

## FEDERICO ZUCCARI, BENITO ARIAS MONTANO UND DER ›LAMENTO DE LA PITTURA‹

Das großformatige Blatt, das Bierens de Haan im Stecherverzeichnis des Cornelis Cort unter dem Titel ›Der Maler der Wahrheit aufführt‹, gehört sicherlich zu den bekanntesten Arbeiten Federigo Zuccaris (Abb. 1).<sup>1</sup> Der Grund hierfür liegt nicht nur in der bedeutenden künstlerischen Leistung von Zeichner und Stecher, sondern vor allem auch in der gedanklichen Komplexität der Invention. Nachdem Detlef Heikamp den Stich als Satire Zuccaris gegen die Kritiker seiner Fresken in der Florentiner Domkuppel aufgefaßt hatte,<sup>2</sup> wurde das Blatt immer wieder als Beispiel für das Selbstverständnis des Künstlers herangezogen.<sup>3</sup> Um so überraschender jedoch, daß eine umfassende Deutung, die sowohl ikonographische Detailfragen, als auch den kunsthistorischen oder geistesgeschichtlichen Zusammenhang zu klären suchte, bislang noch aussteht. Ausführliche Überlegungen stellte 1983 Inemie Gerards-Nelissen an<sup>4</sup> und wies auf Parallelen zu Michelangelo Biondos Traktat *Della nobilissima pictura* hin.<sup>5</sup> Wenn diese Interpretation auch letztlich nicht über-

zeugend erscheint,<sup>6</sup> bleibt doch der Verdienst, erstmals das Blatt aus der engen Bindung an die Biographie Zuccaris gelöst, in den größeren Kontext gegenreformatorischer Kunst einbezogen und damit die Diskussion um die Deutung des Blattes erneut eröffnet zu haben.

Eher am Rande blieb bislang die Frage nach dem Verhältnis der bildlichen Darstellung zu den sie begleitenden Texten. Nachdem Heikamp die Bildunterschrift des in Florenz bewahrten Exemplars als Grundlage seiner Ausführungen herangezogen hatte, galt diese den folgenden Interpreten als die verbindliche und authentische. Weitgehend unbeachtet blieb bislang das lange Gedicht des spanischen Theologen Benito Arias Montano.<sup>7</sup> So soll im folgenden vor allem die Frage nach dem Inhalt der Texte im Vordergrund stehen, die das Blatt begleiten und das sich aus ihnen ergebende Umfeld skizziert werden. Wenn auch eine Neuinterpretation in diesem Zusammenhang nicht angestrebt ist, so hoffe ich doch, daß sich der Deutungsrahmen erweitert, der die Vielschichtigkeit der Zuccarischen Interpretation deutlicher zutage treten läßt.

Betrachten wir zunächst den Stich. Mit 73,5 x 61,1 cm von stattlichem Format zeigt der von zwei Platten gedruckte Stich eine Malerwerkstatt, in welcher der Künstler an einem riesigen Gemälde arbeitet, das den größten Teil des Blattes einnimmt. Zwei Gehilfen sind links mit dem Reiben der Farben beschäftigt, während rechts auf und neben einem

<sup>1</sup> J. C. J. Bierens de Haan, *L'Œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, Den Haag 1948, S. 204 f., Nr. 221. – Den Gesprächen mit Christian von Heusinger verdankt dieser Text viel. Ihm ist dieser Aufsatz gewidmet.

<sup>2</sup> Detlef Heikamp, »Vicende di Federigo Zuccari«, *Rivista d'arte*, 32 (1957), S. 175–232, bes. S. 181 ff.

<sup>3</sup> Vgl. Matthias Winner, »Gemalte Kunsttheorie. Zu Courbets ›Allégorie réelle‹ und der Tradition«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4 (1962), S. 151–185, hier: S. 160. – Sigmar Holsten, *Das Bild des Künstlers*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1987, S. 26 f.

<sup>4</sup> Inemie Gerards-Nelissen, »Federigo Zuccari and the Lament of Painting«, *Simiolous*, 13 (1983), S. 44–53.

<sup>5</sup> Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pictura*, Venedig 1549, abgedruckt in: Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 4, 1, Mailand u. Neapel 1971, S. 767–780.

<sup>6</sup> Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der Untersuchung von Gerards-Nelissen in: Sylvainé Hänsel, *Der spanische Humanist Benito Arias Montano und die Kunst*, Münster 1991, S. 138 f.

<sup>7</sup> Heikamp (wie Anm. 2) hatte Arias' Gedicht als Quelle für Zuccaris Bilderfindung angenommen; ein Irrtum, auf den auch schon Gerards-Nelissen hingewiesen hat.

Hocker Farbtöpfe stehen. Auch erkennt man einen Reinigungsbottich und zwei Krüge. Auf einem Tisch am rechten Bildrand liegen verschiedene Zeichengeräte und Papiere, ebenso stehen dort eine Blumenvase und einige Skulpturen, unter denen eine Aktfigur, vielleicht ein Apoll, herausragt. Mit seiner ausgestreckten Hand scheint er auf den Maler zu weisen, der links auf einem geschnitzten Hocker mit Maske und Löwenfüßchen sitzt. Vornehm gekleidet stützt der Künstler seinen linken Fuß auf einen Schemel. Den beiden Hunden schenkt er keinerlei Beachtung, sondern schaut aufmerksam auf die Lichtgestalt, die im Zentrum der Werkstatt, den Rücken zum Betrachter gekehrt, auf einer Wolke zu schweben scheint. Das um Schulter und Hüfte geschlungene Tuch weht in großem Schwung empor und rahmt ihren Oberkörper. Ihr Haupt umleuchtet eine Strahlenaureole und mit der Rechten weist sie gen Himmel. Unter ihr liegt die dürre, von züngelnden Schlangen umgebene Furie der »Invidia« in einer Höhle, die auch den Höllenwesen Aspiss und Basilisk als Aufenthalt dient. Das von zwei Füllhörnern flankierte Wappen Zuccaris bekrönt den Kerker und bildet zugleich den Sockel für die Wolke der Lichtgestalt.

Das Gemälde, an dem der Maler unter Anleitung der himmlischen Erscheinung arbeitet, zeigt in seinem unteren Teil links die Schmiede des Vulkan, in der Handwerker Jupiters Blitze und Donnerkeile schmieden. Rechts hingegen stürmen mit Fackeln bewehrte Furien von einer Anhöhe auf eine Stadt los, die vom Himmel fallendes Feuer in Brand setzt. Über allem tagt in den Wolken die Versammlung der Götter. Ceres, Venus, Bacchus und Herkules links, Pan, Apoll und Diana rechts; etwas tiefer, in der Mitte zwischen beiden Gruppen lagern Flußgötter und Satyrn. Weiter hinten erkennt man Mars, Pomona, und Saturn, dazu Neptun mit seinem Dreizack. Erhöht unter einem Baldachin thront linker Hand Jupiter. Auf seinem Adler reitet ein Putto, der in seiner Hand ein Feuer hält<sup>8</sup>, und mit der anderen eine Waage emporhebt. Mit diesem Attribut der Justitia gliedert er sich zugleich in die Gruppe der den Göttervater umringenden Tugenden Caritas, Prudentia, Fortitudo und Patientia oder Mansuetudo ein. Der Götterrat gilt den von Merkur geleiteten Musen. Sie knien, umgeben von ihren Instrumenten, weinend inmitten der Versammlung, während als zehnte Muse die Malerei von Amor und den drei Grazien Jupiter vorgestellt wird.

Zwei am Himmel fliegende Putti halten ein aufwendig gerahmtes Gemälde, an das sich rechts eine Figur, die eine Reihe von Zeichengeräten mit sich führt,<sup>9</sup> lehnt, während

links Minerva Jupiter das Bild präsentiert. Es zeigt in der Mitte des Vordergrundes Fides, halb am Boden kniend, die eine Hand auf einen Quader gestützt, mit der anderen den Kreuzstab umfassend und den Blick vertrauensvoll nach oben wendend. Von rechts stürmt, gefolgt von zwei Begleitern, ein maskiertes Höllenwesen mit Flammenschwert heran, ohne auf die am Boden liegende Figur mit Spiegel, vielleicht Prudentia, zu achten. Hinter dieser Gruppe rollt Fortuna, die ein Segel in der Hand hält, auf einer Kugel herbei. Ein geflügelter Teufel hat sie gewissermaßen als Occasio beim Schopf gepackt.<sup>10</sup> Links flieht eine Menschengruppe und blickt verzweifelt zurück.

Bierens de Haan führt von diesem Stich vier Zustände an,<sup>11</sup> einen vor der Schrift, dann als zweiten Zustand die Fassung mit dem gestochenen Text, der dritte Zustand besitzt den gedruckten Text, während der vierte Zustand mit »Cornelis Cort fe. 1572 Joannis Orlandii formis 1602« bezeichnet ist. Darüber hinaus gibt es verschiedentlich separate Abzüge von der oberen Platte.<sup>12</sup> Während sowohl von dem ersten als auch von dem letzten Zustand mehrere Exemplare bekannt sind, existiert der zweite Zustand nur in einem einzigen Zustand im Florentiner Kupferstichkabinett.

Betrachten wir die beiden Zustände mit Text genauer. In beiden Fällen, sowohl bei der gestochenen als auch bei der gesetzten Schrift, sind die Passagen separat gedruckt und auf den Stich aufgeklebt, und zwar sowohl die beiden Felder links und rechts, als auch der jeweilige Text am unteren Bildrand: eine vierzeilige Inhaltsangabe einerseits,<sup>13</sup> ein lan-

<sup>9</sup> Gerards-Nelissen (wie Anm. 4), S. 49, hat diese Figur als »Praxis« identifiziert, der Athena als Verkörperung der »Theorie« gegenübersteht. – Vgl. Winner (wie Anm. 3), S. 160.

<sup>10</sup> Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg 1531, A 8. – Henkel / Schöne (wie Anm. 8), S. 1809.

<sup>11</sup> Bierens de Haan (wie Anm. 1), S. 204 f., Nr. 221.

<sup>12</sup> Zu der oberen Platte gibt es eine Zeichnung in der Sammlung Lambert Krahe im Kunstmuseum Düsseldorf, vgl. Ausstellungskatalog *Die Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe*, Kunstmuseum Düsseldorf 1969, S. 26, Nr. 23.

<sup>13</sup> »Federigo Zuccaro Pittore ecc.te considerato la infelicità de i virtuosi, la disegnò nel modo che tu caro Lettore appreso sentirai: La virtù et le buone arti, dolendosi tra loro d'essere mal trattate in q.a età, nell'altre già tanto favorite e tenute in pregio, deliberarono narrare il fatto loro al sommo Giove, et elessero la Pittura, come quella che ben dimostra le cose al vivo, che con parole quanto più poteva esprimesse la cagione della mestitia loro, e del dolore. Onde ella e le compagne presi i loro strumenti, introdotte dall'Amore, e dalle Gratie, esposto il fatto gittarono gli strumenti a' suoi piedi. Per il ché egli mosso da prima a meraviglia, di poi ad ira, chiamato Mercurio, gli impose che comandasse a tutti gli Dei marini, e terrestri, che salissero al cielo: Et a Vulcano che con prestezza metesse in ordine gran numero di saette: Et alle Furie infernali che, seguito questo ... essere, e distrugessero tutta la terra con quello che sop.a esse si ritrovava, da che non più virtù, ne bontà, ma bruti, et animi, che sotto il corpo d'huomo ascondono vitii più che bestiali. Questo disegnò il Pittore dentro al suo studio, tenendo l'occhio e la mente saldi nella vera intelligenza, che nuda gli sta davanti, niente curando l'invidia, e gli impedimenti humani«. Zitiert nach Heikamp (wie Anm. 2), S. 183.

<sup>8</sup> Vielleicht ist das Feuer hier in demselben Sinn zu verstehen wie in dem »Non sine igne«-Emblem des Juan de Borja, *Empresas morales*, Prag 1581, S. 84, Nr. 83, wo die Taten der Herrscher erst ihren Sinn erhalten durch die Liebe, die sie bestimmt. – Vgl. Arthur Henkel / Albrecht Schöne, *Emblemata*, Stuttgart 1967, S. 132.



ges Gedicht andererseits.<sup>14</sup> Während diese überhaupt nichts miteinander zu tun haben, lautet die Widmungsinschrift in den ausgesparten Feldern der Sockelzone bei beiden Zuständen gleich. Gabriel Terrades wendet sich an den Kunstfreund Niccolò Gaddi und teilt ihm mit, daß er eine Publikation der »Inventio« Federigo Zuccaris beabsichtige und ihm, Gaddi, wegen seiner Verdienste um die Tugenden zueignen wolle.<sup>15</sup> Die andere Tafel bezeichnet Zuccari als »Inventor« und vermerkt, Terrades habe befohlen, das Blatt mit gedruckten Lettern (»Typis aereis«) herauszugeben.<sup>16</sup>

Die Formulierung »Typis aereis« verweist eindeutig auf einen mit Lettern gedruckten Text; für gestochene Schrift ergibt eine solche Formulierung keinen Sinn. Das bedeutet aber, daß der gesetzte Text vor dem gestochenen anzusetzen ist; anders gesagt letzterer kopiert jenen in den beiden Schrifttafen. So erklärt sich auch, daß der Stecher den Text nicht gleich auf die Bildplatte graviert hat, sondern auch die gestochene Schrift als spätere Zutat hinzugefügt wurde. Für die Priorität des gesetzten Textes läßt sich auch anführen, daß dieser in seinem Erscheinungsbild sehr viel repräsentativer wirkt und so dem Anspruch des großformatigen Stichs und der Widmung eher entspricht. Den Druck des in Lettern gesetzten Textes besorgte der Florentiner Verleger Giorgio Marescotti, der am Ende als Herausgeber firmiert und 1579, dasselbe Jahr wie die Dedicatio, als Erscheinungsjahr angibt.

Als Konsequenz ergibt sich daraus, daß die gestochenen Zeilen nicht mehr ohne weiteres, wie bislang üblich, als die vom Künstler autorisierte, authentische Interpretation des Blattes angesehen werden können. Ihre Entstehungszeit liegt keinesfalls vor 1579, eher deutlich später. Vielleicht hatte ein Kunstfreund, der ein Exemplar ohne Text gesehen oder besessen hat, das Bedürfnis, den kaum spontan und allgemein verständlichen Inhalt zu erläutern. Diese Initiative scheint aber keine größere Neuauflage mit sich gebracht zu haben; anders ließe sich kaum erklären, warum man nur ein Exemplar dieses Zustandes überhaupt kennt.

Bei dem gesetzten Text handelt es sich um ein langes, lateinisches Gedicht des spanischen Humanisten Benito Arias Montano.<sup>17</sup> Geboren 1527 in Fregenal de la Sierra,

reiste er 1563 als Mitglied der spanischen Delegation zum Tridentiner Konzil. 1568 sandte ihn Philipp II. nach Antwerpen, um dort die von dem Verleger Christophe Plantin ins Werk gesetzte Edition der sogenannten *Biblia Polyglota*<sup>18</sup> theologisch und wissenschaftlich zu betreuen. Neben seiner theologischen Tätigkeit zeigte Arias schon bald rege Anteilnahme an den politischen Ereignissen, über die er nicht nur mit dem spanischen Statthalter, dem Herzog von Alba, sondern auch mit Philipp II. korrespondierte. Dabei wandelte sich seine Einstellung unter dem Einfluß des Antwerpener Humanistenkreises um Plantin und Abraham Ortelius<sup>19</sup> immer deutlicher zu einer dem Toleranzgedanken verpflichteten Haltung. Nachdem ihn der König gegen seinen Willen nach Spanien zurückberufen hatte, übernahm er ab 1576 den Aufbau der Escorialbibliothek, eine Aufgabe, welcher er nur ungern nachkam. Zurückgezogen von den Ereignissen des öffentlichen Lebens in Spanien verbrachte er die meiste Zeit seines Lebens in seinem Landhaus bei Peña de Aracena oder in Sevilla, wo er 1598 starb.

In Italien, das heißt vor allen Dingen in Rom, hielt sich Arias nach dem Tridentinum nur noch zweimal auf. Einmal 1572, um Bedenken gegen die *Biblia Polyglota* auszuräumen und die päpstliche Approbation zu erlangen, das andere Mal 1575/76, nachdem ihn König Philipp II. aus den Niederlanden abberufen hatte. Arias hoffte wohl auf die Erlaubnis, länger in Rom bleiben zu dürfen, um hier seinen Studien nachgehen zu können.

Leider weist es sich als ziemlich schwierig, sich ein Bild davon zu machen, mit wem Arias in Rom Umgang pflegte, um so eine Antwort auf die Frage zu erhalten, wie Arias die Zuccarische Komposition kennenlernte und sich zu einem Gedicht inspirieren ließ, das dann zusammen mit dem Bild publiziert wurde.<sup>20</sup> Weder Arias' Korrespondenz mit den niederländischen Freunden, insbesondere mit Plantin,<sup>21</sup> noch die Briefe an Gabriel de Zayas, den Sekretär Philipp II.,<sup>22</sup> enthalten weiterreichende Informationen über die Leute, mit denen er seine Tage verbrachte. Was wir wissen, ist, daß er zu dem Kreis um Fulvio Orsini gehörte, dem Bibliothekar Alessandro Farneses, der im Palazzo Farnese

<sup>14</sup> Der Text des Gedichtes ist im Anhang wiedergegeben.

<sup>15</sup> GABRIEL TERRADES NICOLAO GADDIO Illustri viro S. CUM hoc Federici Zuccari inventum in lucem producere in animo habere-rem, tibi illud dicare volui, qui inter eos, qui virtutes amplectuntur, Principem locum obtines, easque totis viribus omni studio, amplecteris & foves. Ad quod faciendum tua me animavit humanitas; speravi enim hoc munus, qualecumque illud sit, tibi gratum fore Vale. Florentiae IX. Cal. Maias M.D.LXXIX.

<sup>16</sup> FEDERICUS ZUCCARUS S. ANGELI IN VADO AD RIPAS MITAURI INVENTOR. GABRIEL TERRADES Typis aereis, excudi iussit.

<sup>17</sup> Für die Biographie Arias Montanos vgl. Tomás González Carvajal, »Elógió histórico del Doctor Benito Arias Montano«, *Memórias de la Real Academia de la Historia*, 7 (1832), S. 1–199. – Bernard Rekers, *Benito Arias Montano (1527–1598)*, London u. Leiden 1972.

<sup>18</sup> *Biblia Sacra*, Antwerpen, Plantin 1569–1572. – Leon Voet, *The Plantin-Press. A Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin in Antwerp and Leiden*, Amsterdam 1980 ff., S. 280–350, Nr. 644. – Zu Plantin und seinem Verlag: Leon Voet, *The Golden Compasses*, Amsterdam 1969–1972.

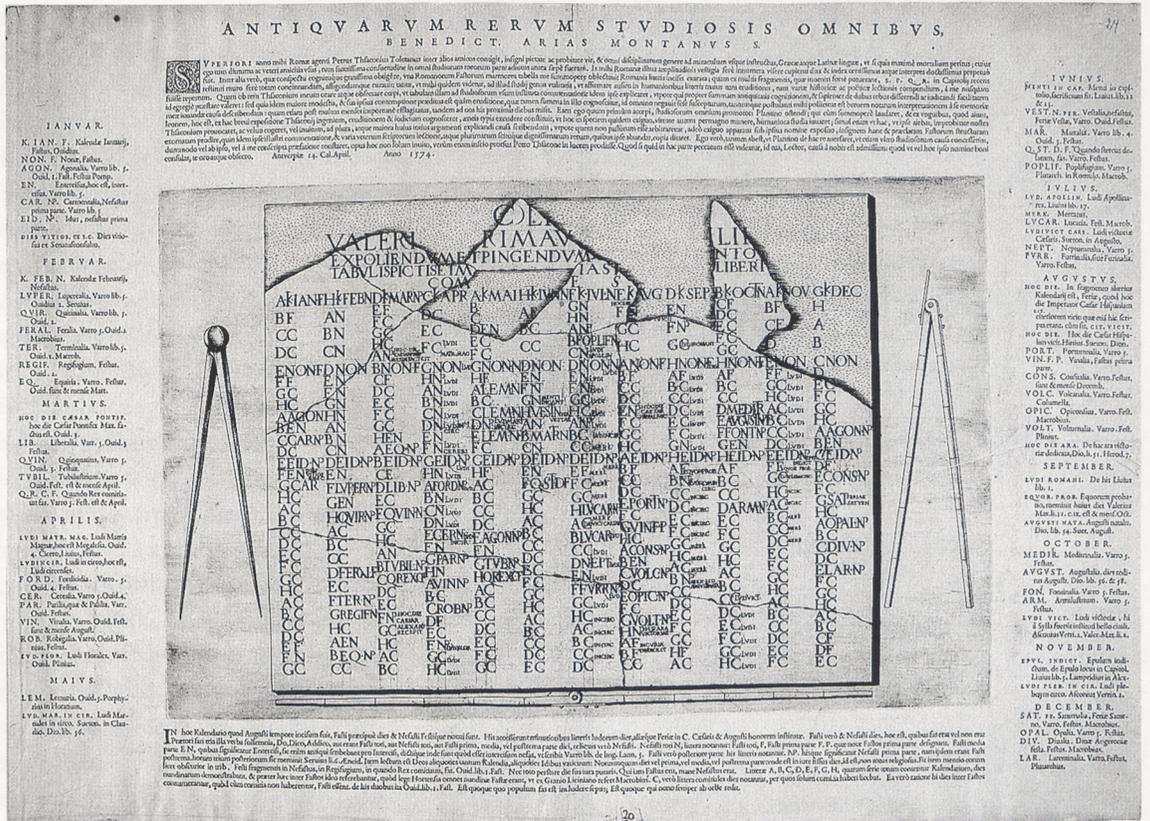
<sup>19</sup> C. Koemann, *Abraham Ortelius. Sa vie et son Theatrum orbis terrarum*, Lausanne 1964.

<sup>20</sup> Erste Überlegungen hierzu in: Hänsel (wie Anm. 6), S. 141.

<sup>21</sup> Jan Denucé (Hg.), *Christophe Plantin, Correspondance*, Antwerpen 1883 ff.

<sup>22</sup> Arias' Korrespondenz mit Gabriel de Zayas in: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, 41, 1842 ff.

2. *Calendarium Romanum*.  
Antwerpen, Musée  
Plantin-Moretus



eine Gruppe archäologisch interessierter Gelehrter um sich versammelt hatte.<sup>23</sup> Orsini hatte seit Mitte der sechziger Jahre mit Plantin korrespondiert, der sich, beeindruckt von dessen Gelehrsamkeit, erboten hatte, seine Werke zu drucken.<sup>24</sup> Aus dem Orsini-Kreis pflegte Arias mit Sicherheit näheren Kontakt zu Pedro Chacón,<sup>25</sup> dem Autor eines Standardwerkes über die antiken Tischsiten.<sup>26</sup> Chacón führte Arias durch die antiken Denkmäler in Rom. Bei Plantin publizierten die beiden den Stich eines römischen Kalenders mit den dazugehörigen archäologischen Erläuterungen (Abb. 2).<sup>27</sup>

Auch zu Tomaso Cavallieri scheint intensiverer Kontakt bestanden zu haben.<sup>28</sup> In einem Brief an Orsini bittet Arias,

Tomaso de Cavallieri und dessen Sohn Mario zu grüßen.<sup>29</sup> Francisco Pacheco weiß zu berichten, Cavallieri habe Arias eine Zeichnung geschenkt, von der er meint, es handle sich um eine Ganymed-Darstellung von der Hand Michelangelos.<sup>30</sup> Pacheco berichtet auch, daß Arias eine Kreuzigung von Giulio Clovio, einem weiteren Mitglied des Orsini-Kreises, besessen habe.<sup>31</sup>

23 Zu Orsini vgl. Pierre de Nolhac, *La bibliothéque de Fulvio Orsini*, Paris 1887. – Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein »studio« für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989.

24 Vgl. Voet 1980ff. (wie Anm. 18), Bd. 5, S. 2264–2270, Nr. 2348–2350.

25 Elisa Ruiz, »Los años romanos de Pedro Chacón, vida y obras«, *Cuadernos de filología clásica*, 10 (1976), S. 189–247.

26 Petrus Ciacconius, *De triclinio, sive de modo conviviendi apud priscos Romanos, & de convivorum apparatus*, Rom, Officina Sanctandreana 1590 (mit einem Appendix von Fulvio Orsini).

27 *Calendarium Romanum*, Antwerpen, Plantin, 1574. – Voet 1980ff. (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 524f., Nr. 863.

28 Vgl. Pablo de Céspedes, »Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las

obras de los antiguos, y si se aventajaba á de los modernos«, in: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Bd. 5, Madrid 1800, S. 273–315, hier: S. 291. – Zu Cavallieri vgl. S. Tramentin, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rom 1979, Bd. 2, S. 678–680.

29 Arias Montano an Orsini, 19. 12. 1576: »Et V.S. mi faccia favore di preghar Dio per me suo servitore et di dar mie raccomandationi a (tu)tti li amici di V.S. con [quelli] che sono di mia notizia; darà V.S. mie affettuose raccomandationi a li Signori Domini Giulio et Gambara. Anchora molto caldamente al Signor Thomas di Cavallieri col Signor mio compare Mario suo figliuolo.« *Bibliotheca Vaticana*, Vat. Lat. 4105, fol. 75r-v; abgedruckt bei: Daniele Domenichini, »Benito Arias Montano e Italia«, *Revista de estudios extremeños*, 44 (1988), S. 565–571, nicht paginierte Beilage.

30 Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, hg. v. Bonaventura Bassegoda y Huas, Madrid 1990, S. 456. – Vgl. Zu dieser Frage ausführlicher: Hänsel (wie Anm. 6) 131 f.

31 Pacheco (wie Anm. 30), S. 456. – Zu Clovio vgl. John W. Bradley, *The Life and Works of Giulio Clovio, Miniaturist, 1495–1578*, London 1891.

Ob Arias dort auch El Greco getroffen hat, wissen wir nicht;<sup>32</sup> mit Sicherheit hatte Arias jedoch Kontakt zu dem Maler Paulo de Céspedes,<sup>33</sup> der ihn später in einem Gedicht als »tan señor y particular patrón mío« bezeichnete.<sup>34</sup> Im Jahr 1568 war der Künstler nach Rom gereist, vor allem um dort die Werke Michelangelos zu studieren. Er scheint dort auch einigen Erfolg gehabt zu haben, doch kennen wir von den Werken, die Baglione aufführt, nur noch die Fresken in San Trinita del Monte.<sup>35</sup> Nachdem er 1575 nach Spanien zurückgekehrt war, hielt er sich vor allem in Córdoba und Sevilla auf, wo er enge Freundschaft mit Francisco Pacheco schloß, dem er zahlreiche Informationen für seine *Arte de la pintura* lieferte. In unserem Zusammenhang interessiert Céspedes wegen seiner Bekanntschaft mit Federigo Zuccari.<sup>36</sup> Wenn es jedoch Céspedes gewesen sein sollte, der Arias die Kenntnis des Stichs vermittelte, müßte wenigstens die Zeichnung schon 1572, also bei Arias' erstem Romaufenthalt fertig gewesen sein, da sich die beiden 1575 wahrscheinlich nicht mehr getroffen haben.

Ein persönliches Treffen von Arias Montano und Zuccari läßt sich nicht ausschließen, aber auch durch nichts belegen. Auch dieses Treffen hätte bereits 1572 in Rom stattfinden müssen, da Arias 1575 bereits im April nach Rom aufbrach, als Zuccari noch in England weilte. Von dort kehrte der Künstler erst Mitte Oktober nach Florenz zurück, um dort die Domkuppelfresken Vasaris zu vollenden.<sup>37</sup> Da Zuccari aber die Komposition wohl erst nach 1572 geschaffen hat, kann das Gedicht nicht aus dem persönlichen Kontakt von Arias mit Céspedes oder Zuccari entstanden sein.<sup>38</sup>

Ob als Zeichnung oder als Stich, Arias muß das Werk vor 1576 kennengelernt haben.<sup>39</sup> Am plausibelsten scheint, daß dies in der Werkstatt von Cornelis Cort geschah, welche dieser seit 1567 in Rom, wo er zunächst für Antonio Lafreri arbeitete, besaß.<sup>40</sup> Arias hat wahrscheinlich eine große Anzahl von Stichen bei Cort und Lafreri für die Escorialbibliothek gekauft und könnte in der Werkstatt des Stechers die Zuccarische Zeichnung oder den Stich gesehen haben.<sup>41</sup> Ob der Stich allerdings schon 1576 vollendet war, sei dahingestellt. Die unvollendeten Partien lassen eher an eine späte Entstehungszeit um 1578, kurz vor Corts Tod, denken.

Offen bleibt die Frage nach der Publikation von Bild und Text. Eine Schlüsselstellung nimmt hier Gabriel Terrades ein, über den wir jedoch unglücklicherweise so gut wie gar nichts wissen. Er scheint in Florenz gelebt und zum Bekanntenkreis Zuccaris gehört zu haben, da dieser ihn zusammen mit anderen Freunden auf einer Skizze porträtierte.<sup>42</sup> In den Biographien Niccolò Gaddis nennt man ihn als jemand, der ein Lobgedicht auf Gaddi und seine Sammlung verfaßt, bzw. ihm den hier besprochenen Stich gewidmet habe.<sup>43</sup>

Der Florentiner Niccolò Gaddi wiederum ist Kunsthistorikern als Besitzer einer umfangreichen Kunstsammlung bekannt, zu der auch eine beachtliche Bibliothek und ein bedeutender botanischer Garten gehörten.<sup>44</sup> Wie Arias Ritter des Santiago-Ordens, gehörte er zu den Vertrauten des Großherzogs Francesco und nahm für diesen gelegentlich diplomatische Aufgaben wahr. Auch in der Florentiner Kunstszene scheint seine Stimme einiges Gewicht besessen zu haben, denn 1578 amtierte er als Luogoteniente der Accademia del Disegno. Ein direkter Kontakt zu Arias Montano läßt sich nicht nachweisen. Wir wissen nur, daß Anfang der

<sup>32</sup> Jonathan Brown, »El Greco and Toledo«, in: *El Greco of Toledo*, Ausstellungskatalog Madrid u. Washington 1982/83, S.75–147, hier bes. S.94f.

<sup>33</sup> Die verlässlichsten Daten über Céspedes überlieferte Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599), Sevilla 1895, Nr.88. – Zahlreiche Hinweise auch in Pacheco (wie Anm.30). Die Monographie von Francisco M. Turbino, *Pablo de Céspedes*, Madrid 1868, ist überholt. Wichtige Daten bei Rafael Ramírez de Arcellano, in: *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y Diócesis de Córdoba*, Bd. 1, Madrid 1921, S.130–150. – Eine grundlegende Revision der bekannten Lebensdaten des Künstlers bei Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton 1978, S.30–32, bes. Anm.37f. – Vgl. auch den Ausstellungskatalog *Córdoba und su pintura religiosa*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba 1986.

<sup>34</sup> Céspedes (wie Anm.28) 275.

<sup>35</sup> Giovanni Battista Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, dal pontificato di Gregorio XIII*, Rom 1642. – Vgl. Diego Angulo Iníuriz, »Los frescos de Céspedes en la iglesia de la Trinidad de los Montes de Roma«, *Archivo Español de arte y arqueología*, 40 (1967), S.305–307.

<sup>36</sup> Heikamp (wie Anm.2), bes. S.228, vermutet, Céspedes habe die Verbindung zwischen Arias und Zuccari hergestellt.

<sup>37</sup> Vgl. Hänsel (wie Anm.6) 139f.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Das bei Bierens de Haan (wie Anm.1), S.204, Anm.1, angeführte Ölgemälde, von dem Baglione berichtet, bezieht sich nicht auf den »lamento«, sondern auf die »Calumnia«. Vgl. Baglione (wie Anm.35), S.123.

<sup>40</sup> Vgl. Bierens de Haan (wie Anm.1)

<sup>41</sup> Vgl. Aurora Casanovas, »Catálogo de la colección de grabados de la biblioteca de El Escorial«, *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, 16–17, 1963/64–1965/66. – Zu Arias' Anteil an der Graphiksammlung des Escorial vgl. Hänsel (wie Anm.6), S.158–162.

<sup>42</sup> Detlef Heikamp, »Federigo Zuccari a Firenze 1575–1579. I. La cupola del duomo: il diario disegnato«, *Paragone*, 18.205 (1967), S.44–68, hier S.59f.

<sup>43</sup> J. Gaddi, *Trattato istorico della famiglia de' Gaddi*, Padua 1642, S.45; Giulio Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722, S.426.

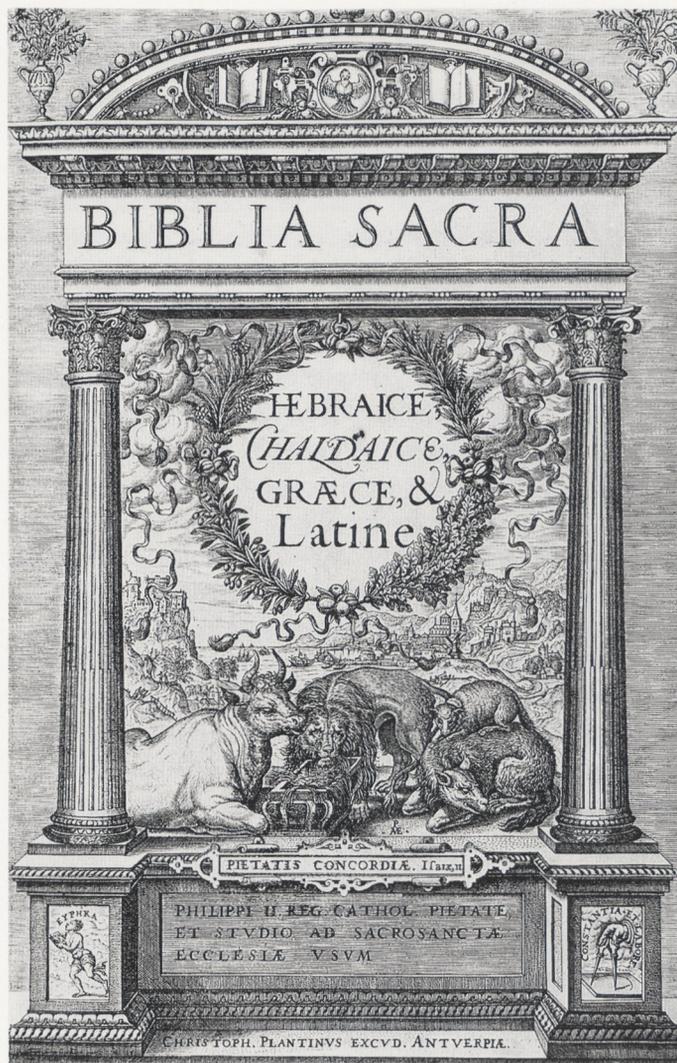
<sup>44</sup> Carolyn Valone, »A Note on the Collection of Niccolò Gaddi«, *Critica d'arte*, 23 (1977), S.205–207. – Cristina Acidini Luchinat, »Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento«, in: *Paragone* 31.359–361 (1980), S.141–175. – Thea Vignau-Vilberg, »Qualche deseigni d'importancia«. Joris Hoefnagel als Zeichnungssammler«, *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 38 (1987), S.185–214, bes. S.192–197.

achtziger Jahre Arias' Freund Abraham Ortelius<sup>45</sup> mit Joris Hoefnagel Gaddi besuchte,<sup>46</sup> und der Künstler in den folgenden Jahren Zeichnungen für Gaddi kaufte.<sup>47</sup> Auch korrespondierte Gaddi mit Fulvio Orsini, wobei es um den Austausch von Handschriften und Antiken ging.<sup>48</sup> Ob sich jedoch über diese Querverbindungen auch Kontakte zu Arias Montano ergeben haben, muß dahingestellt bleiben.

Fassen wir zusammen, was sich aus den hier vorgetragenen Bruchstücken über Arias Montanos Romaufenthalte und den Personenkreis, mit dem er direkt oder indirekt Kontakt gehabt haben könnte, ergibt. Ein Treffen von Arias und Zuccari, kann wenn überhaupt, nur 1572 stattgefunden haben. Das gilt auch für einen direkten oder indirekten Kontakt, den Céspedes vermittelt haben könnte. Daß bei einem solchen möglichen, aber nicht nachweisbaren Treffen die Zeichnung für den ›Lamento‹ überhaupt schon vorgelegen haben könnte, scheint jedoch nicht wahrscheinlich, da Cort das Blatt erst spät, kurz vor seinem Tod 1578, gestochen haben dürfte. Auch gibt es keinen Abzug in der Escorialbibliothek, die sonst das Œuvre ihres ersten Bibliothekars komplett besitzt und auch zahlreiche Stiche von Cort nach Zuccari verzeichnet, die wohl Arias Montano erworben hat. All das deutet auf eine druckgraphische Umsetzung des Blattes nach Arias' Abreise aus Rom 1576.

Geht man aber davon aus, daß Arias den ›Lamento‹ erst 1575/76 kennengelernt hat, kann man als Grundlage für das Gedicht des Humanisten keinen persönlichen Austausch mit dem Künstler annehmen. Arias hat die Zeichnung womöglich in der Cortschen Werkstatt gesehen und dann sein Gedicht dazu verfaßt. Letzteres könnte über Orsini oder seinen Freundeskreis nach Florenz in die Hände von Terrades oder Gaddi gelangt sein. In beiden Fällen muß zumindest die Zeichnung vor Arias' Abreise 1576 fertig gewesen sein, so daß sich Heikamps Annahme, Zuccari habe mit dem Blatt eine Satire auf die Kritiker seiner Domkuppelfresken gemünzt, nicht halten läßt.<sup>49</sup>

Terrades scheint eine größere Anzahl von Abzügen des ›Lamento‹ erworben und dem Verlag des Gregorio Marescotti zu Verfügung gestellt zu haben. Marescotti hat dann wohl 1579 den Druck und möglicherweise den Vertrieb übernommen. Warum Terrades dieses sicher auch finanziell



3. Titelblatt der Biblia Sacra, Antwerpen, Plantin, 1569.  
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

aufwendige Projekt unternahm und weshalb er das Blatt Gaddi widmete, bleibt jedoch unklar. Denkbar wäre ein Zusammenhang mit Gaddis Tätigkeit für die Academia del Disegno.

Stehen unsere Vermutungen über den Hergang der Ereignisse auf recht schwachen Füßen, läßt sich über Arias' Interesse an Zuccaris Komposition genaueres zu sagen. Dazu müssen wir jedoch etwas ausholen, um das Verhältnis des spanischen Theologen zur Kunst genauer fassen zu können.<sup>50</sup>

Hatte sich Arias Montano schon von Jugend an für Kunst interessiert, begann er in Antwerpen, angeregt wohl nicht zuletzt von den Stechern des Plantinschen Verlags, Bilder in seine theologischen Arbeiten mit einzubeziehen. Ergebnis dieser Aktivitäten bilden nicht nur die Titelblätter und

<sup>45</sup> Zu Ortelius als Kunstsammler vgl. A. E. Popham, »Pieter Brueghel and Abraham Ortelius«, *Burlington Magazine*, 59 (1931), S. 184–188; Iain Buchanan, »Dürer and Abraham Ortelius«, *Burlington Magazine*, 124 (1982), S. 734–741.

<sup>46</sup> Vignau-Vilberg (wie Anm. 44). Vorher: A. E. Popham, »On a Letter of Joris Hoefnagel«, *Oud Holland*, 53 (1963), S. 145–150.

<sup>47</sup> Vignau-Vilberg (wie Anm. 44)

<sup>48</sup> Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Bd. 3, Rom 1759, S. 145 ff., Nr. 3481 ff. (Neuausgabe durch Stefano Ticozzi, Mailand 1822–1825, Bd. 3, S. 324 ff.)

<sup>49</sup> Heikamp 1957 (wie Anm. 2), S. 180–184.

<sup>50</sup> Zum Folgenden vgl. Hänsel (wie Anm. 6).

archäologischen Illustrationen der *Biblia Polyglota*<sup>51</sup> sowie die *Humanae salutis monumenta*,<sup>52</sup> ein Emblem-Andachtsbuch, sondern auch eine Reihe von Stichserien, die in Zusammenarbeit mit Philipp Galle entstanden. Bilder galten Arias nicht einfach als schmückendes Beiwerk, sondern besaßen einen eigenständigen Wert in der Vermittlung von Inhalten. So heißt es in der Vorrede zu den *Humanae salutis monumenta*, daß die Malerei auch deshalb als nützlich gelten könne, weil sie Sachverhalte so darstellte, daß die gleichsam lebendigen Bilder der Dinge die Geschichten mitteilten, den Geist bewegten und Vergessenes ins Gedächtnis zurückriefen.<sup>53</sup> Die Abbildungen hatte Arias übrigens selbst entworfen, wobei er die gefundenen Kompositionen als verbindlich betrachtete.

Auch die Titelblätter der *Biblia Polyglota* gehen auf Inventionen von Benito Arias Montano zurück. Das Haupttitelblatt (Abb. 3) beispielsweise gibt sinnbildlich die Bedeutung des Unternehmens wieder, nämlich in der Zusammenschau der Überlieferungen und Sprachen religiöse Einheit und Frieden zu finden.<sup>54</sup> Der Allegorie und der Metapher hat Arias große Bedeutung zugemessen und auf ihren häufigen Gebrauch im Bibeltext hingewiesen. Gerade wenn es um besonders mit göttlicher Offenbarung erfüllte Passagen gehe, würden Metaphern verwendet, deren Sinn sich nicht wörtlich, sondern bildlich erschließe.<sup>55</sup> Auch in seinen Kommentaren zu verschiedenen Büchern des Alten Testaments geht Arias verschiedentlich auf die rhetorische Figur der Allegorie ein, wobei er selbst auf allegorische und anamorphotische Gemälde als Vergleichsstücke verweist.<sup>56</sup> Bilder scheinen ihm vorzüglich geeignet, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erhöhen. Er beruft sich auf die *Ars Poetica* des Horaz, wonach schwächer die Aufmerksamkeit erregt, was

seinen Weg durch das Ohr nimmt, als was vor die verlässlichen Augen gebracht wird und der Zuschauer selbst sich vermittelt.<sup>57</sup> Auch kennt er natürlich die berühmte Passage im sechsten Buch der Quintilianschen *Institutionis oratoriae libri XII*: »Et aliquando vidi depictam tabulam supra Iovem in imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commovendus.«<sup>58</sup>

Es sei hier nur kurz daran erinnert, daß das Interesse des Theologen Arias Montano für die didaktischen Möglichkeiten von Allegorien durchaus keinen Einzelfall darstellt. Auch Joannes Molanus, der mit seinem *De historia SS imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum* den ersten Versuch unternommen hatte, die eher vagen Stichpunkte des Tridentinums zur Bilderfrage um einen handhabbaren Leitfaden zu ergänzen, schätzte die aus der Antike bekannten Sinnbilder hoch und ordnete sie als »imagines ethicae« in der Mitte zwischen den heiligen und profanen Darstellungen ein.<sup>59</sup> Aufgabe dieser Bildwerke sei es, die Sitten der Menschen auszubilden und sie zu tugendhaftem Verhalten anzuspornen.<sup>60</sup> In seiner Aufzählung der Themen nennt Molanus auch die »Calumnia« des Apelles, deren Nachschöpfung Zuccari in einem berühmten Stich unternommen hatte.<sup>61</sup>

Arias interpretiert den »Lamento«-Stich Zuccaris gewissermaßen als *imago ethica* über die Aufgabe und die Möglichkeiten von Malerei. Der Maler arbeite, so die vor dem Gedicht stehende Erläuterung, an einem *exemplum*, einem Gleichnis der wirren Zeitläufe.<sup>62</sup> Diese schildert der Humanist in den Eingangsversen, wobei er sich eng, wenn auch nicht bis ins letzte Detail an das in der Götterver-

<sup>51</sup> *Biblia sacra* (wie Anm. 18).

<sup>52</sup> Benito Arias Montano, *Humanae salutis monumenta*, Antwerpen, Plantin 1571. Vgl. Voet 1980 ff. (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 182–188, Nr. 588–590.

<sup>53</sup> Ebd.: »Cum vero inter ceteras artes, quas divina munificentia hominibus elargita est, pictura ea sit, quae tum utilitatis, tum delectationis non infimas partes suo iure quodammodo sibi vendicet, quippe quae res omnes, quae quidem in hac rerum universitate conspiciuntur, ita repraesentet, atque ita oculos teneat, ut eae tanquam vivae rerum imagines imperitos etiam ipsos res gestas luculenter edoceant, ipsumque animum moveant atque adeos alias lecta, quarumque memoria exciderat, sui inspectione in mentem revocent, ut hac potissimum de causa non parvam haec ars cum typographica nostra affinitatem habere videatur.«

<sup>54</sup> Vgl. Plantins Erläuterungen zu den Titelblättern: »Tabularum in regia Biblia depictarum brevis explicatio«, in: *Biblia sacra* (wie Anm. 18), o. S.

<sup>55</sup> Benito Arias Montano, *Rhetoricorum libri IIII*, Antwerpen, Plantin, 1569, S. 93–95.

<sup>56</sup> So zum Beispiel in seinem Kommentar zu Joel 1, 4: Benito Arias Montano, *Commentaria in duodecim prophetas*, Antwerpen, Plantin 1571, S. 227.

<sup>57</sup> Horaz, *Ars poetica*, 181–182. – Vgl. Arias' Kommentar zu Hosea 1, 2: Arias Montano 1571 (wie Anm. 56), S. 31.

<sup>58</sup> Quintilian, *Institutionis oratoriae libri XII*, hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1975, VI, 1, 32.

<sup>59</sup> Joannes Molanus, *De Picturis et imaginibus sacris liber unus*, Löwen 1570. Die in den folgenden Jahren erscheinenden Bücher tragen dann den Titel »De historia SS imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum«; in der hier zitierten Ausgabe Löwen 1594 ist Buch II, Kapitel 60 überschrieben: »Imagines Ethicas quas Ethicas quas pagani habuerunt, utiliter a nobis conservari.« – Vgl. Emile Neve, »Des travaux de Jean Molanus sur l'iconographie chretienne«, *Annuaire de l' Université de Louvain*, 11 (1847), S. 242–294. – David Freedberg, »Johannes Molanus on Provocative Paintings«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), S. 229–244. – Christian Hecht, *Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, bes. S. 303.

<sup>60</sup> Molanus 1594 (wie Anm. 59) 92: »Proprius enim ad nostrum institutum accedunt, eae picturae, quae tametsi ab Ethicis acceptae, mores tamen formant, atque ad virtutem instigant.«

<sup>61</sup> Zur Tradition der Calumnia-Darstellungen: David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in Humanist Tradition*, New Haven u. London 1981; zu Zuccari ebd., S. 128 ff.

<sup>62</sup> »Tempestatis huius pertubatissimae exemplum Federicus Zuccarus Urbinas pictor contemplantus in tabula referebat.«

sammlung vorgeführte Bild hält. Sodann wendet er sich der himmlischen Versammlung zu, dem Göttergericht, das sich eingefunden hat, die Klagen der Musen zu hören. Diese zeigen sich jedoch außerstande zu sprechen, so daß die Malerei das Wort ergreift und sich anbietet, das schuldhafte Verhalten der Menschen auf Tafeln darzustellen. Die Laster als Ursachen dieses Verhaltens werden auf dem Rahmen erscheinen. Die göttliche Kraft Merkurs und das Gute Minervas sollen bei der Erkenntnis des Geschilderten helfen. Auch nimmt sich die Malerei vor, die durch langes Liegen stumpf gewordenen Waffen Jupiters vor Augen zu führen. Die für alle göttlichen Gaben undankbaren Menschen drehen sich nun, durch Laster aufgewühlt und durch Unwissenheit verführt im Kreis. Die Feindin der Tugenden herrscht, mischt Furien unter das Menschengeschlecht und verwirrt die Herzen. »Weh!« läßt Arias Jupiter antworten. »Fällt das Menschengeschlecht in solche Verrücktheit?« Im weiteren legt er ihm den Schluß in den Mund, daß er, Jupiter selbst, das Unrecht rächen wolle, während die Musen im Himmel Trost finden könnten.

Arias interpretiert den Stich also dahingehend, daß die Malerei als einzige der Künste die Zustände auf Erden darzustellen vermag und zwar mittels eines allegorischen Gemäldes, das ganz im Quintilianschen Sinne Jupiter zum Handeln aufrüttelt. All dies gibt der Maler, von der himmlischen Lichtgestalt inspiriert, als Exemplum wieder. Wenn es außerdem heißt, Arias habe hier den atmenden Bildern eine Rede suggeriert, so entspricht dies ganz der traditionellen Aufgabenteilung von Malerei und Dichtkunst. Auch in dem Plantinschen Nachwort zu den *Humanae salutis monumenta* wird dem Poetischen die Funktion zuerkannt, das darzustellen, was die Malerei nicht wiedergeben kann, nämlich Stimmen, Bewegungen und Überlegungen.<sup>63</sup> Arias' Gedicht ist in genau diesem Sinne zu verstehen. Er unterlegt den atmenden Bildern eine Rede.<sup>64</sup> Sein Gedicht liefert keine Interpretation, sondern ergänzt die Elemente, welche Zuccari mit Mitteln der bildenden Kunst nicht darzustellen vermochte.

Zuccaris ›Klage der Malerei‹ galt bislang vor allem als im Bild vorgetragene Kunsttheorie, wobei insbesondere die Selbstinszenierung des Künstlers das Interesse der Interpreten weckte. Bei dieser Betrachtung blieb jedoch die Thematik des im Himmel präsentierten Bildes ebenso beliebig wie die ›irdische‹ Szenerie. Gerechter würde man der komple-

xen Zuccarischen Komposition, wenn man sie als *imago ethica* auffaßte, und zwar im Sinne einer Virtus-Pictura-Allegorie, ein Thema, das bei Zuccari und seinem Umkreis geläufig war. Erinnert sei etwa an den Berg mit dem Tempel der Tugend und der Künste, den der Künstler in seinem römischen Palazzo dargestellt hatte,<sup>65</sup> aber auch an die Zeichnung in der Albertina, als deren Thema Catherine King die ›Malerausbildung als Tugendpfad‹ herausgearbeitet hatte.<sup>66</sup>

Wissen als Rettung der blind vom Schicksal in die Irre Getriebenen erweist sich schon auf dem berühmten ›virtus combusta-virtus deserta‹-Stich des Andrea Mantegna.<sup>67</sup> Verkörperung des Wissens ist Merkur, der denn auch auf Zuccaris Stich die Musen zur Götterversammlung geleitet, während Apoll neben seiner Schwester Diana sitzend das Geschehen verfolgt. Daß er jedoch derjenige ist, dem der Maler seine Einsicht verdankt, erkennt der Maler unschwer an dem Strahlenkranz, der beide, Apoll und die Lichtgestalt im Maleratelier auszeichnet. Die Verbindung Merkurs mit den Wissenschaften ist vielfach belegt. Wir kennen sie aus Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, wo die Artes der Philologie als Hochzeitsgabe dazugehören.<sup>68</sup> Als Hermes Trismegistos fungierte Merkur als Schirmherr der geheimen Wissenschaften.<sup>69</sup>

Wenn also Wissen zur Tugend führt, ergibt sich logisch, daß Verachtung der Wissenschaften die Herrschaft des Lasters bedeutet. So thematisiert das Gemälde, mit dem die Pictura dem Götterrat die irdischen Zustände und die Ursachen für den Jammer der Musen schildert, die versuchte Vertreibung der Tugenden. Die Fortuna-Occasio, welche der Teufel beim Schopf gepackt hat, bezeichnet vielleicht die Häresie, gegen die sich Fides, obwohl schon gestürzt, behauptet, kann sie sich doch auf den die Weisheit und Beständigkeit symbolisierenden Kubus stützen.<sup>70</sup> Eine vergleich-

<sup>63</sup> Plantin in: Arias Montano (wie Anm. 52): »Alterum vero genus est Poeticum, quod non imaginibus, ut illud alterum, sed verbis rem omnem depingit, atque ea etiam spectanda legentium sensibus proponit & describit, quae nullo picturae artificio effingi possunt, ut sunt voces, orationes, animorum, corporumque motus omnes, & cogitationum studiorumque formae.«

<sup>64</sup> »Bened. Aria Montano spirantibus imaginibus orationem suggerente«, heißt es vor Beginn des Gedichtes.

<sup>65</sup> Vgl. Kristina Herrmann-Fiore, »Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, (1979), S. 35–112.

<sup>66</sup> Catherine King, »Late Sixteenth-Century Careers' Advice. A New Allegory of Artists Training – Albertina Inv. N° 2763«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 41 (1988), S. 76–96.

<sup>67</sup> Mantegna, Ausstellungskatalog London u. New York 1992, S. 453–456, Nr. 148; Friederike Klauner, »Ein Planetenbild von Dosso Dossi«, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 60 (1964), S. 137–160, hier S. 140.

<sup>68</sup> Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, hg. v. A. Dick, Leipzig 1925.

<sup>69</sup> Vgl. Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964.

<sup>70</sup> Henkel / Schöne (wie Anm. 8) Sp. 7f., 1553. – Auch später bei Ripa gehört der Kubus zu den Attributen der »Göttlichen Weisheit«. – Vgl. das Frontispiz zu Pierre Charron, *De la sagesse*, Bordeaux, 1601, sowie die zugehörige »Explication de la figure qui est au frontespice de ce livre«, wo die »Weisheit« nackt auf dem »Justitia« symbolisierenden Kubus steht.

bare antihäretische Stoßrichtung hatte Cristina Acidini Luchinat auch in den Fresken der Florentiner Domkuppel ausgemacht.<sup>71</sup>

Zuccari empfiehlt sich mit dem Blatt als Künstler, den Tugendhaftigkeit und Wissen zur Verteidigung von Tugend und Glauben befähigen. Nicht nur in Haltung und Position fällt die Parallele Maler-Herkules ins Auge, auch der merkwürdige Stierfell-Umhang bildet eine deutliche Analogie zum Löwenfell des Tugendhelden. So wie dies zum Ausweis der geleisteten Arbeiten dient, welche ihm einen Platz im Kreis der Götter sicherten, so dient dem Künstler das Fell des Stieres, Begleittier seines Patrons, des heiligen Lukas, als Zeichen seiner unermüdlichen Anstrengung als Verteidiger der Tugend.<sup>72</sup> Das im Himmel gezeigte Bild mit den Kartuschen erinnert wohl nicht zufällig an eine frühere *imago ethica*, die Zuccari 1572 geschaffen hatte, nämlich die ›Calumnia‹, mit welcher er, man kann wohl sagen erfolgreich, in Wettstreit mit dem gefeiertsten Maler der Antike, Apelles, getreten war.

Die Lichtgestalt, die im Atelier des Malers erscheint, fungiert als Gegenbild zur Fortuna-Occasio. Fest steht sie auf der Wolke und hält mit dem rechten Fuß eine Kugel fest. Dem Segel der Fortuna kontrastiert das aufwehende Tuch. Am plausibelsten erscheint mir ihre Identifizierung als »Veritas«, während sich Bezeichnungen wie »Disegno« oder »Idea«<sup>73</sup> schon deshalb verbieten, weil die ihnen zugrunde liegende Theorie erst später bei Zuccari ihre Ausformulierung fand.<sup>74</sup> Zu den gängigen Attributen der Veritas gehört der Globus, auf den sie den Fuß setzt, als Zeichen des Sieges

sowohl über die Fortuna als auch über die Welt. Auch gehört die Kombination von Virtus und Veritas ebenso zu den gängigen Topoi wie ihre Gegnerschaft zur Fortuna.<sup>75</sup>

Als Tugendheld und Empfänger solch himmlischer Botschaften hat der Maler allen Grund, sich in vornehmer Kleidung zu zeigen. Als Handwerker vergleicht er sich mit Vulkan, der die Blitze Jupiters schmiedet. Wie dieser die Waffen herstellt, welche dem Wüten der Laster Einhalt gebieten, so bekämpft der Maler die Untugend durch seine von der himmlischen Wahrheit angeleitete Malerei, in der er sich auch durch lästige Kläffer und Neider nicht stören läßt. Die in dem Kerker eingeschlossene Gestalt personifiziert nicht nur Invidia, sondern das Laster überhaupt, dem Aspis und Basilisk als höllische Begleiter wohl anstehen.

Es ist kaum abzustreiten, daß Zuccari mit dem ›Lamento‹ auch sein eigenes Selbstverständnis als Maler in einer komplexen *imago ethica* präsentiert. Doch beansprucht seine Darstellung Gültigkeit über seine Person hinaus, indem sie die Aufgabe der Malerei und die Bedeutung des Künstlers als Streiter gegen Häresie und Sittenlosigkeit proklamiert. Eine solche Interpretation, welche die Malerei als Garantin der Tugend zeigt, kann sich auf allgemein gängige ikonographische und gedankliche Vorbilder stützen und müßte nicht die Anbindung an ein bestimmtes Ereignis in der Biographie Zuccaris suchen. Nur in einer solch überindividuellen Lesart kann das Interesse begründet liegen, das ein Theologe wie Arias Montano an dem Blatt fand und nur so läßt sich auch der Erfolg des Blattes verstehen, der weit über die engen Grenzen des Zuccarischen Umkreises hinausreicht.

<sup>71</sup> Cristina Acidini Luchinat, »Federico Zuccari e la cultura fiorentina. Quattro singolari immagini nella cupola di Santa Maria del Fiore«, *Paragone*, 40.467 (1989), S.28–56.

<sup>72</sup> Vgl. Kristina Herrmann-Fiore, »Il Tema ›Labor‹ nella creazione artistica del Rinascimento«, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S.245–292, hier bes. S.249f.

<sup>73</sup> So z.B. Joachim Gaus, »Ingenium und Ars. Das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museninspiration«, *Walraff-Richartz-Jahrbuch* 36 (1974), S.219. Vgl. auch Gerards-Nelissen (wie Anm.4), S.46f.

<sup>74</sup> Wolfgang Kemp, »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 19 (1974), S.219–240.

<sup>75</sup> Vgl. Rudolph Wittkower, »Chance, Time and Virtue«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937/38), S.320 ff. – A. Pigler, »Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst«, *Acta Historiae Artium* 1 (1954), S.215–35; Matthias Winner, »Berninis ›Verità‹ (Bausteine zur Geschichte einer ›Invenzione‹)«, in: *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag* 1966, hg. v. Tilman Buddensieg u. Matthias Winner, Berlin 1968, S.393–413.

ANHANG

Tempestatis huius perturbatissimae exemplum  
Federicus Zuccarus Urbinas pictor  
contemplatus in tabula referebat.  
Benedicto Aria Montano spirantibus imaginibus  
orationem suggerente.

Antiquum sequeris fallax Sors numinis hostem  
Ac tibi sunt comites demens discordia, secta:  
Impetitisque Deo charam, semperque fidelem  
Sponsam, qua multis quamquam sit saucia membris  
Atque humilis terram tangat; tamen alta saluti  
Signa suae servat, numquam cessura furenti  
Vel tibi, vel cuius partes nunc suscipis hosti.  
Virtutis proles terras numerosa relinquit,  
Ne vitiis immixta trahat culpamque notamque  
Spes iacet, et pietas Vaesano illisa tumultu.  
Humani officii matres morumque magistrae  
Artibus ingenuis iunctae fera tempora damnant  
Secessusque sibi quaerunt, ceduntque Tyrannae  
Inscitiae, cui coeca favet Fortuna, ministris  
Fraudibus atque dolis venalia munera linguae  
Addit Adulator proba paupertasque Famesque  
Excipiunt artes pulchras virtutis, et almae  
Progeneum coelo dignam santasque sorores.  
Consilium est igitur iustas deferre querellas  
Ad Iovis et superum sedem. tamen ipsa decentis  
Vocis, et ingenii princeps Polyhymnia docti  
Prae sensu rerum misero saevoque dolore  
Deficitur sermone suo verbisque disertis  
Nec iuvat hanc Erato blandorum oblita modorum  
Euterpe ipsa etiam stupeatque sacer chorus omnis.  
Ecce, inquit Pictura, ad sum Moestissima, et ipsa  
Ipsa gemens etiam vestri compos quoque sensus  
Tristae opus exponam vestrosque meosque labores  
Humani generis culpam studiumque nocendi  
Atque obstinata quaesitam mente ruinam:  
Ipsa duces fidos Mentemque, Usumque, secuta  
observans brevibus ponam distincta tabellis:  
Vos modo Mercurii numen, vos Palladis altae  
Exorate bonum, facile quibus in se notare

Iuppiter indicibus certo, et cognoscere possit  
Effigies cunctas exempla singula rerum,  
Innumerasque mali causas ex ordine primo  
Si tamen est vitiis ordo petulantibus, atque  
Indomitis procul humana ratione remotis,  
Haec emblema velut, picturae margine in omni  
Ingeniis referam brutis specieque pudenda.  
Ipsa etiam sociam vobis me profero, prima  
Effugitura homines coeli atque aditura parentis  
Tecta de ara suis varie, et splendentia formis  
Atque gemens animo pulchros variosque colores  
Artis et arma iovi referam squallentia longo  
Et vitiata otro atque situ corresa maligno  
En pater ingratos homines, quos munere tanto  
Multiplisque boni varios ornare per usus  
Atque pares nobis voluisti reddere: quanto  
Diductos errore trahit versatque rotaque  
Exagitata malis vitiis inscitia praeceps.  
Virtutis verae lucisque inimica benignae  
Hae nunc regna tenet, monstris haec turpibus omne  
Humanum genus immiscet furiataque turbat  
Pectora, et insana mentes, gaudentiaque alto  
Corda malo, et monitus, et opem aversata salubrem.  
Iup. Heu cadit in mortale genus dementia tanta?  
Cui dedimus non tantum animas, sed proxima divis  
Munera cor animumque sacris virtutibus atque  
Actibus eximiis aptum curisque supremis  
Sic vos o natae exceptae, sic sedibus illis  
Expulsae isto habitu post tot benefacta reditis?  
Ipse ego Iustitiae permotus voce quaerentis  
Ulciscar vestramque vicem contemptaque nostrae  
Dona benigna manus animo demissa paterno.  
Ponite vos lachrymisque modum, nimioque dolori,  
Et contemptores homines contendite, talem  
Quippe dabat vobis quondam sapientia legem  
Ne quemquam, qui vos parum coluisset, in altum  
Tollere cura foret, pulchris ve ornare coronis  
Vos Charites placido monitu ac sermone sororum  
Solatae mulcete animos, gratisque fovete  
Officiis coelo dignis regnisque beatiss.