung, in der vorliegenden Abhandlung spielt er aber nur eine Nebenrolle, wie anhand der anschließend folgenden konkreten Beispiele erkennbar wird. Jana Graul greift an dieser Stelle auch schon voraus auf Michelangelo und Vasari: „Deutlicher vielleicht als an keiner anderen Stelle tritt dieser Zusammenhang [zwischen Tugend und Neid] in [Vasaris] Vita Michelangelos zutage. Nicht nur wird hier der Maler und Bildhauer als ein Künstler beschrieben, der mehr als alle anderen zeitlebens der Missgunst seiner Kollegen und übernatürlicher Kräfte ausgesetzt ist – er vermag auch dank seiner Exzellenz den Angriffen des Lasters standzuhalten, ja es zu besiegen.“ (108)

An dieser Stelle bricht die Behandlung der theoretischen Grundlagen ab, und im nun folgenden dritten Hauptkapitel beginnt eine Darlegung zum „Neid in

Künstlersignaturen des 14. und 15. Jahrhunderts“. Die Studie wandelt sich ein wenig unvermittelt zu einer im besten Sinne des Wortes positivistischen Abhandlung über einzelne Inschriften, unter denen derjenigen Giovanni Pisanos an der Pisaner Domkanzel (109–121) eine zentrale Bedeutung zukommt. Leider ist diese vielbesprochene Inschrift nicht im Original erhalten, sondern nur in späteren Abschriften. Das alles wird mit großer Sorgfalt untersucht. Ein weiteres bedeutendes Werk, das in diesem Kontext besprochen wird, ist die Bronzetür, die Filarete noch für Alt-Sankt Peter hergestellt hat und die bis heute das Mittelportal der Peterskirche verschließt (125–127). Hier gibt es eine kleine Personifikation der *Invidia* | Abb. 3 |, die der Verfasserin die Möglichkeit bietet, den Blick zurück auf Giottos Personifikation gleichen Themas | Abb. 4 | (127f.) zu lenken. Hier wie an manchen anderen Stellen bemerkt man eine eher assoziative Anordnung des Stoffes. Wer ihr tatsächlich folgen will, darf sich daher nicht auf eine selek-



| Abb. 4 | Giotto, Invidia, um 1304–06. Fresko. Padua, Cappella degli Scrovegni, Nordwand, Sockelzone. Graul, S. 128, Abb. 29





| Abb. 5 | Giorgio Vasari,  
Paul III. belohnt die  
Tugend, 1546. Fresko.  
Rom, Palazzo della  
Cancelleria, Sala dei  
Cento Giorni. Graul,  
S. 198, Abb. 72

tive Lektüre verlassen. Dieses Buch will als Ganzes gelesen werden, gerade weil die einzelnen Kapitel jeweils unterschiedliche Aspekte des komplexen Gesamtthemas beleuchten.

### Höhepunkt Michelangelo

Das vierte Hauptkapitel untersucht dann die zentrale Epoche zwischen Mantegna und Vasari (149–222), wiederum werden einzelne Texte und Kunstwerke analysiert. Dabei bringt die Überlieferungssituation einen auf den ersten Blick überraschenden Schwerpunkt im Bereich der Musik, denn im inhaltlichen Zentrum stehen Apoll und Marsyas (162f. u. ö.). Das Kapitel greift aber dann auf Michelangelo über. Graul beginnt mit Vasaris Fresko in der Sala dei Cento Giorni im Palazzo della Cancelleria, denn hier gerät, wie sie betont, Michelangelo ins „Visier“ der *Invidia* (197–200). Tatsächlich erscheint auf dem Fresko Papst Paul III. belohnt die Tugend der besiegte Neid unterhalb des mit seinen unverkennbaren Gesichtszügen dargestellten Buonarroti. | Abb. 5 |

Verschiedene Fragen der Michelangelorezeption kommen im sechsten Kapitel zur Sprache. Am Be-

ginn steht das berühmte Zitate aus einem Brief, den Michelangelo wohl 1542 an einen nicht sicher bestimmbarer Empfänger richtete und in dem er schrieb: „Alle Unstimmigkeiten, die zwischen Papst Julius und mir entstanden sind, hatten ihre Ursache im Neid des Bramante und des Raffael [...]“ (223) Wie sich in diesem Dokument zeigt, hat Michelangelo sogar die Probleme, die es mit dem monumentalen Grabmal für Julius II. gab, auf den Neid der Künstlerkollegen zurückgeführt. Und er hat das Thema des Neids auch an anderer Stelle angedeutet, nicht zuletzt, wie die Verfasserin betont, auf dem Fresko des Jüngsten Gerichts (223–228), wobei die Identifizierung der einschlägigen Figuren nicht immer eindeutig ist. Das gilt auch für den sogenannten „Minos“ (224f., Anm. 6), der ganz rechts im Bereich der Hölle erscheint, der aber, wie die Eselsohren zeigen und wie bereits Joachim von Sandrart meinte, ein „Midas-Bruder“ sei (*Der Deutschen Academie Zweyter Theil* [...], Nürnberg 1675, 153), also ein Kritiker, der für sein fehlerhaftes Urteil bestraft wird.

In diesen Passagen, in denen Michelangelo – oft gespiegelt von Vasari oder auch Federico Zuccari

– im Mittelpunkt steht, erreicht das Buch einen Höhepunkt. Letztlich kann man alle weiteren Beispiele in mehr oder weniger enge Verbindung mit dieser Zentralgestalt der europäischen Kunstgeschichte bringen. Das gilt auch für Kapitel VI, in dem es um „Künstlerische Selbstzerstörung“ geht sowie um „Die bannende Kraft guter Kunst und die Impotenz der Neider“ (345–407). Bereits hier wie im VII. Kapitel, in dem eine Art Resümee gezogen wird, erfolgt eine Ausweitung des Blicks auch in außeritalienische Regionen, und es werden noch einmal viele Künstlernamen genannt.

Das Fazit fällt eindeutig positiv aus. Jana Graul hat eine bedeutende Studie geschrieben, in der ein zentrales Thema der italienischen Kunstgeschichte erstmals umfassend behandelt wird. Sie stützt sich dabei notwendigerweise in vielen Fällen auf schon bekannte Kunstwerke und Texte, erschließt aber auch zahlreiche Objekte und Quellen, die bisher kaum beachtet wurden. Das hochkomplexe Buch ist allerdings nicht immer leicht zu lesen, da das Thema immer wieder Vor- und Rückbezüge erfordert. Doch dank des kleinteiligen Inhaltsverzeichnisses sowie dreier sorgfältig erstellter Register kann man den Überblick behalten.

### Bellori gegen Vasari

Der Neid ist allgegenwärtig. So hat es Jana Graul in ihrer Arbeit umfassend dargelegt – Belloris *Vita* des Domenichino kann man als eine von vielen möglichen Exemplifizierungen dieses Themas lesen. Das wird insbesondere im sehr gelungenen Kommentar deutlich, den Marieke von Bernstorff zu diesem berühmten Text geschrieben hat. Textgrundlage ist die 1976 erschienene kritische Ausgabe von Evelina Borea. Belloris Viten, die 1672 erstmals erschienen sind, stehen in der Tradition der Lebensbeschreibungen Vasaris. Wie könnte es anders sein? Allerdings verfolgte Bellori einen Ansatz, der sich von demjenigen Vasaris deutlich unterscheidet. Vasari behandelte sehr viele Künstler, denn er wollte einen möglichst vollständigen, nach Epochen gegliederten Überblick zur italienischen Kunstgeschichte bieten, die im Werk Michelangelos ihren unüberbietbaren Höhepunkt er-

reicht. Für Bellori war Michelangelo jedoch bereits fern gerückt, und er hatte auch keineswegs den Anspruch der Vollständigkeit. Er beschränkte sich vielmehr auf wenige Schlüsselgestalten, die er dafür umso ausführlicher behandelte – und auch aufgrund seiner Stilvorstellungen bewertete. Das wird nicht zuletzt in seinen sehr ausführlichen Bildbeschreibungen erkennbar. Während Vasari eine aufsteigende Linie zeichnet, die im einsamen Helden Michelangelo kulminiert, beschreibt Bellori sozusagen viele „Michelangelos“, wobei für ihn diese Helden durchaus nicht alle auf der gleichen Höhe stehen.

Zu den Künstlern, die Bellori besonders schätzte, gehört jedoch fraglos Domenico Zampieri, Il Domenichino. Das zeigt bereits der Umfang der *Vita*. Vor allem aber handelt es sich nicht einfach um eine neutrale Lebensbeschreibung, sondern um ein ausführliches Epitaph für einen Freund, mit dem Bellori dieselben künstlerischen Ideale teilte. Bellori sieht in Domenichino – nicht zu Unrecht – den legitimen Erben des berühmten Annibale Carracci. Als klassischen Maler wird ihn noch Goethe schätzen, der zahlreiche Reproduktionen von Werken Domenichinos besaß, etwa von den Fresken der Nilus-Kapelle in Grottaferrata. Heute noch sieht man im Deckenzimmer des Weimarer Goethehauses, wie der heilige Abt Nilus einen besessenen Knaben heilt. Bellori gibt eine detailreiche Beschreibung dieser Szene (56–58).

Mit einiger Sicherheit schätzte Goethe – wie bereits Bellori – an diesem und ähnlichen Werken weniger die inhaltliche Seite als die gelungene, höchst ausgewogene Komposition, die man mit Fug und Recht „intellektuell“ nennen darf. Für Bellori ist jedenfalls Domenichino die vorbildliche Verkörperung des Typus eines denkenden Malerphilosophen und eines intellektuellen Malers *par excellence*. In Marieke von Bernstorffs Nachwort findet man gerade dazu erhellende Aussagen und natürlich auch weitere wichtige Informationen, etwa zum möglichen Werkstattaufenthalt Belloris bei Domenichino (334f.). Auch auf den Neid, der das Leben dieses Künstlers in erheblichem Maße erschütterte, geht die Autorin ausführlich ein, besonders in Hinblick auf die Ausmalung der

Cappella del Tesoro am Dom von Neapel (376–380). Ja, die *Invidia* der neapolitanischen Künstler verschuldet letztlich sogar den Tod des Malers, der 1641 in Neapel stirbt.

Bellori schrieb ein Italienisch für Fortgeschrittene. Das liegt sowohl an seinen manchmal recht komplizierten Satzkonstruktionen, die an klassische lateinische Perioden erinnern, als auch an der Komplexität einiger von ihm benutzter Begriffe. Marieke von Bernstorff gelingt es, sehr nah am Original zu bleiben, indem sie Belloris Duktus folgt, ohne jemals unverständlich zu werden. In einigen Fällen fügt sie aber in eckigen Klammern kurze Textergänzungen ein, die einem besseren Verständnis dienen. Und ebenfalls in eckigen Klammern bringt sie in ihrer Übersetzung wichtige kunsttheoretische Begriffe in der Originalsprache. Zum positiven Eindruck der Edition trägt auch der Apparat bei. Es gibt nicht nur ein Register der Namen sowie der Orte und Werke, sondern auch eines der zentralen Begriffe (*Invidia* ist allerdings nicht dabei). Ebenso dankbar ist man für eine Zeittafel zum Leben des Malers. Erfreulich sind schließlich die Abbildungen, die das Verständnis des Textes sehr erleichtern.