

# 1. Einleitung

*Ce seroit une chose bien estrange,  
que les Tableaux ne fussent faits que pour les Peintres,  
& les Concerts pour les Musiciens.*  
— Roger de Piles<sup>1</sup>

Durch die Zeiten nutzten Künstler gezielt Bildwerke, um sich, ihre jeweilige Sichtweise und damit ihre eigene Wahrheit in Kontexten personenbezogener Streitigkeiten zu positionieren. Ihre Adressaten waren ihr Publikum, das sie auf ihre Seite ziehen wollten, und zudem der Gegner, dessen Person und Ehre mit den Streitbildern attackiert wurden. Ausgehend von dieser These behandelt die vorliegende Studie erstmalig die in der Frühen Neuzeit bildenden Künstlern vorbehaltene Kommunikationsebene der Konfliktaustragung in einem Bild oder mit Hilfe eines Kunstwerks. Das Spezifische dieser Bildsprache, die Kunstwerke als Medien der Streitführung etablierte, wird hierfür ebenso untersucht wie das derselben zu Grunde liegende kreative Potenzial. Dieses schließt das von der Forschung zwar als Waffe der Künstler erkannte, bislang aber dennoch vernachlässigte Mittel der Bildpolemik ein.<sup>2</sup> Als Grundlagenarbeit bietet dieses Buch

den ersten vergleichenden Überblick zum Thema, indem inhaltlich, ikonographisch und zeitlich der Bogen gespannt wird von Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* (um 1525) bis hin zu William Hogarths in sieben Fassungen bildpolemisch ausgefeiltem Meisterwerk *The Bruiser* (1763). Die Auswahl der im Folgenden chronologisch abgehandelten Werke wurde auf Basis quellenkritischer Kontrollen getroffen: Zum Vergleich herangezogen werden zunächst Streitfälle, die eine Rekonstruktion des Streitkontextes auf Basis von Dokumenten zulassen, die mit expliziten Hinweisen in Kunstwerken in einen plausiblen Zusammenhang gebracht werden können. Dieser historisch nachweisbare Streit im Bild und mit dem Bild wird dabei klar unterschieden von dem kunsthistorisch geprägten Image von Künstlerstreit mit Bildwerken, dessen Glaubwürdigkeit im Rahmen einer nachfolgenden Gegenüberstellung eigens auf den Prüfstand gestellt wird. Die kritische Auseinandersetzung mit der Kunstliteratur im Abgleich mit den Zeugnissen von Künstlerstreit ermöglicht eine Revi-

<sup>1</sup> De Piles 1677, S. 21.

<sup>2</sup> Siehe Spoerhase/Bremer 2011, S. 116.

sion der bis heute wirkmächtigen Legendenbildung. Im Rahmen der diachronen Gegenüberstellung werden Wechselwirkungen zwischen Fiktion und nachweisbarer Austragung von Streit evident. Spezifika künstlerischer Innovationen sowie Ausbildungen von Traditionen mit Variablen und Kontinuitäten werden damit ebenso erklärbar wie das Umgehen von Zensurmaßnahmen trotz sichtbarer Konventionsbrüche.

Wie funktionierte Streit im Bild? Streit im Bild musste anschaulich präsentiert werden und das Anliegen des Künstlers Dritten verständlich machen, um eine Wirkung zu entfalten.<sup>3</sup> Bislang sind zwar vereinzelte Beispiele von Streit im Bild bekannt und teilweise entschlüsselt worden, eine vergleichende Kontextualisierung jedoch fehlt, so dass trotz erster fruchtbarer Ansätze noch kein anschaulicher Überblick zum Thema Künstlerstreit entstanden ist. Dass dieser Aspekt trotz zahlloser Publikationen zu hier nicht verfolgten verwandten Themen wie dem als edel stilisierten Künstlerwettstreit geradezu ausgeblendet wurde, mag daran liegen, dass das Ideal von Auseinandersetzungen auf Basis allseitiger guter Gesinnung als ein würdigeres Forschungsfeld erschien als das Schlachtfeld unfairer Ausgrenzungen oder konfliktreicher Rivalitäten um Aufträge.<sup>4</sup> An der Definition von Streit als heftiger und emotional geführter Auseinandersetzung mit einem persönlichen Gegner orientiert sich der im Folgenden verwendete Arbeits-

begriff des Künstlerstreits. Formal wird dieser durch die Beteiligten am Streit konkretisiert: unter diesen muss mindestens ein bildender Künstler sein, da sonst kein Streit im Bild und damit definitivisch kein spezifisch bildkünstlerischer Streit möglich ist.<sup>5</sup> Die Gegner im Künstlerstreit waren entweder andere Künstler oder aber potenzielle Kunstrichter wie Auftraggeber oder Kunstkritiker. Diese Konstellationen lassen die Rollen der Akteure systematisch erkennbar werden. Zu klären ist jeweils, warum, worum und mit welchen Mitteln gestritten wurde. Der Aspekt des »Womit« wird im Folgenden hinsichtlich der bildkünstlerspezifischen Medien von Streit auf die Bereiche Malerei, Zeichnung, Graphik und Plastik eingegrenzt. Mit der Frage nach dem »Wo« rücken schließlich auch die zu unterscheidenden Orte des Künstlerstreits in den Fokus und damit die verschiedenen Öffentlichkeiten. Die einkalkulierten Rezipienten gilt es neu zu erörtern und angemessen zu berücksichtigen, um

---

3 Siehe Lehmann 2017, bes. S. 9–18. Vgl. Lyotard 1983. Deutsche Übersetzung: Ders. 1987. Vgl. Patz 2007, S. 9.

4 Prochno 2006. Pigler 1954.

---

5 Hiervon zu unterscheiden sind Bildwerke, die als Auftragsarbeiten entstanden, da in diesen Fällen die ausführenden Künstler nicht zu den emotional an der persönlichen Auseinandersetzung Beteiligten zählten. Zu den 1577 vom Reichstag des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation verbotenen Schandbildern gegen Schuldner und Bürgen vgl. Lentz 2004, bes. S. 11–27. Zu den in Italien nachgewiesenen *pitture infamanti*, die dort vom 14. bis zum 16. Jahrhundert Bestandteil offizieller Bestrafungen waren, siehe Lentz 2004, S. 161. Grundlegend Edgerton 1985. Zu seit dem 16. Jahrhundert nachweisbaren Spottmedaillen vgl. Ausst.-Kat. London 2009. Zu Bildtaktiken als Handlungen mit oder durch nicht selbst gemachten Bildern veranstaltete Hole Rössler vom 22.–24. September 2021 eine Tagung an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Rückschlüsse auf Freiräume für Meinungsäußerungen und Kommentare ziehen zu können und Toleranzgrenzen zu erschließen. Neben Konstanten innerhalb der Ausstrahlung von Künstlerstreit können damit auch deren Variablen als potenzielle oder reale Handlungsspielräume ermittelt werden.

Den Schwerpunkt der Fallbeispiele bilden italienische Exempel, deren mikrohistorische Betrachtung weitreichende Erkenntnisse zur Streitführung bildender Künstler bietet. Darüber hinaus werden Fallbeispiele aus den Niederlanden und England berücksichtigt. Dieser komparatistische Ansatz eröffnet eine Neuperspektivierung auf die Spezifika von Künstlerstreit, die grenzüberschreitend und damit innerhalb verschiedener kultureller Rahmenbedingungen als Motor kreativer Prozesse international wirksam wurden. Diese formten bereits in der Frühen Neuzeit »moderne« Aspekte der Selbstbestimmung und Neuprofilierung des Künstlers, indem nicht allein über und mit, sondern auch *im* Kunstwerk gestritten wurde. Kunstwerke als Medien des Streits eröffneten der Streitausstrahlung dabei neue Dimensionen.

### Zur Bildpolemik

Die grundlegende neuere und spezifizierte Wahrnehmung von Polemik und die sich daraus auch für die Bildpolemik ergebende epistemische Relevanz derselben basiert auf den Forschungsergebnissen des DFG-Netzwerks *Gelehrte Polemik*. Insbesondere der Einsatz von Polemiken zur Wahrheitsfindung und zur Überprüfung angeblicher

Evidenz ist auch bildsprachlich relevant.<sup>6</sup> Ziele von Bildpolemiken konnten gegnerische Argumente sein, die dahinterstehende Person oder aber deren Wahrheitsfähigkeit: Darin wirkt ihre antike Zuordnung zum Tadel nach, die zur Akzeptanz abgemildert wird durch den enthaltenen Witz. Anders als die Satire, die das Laster als einen allgemein zu kritisierenden Mißstand angreifen sollte, attackierte die Polemik eine Person.<sup>7</sup> Im Gegensatz zur Irenik zielt Polemik nicht auf einen Konsens ab.

Das Besondere an Polemik ist, dass sich ihre Gestalt situationsspezifisch einerseits individualisiert manifestiert, dabei aber Traditionen berücksichtigt, um als innovative Mitteilung lesbar zu sein.<sup>8</sup> Werkzitate beispielsweise können als explizite Hinweise nutzbar gemacht werden, was als Bild im Bild pointiert eingesetzt werden kann. Bildpolemik war also ein Mittel zur Konfliktverschärfung, das je nach Stil eher verspottend oder diffamierend ausfallen konnte.<sup>9</sup>

### Zum Forschungsstand

In der Forschung waren Künstlerstreit und die diesbezüglichen im Bildwerk manifestierten produktiven Kräfte noch kein eigenständiges Thema. Dennoch haben wenige grundlegende Studien bereits Konfliktpotenzial an-

6 Albrecht 2013, S. 307. Vgl. Stauffer 2003, Sp. 1404. Zu den Desideraten 2003 siehe ebd. Sp. 1403. Zur Fixierung auf literarische Polemik s. ebd., Sp. 1404.

7 Rabener 1763, S. 161. Vgl. Haugen 2016.

8 Vgl. Albrecht 2013.

9 Albrecht 2013, S. 306. Vgl. Laureys/Simons 2010, S. 10–11.

deutende Bildmotive und -topoi aufgezeigt: So thematisierte Andor Piglers ikonographische Studie zu den im 17. und 18. Jahrhundert geführten Auseinandersetzungen um die Künstlerausbildung und deren Institutionalisierung Allegorien, die zeigen, wie Neid und Unwissenheit als Gegner der Kunst und auch der Künstler agieren.<sup>10</sup> Pigler konzentrierte sich jedoch auf das unpersönlich ausgetragene Konfliktpotenzial zwischen Vertretern der Zünfte und denen der Akademien; so verkannte er Künstlerstreitigkeiten als relevanten Motor für Bilderfindungen. Seinem Hinweis, dass es »keine seltene Erscheinung in der Geschichte der Kunst« sei, dass ein Künstler »in einem seiner Werke gegen die Angriffe, Hintansetzungen oder Erniedrigungen, die ihn von Seiten der Berufsgenossen oder Unbefugten trafen« eine Stellungnahme hierzu hinterließ, folgten nicht die notwendigen Konsequenzen. Pigler kam lediglich zu dem zwar richtigen Schluss, dass die von ihm untersuchte Werkgruppe einen besonderen Platz unter den Darstellungen der profanen Ikonographie einnehmen.<sup>11</sup> Er blendete persönlichen Zwist dennoch aus, statt seiner eigenen Schlussfolgerung weiter nachzugehen, wonach die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts »neben der Waffe des Wortes und der Schrift, auch in eigener Sache, immer von der gewinnenden und zum Ziele führenden Kraft ihrer Kunstschöpfungen überzeugt« gewesen seien. Die zahlreichen Darstellungen von Ignorantia und Invidia als Feinden der Künstler rückte er gar in die Nähe einer »Zwangsvorstellung« und

---

<sup>10</sup> Pigler 1954.

<sup>11</sup> Pigler 1954, S. 234.

setzte dies mit einer »fixen Idee« gleich.<sup>12</sup> Damit verkannte er die Bedeutung gravierender persönlicher Probleme und Ehrkonflikte und idealisierte obendrein in nicht nachvollziehbarem Idealismus auch die Renaissancekunst, da seiner Meinung nach in dieser Zeit kein Exemplar der »eigenartigen Erscheinung« der sich selbst für schutzbedürftig erklärenden Kunst entstanden war.<sup>13</sup>

Eine andere wichtige Grundlagenstudie legte Zygmunt Waźbiński vor, der den viel zitierten Topos vom bellenden Hund in seiner Funktion als Sinnbild des Kritikers erörterte.<sup>14</sup> Sein ikonographisches Interesse vernachlässigte allerdings den kulturgeschichtlichen Hintergrund der Ehrangriffe durch kanine Motive. So nahm er nicht in den Blick, dass es bereits im Hochmittelalter mit der weltlichen Strafe des öffentlichen Hundetragens (*dedecus canum*) eine signifikante Tradition gab, die den Hund symbolträchtig mit einem performativen Akt von Schuld und Sühne in Verbindung brachte.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Pigler 1954, S. 219.

<sup>13</sup> Pigler 1954, S. 221.

<sup>14</sup> Waźbiński 1977.

<sup>15</sup> Dieses war ein Zeugnis starker Entehrung eines adligen Verurteilten, der ein sehr schweres Verbrechen begangen hatte und als soziale Sanktion dafür öffentlich Schande und Spott erfahren sollte: Nach schwäbischem und fränkischem Recht war dies eine Vorstrafe für Hinrichtungen, welche »dedecus, ignominia, opprobrium« und damit »die Schändlichkeit seiner [des Verurteilten, d.V.] Tat sichtbar zu machen« hatte. Siehe Schwenk 1990, bes. S. 293 und 304. Merzbacher 1952, bes. S. 309. Hierfür musste ein Ritter folglich das besudelte Symbol seiner Ehre – einen Jagdhund – tragen, was vermutlich seine Ursache darin hatte, dass dieses Tier die Treue symbolisierte, die der Bestrafte nicht gehalten hatte oder die er künftig halten sollte. Merzbacher 1952, S. 313–314.

Das Hundetragen geschah im Rahmen einer Schandprozession, an der der zu Bestrafende mit geschorenen Haaren, barfüßig und im Büßergewand teilzunehmen hatte. Unterschieden wurde hierbei, ob es sich um eine Ehrenstrafe handelte, das heißt, ob es besondere Auflagen gab, mit denen der Übeltäter seine Ehre wiederherstellen konnte.<sup>16</sup> Solche gesellschaftlichen Zeichen angemessen zu berücksichtigen, hat die kunsthistorische Forschung bei ihrer Erforschung des »bellenden Hundes« aufgrund fehlender interdisziplinärer Ansätze versäumt. Dies nachzuholen ist unumgänglich, fanden entsprechende Motive doch auch ihre Übertragung in ein Wertesystem, das die facettenreiche Ikonographie des Hundes mitcodierte. Da dies gleichermaßen für Italien wie für die Niederlande gilt, ist die rechtshistorische Komponente für den hier untersuchten Kontext von hervorzuhebender Bedeutung.<sup>17</sup>

Das ebenfalls weit verbreitete und wiederholt mit der persönlichen Motivation des Künstlers in Zusammenhang gebrachte Sujet *Die Verleumdung des Apelles* und seine Darstellungsvarianten behandelten gleich mehrere Überblicksuntersuchungen: die von Richard Förster, David Cast und Jean-Michel Massing.<sup>18</sup> Jenseits der in diesen Schriften abgeleiteten Darstellungen von Selbststilisierungen als Verleumdeter in der Nachfolge des antiken Malers wurden jedoch – und das

ist bemerkenswert – keine anderen streit-spezifischen Rollenmodelle exemplifiziert: die Übertragbarkeit entsprach damit nicht dem weit verbreiteten Künstlerlob als »neuer Apelles«.<sup>19</sup> Stattdessen wurde der Tadel als Antrieb zur Vervollkommnung der Künste legitimiert und zu Antikritik gereizte bildende Künstler auf Sonderfälle reduziert.<sup>20</sup>

Neu ist demgegenüber der in der vorliegenden Studie gesetzte Fokus auf persönliche Bezugnahmen und damit auf das aggressive bis subversive Spektrum zwischen Herausforderung, Beleidigung, Verwünschung und Verspottung, das in anderen Untersuchungen meist ausgeblendet wird. Eine Ausnahme bildet Bertram Kascheks Studie zu Pieter Bruegels Zeichnung *Verleumdung des Apelles*, die in seiner neuen Deutung als Reaktion Bruegels auf ein von Lucas de Heere gegen ihn persönlich gerichtetes und 1565 publiziertes Schmähdgedicht ausgelegt wird.<sup>21</sup> Damit entspräche dieses Beispiel der hier vorgenommenen Kategorisierung als Künstlerstreit. Bezogen auf Italien sind weitere Impulse von Jana Graul ausgegangen, deren Forschungen zum Künstlerneid ebenfalls das Themenfeld des Künstlerstreits kreuzen.<sup>22</sup> Weitere

16 Schwenk 1990, bes. S. 304–305, 308.

17 Cohen 1988, S. 195–196. Vgl. Marrow 1977. Vgl. Möller 1933, S. 28–44. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, wieso das gemeinhin als Treuesymbol bekannte Tier auch als ein Begleiter des Judas in Erscheinung treten konnte.

18 Förster 1887. Cast 1981. Massing 1990.

19 Vgl. Pfisterer 2010. Grebe 2012.

20 Vgl. Blum 2011, S. 66–67. Eine Erweiterung des Spektrums verspricht Gerd Blums aktuelles Forschungsprojekt *Kunstkritische Kunst. Formzitat als Medium des Tadels seit 1500 und im Retromodernismus um 2000*.

21 Die »Inuectiue, an eenen Quidam schilder: de welke beschimpte de Schilders van Handwerpen« (Schmähdgedicht an einen gewissen Maler, der die Maler von Antwerpen beschimpft hat) erschien gedruckt in d'Heere 1565, LXVI [pag. 87–90]. Siehe Kaschek 2009, S. 167–179.

22 Graul 2009. Graul 2011. Graul 2012 und Graul 2015. Graul 2022. Graul, Leoni 2022.

Erkenntnisse versprechen die Auseinandersetzungen mit kunstkritischer Kunst, da die Äußerung von Kritik im Bild in einigen Fällen ebenfalls die Schwelle zum persönlichen Konflikt überschreitet.<sup>23</sup> Noch unzureichend untersucht ist damit die gegen eine Person gerichtete und ins Bild gesetzte Kritik sowie eine Analyse der zugehörigen Bildrhetorik einschließlich der darin enthaltenen Bildpolemik. Wichtige Beiträge hierzu lieferte 2009 die Grafikschau *Innocente e calunniato. Federico Zuccari e le vendette d'artista* (Florenz, Uffizien).<sup>24</sup> Die ebenfalls einschlägige Monographie *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII* von Cristina Fontcuberta i Famadas widmet dem Künstlerstreit sogar ein eigenes Kapitel, das 2011 auf Katalan erschienene Buch wird aufgrund der Sprachbarriere bislang noch nicht angemessen rezipiert.<sup>25</sup>

Wenn in der Vergangenheit Streitfälle erforscht wurden, in die bildende Künstler involviert waren, so konzentrierten sich die Auseinandersetzungen mit den niederen Beweggründen oder verbrecherischen Handlungen eher nachrangig auf deren künstlerische Wirkung.<sup>26</sup> Künstler als Streitende, speziell als Polemiker, wurden bisher nicht

eigenständig untersucht. Sogar im Falle Giovanni Battista Piranesis übergang die Forschung diese Besonderheit, obwohl der von John Wilton-Ely gewählte Buchtitel *The Polemical Works* für eine entsprechende Aufarbeitung eine passende Grundlage geboten hätte. Immerhin hat Piranesis Pamphlet *Lettere di giustificazione* (1757) inzwischen einige Aufmerksamkeit gefunden und gilt gar als ein Zeugnis des sich vom Auftraggeber emanzipierenden Künstlertums. Dennoch fällt auf, dass erst kürzlich die Bedeutung dieses Textes überhaupt thematisiert wurde. Um so bedauerlicher ist es, dass auch diese von Heather Hyde Minor vorgelegte Monographie, *Piranesi's Lost Words*, den Selbstaussagen des Künstlers unkritisch verhaftet bleibt. Gerade der Nachweis der Zusammenarbeit des Künstlers mit Gelehrten hätte hier kritischere Potenziale wecken und eine Einordnung der Schmähbriefe anregen sollen.<sup>27</sup> Entsprechende Ansätze bietet der von der Verfasserin 2017 herausgegebene Tagungsband *Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler*. Die darin versammelten Beiträge flankieren die vorliegende Studie und bilden zusätzliche Facetten des Themas ab.<sup>28</sup> Künftige Forschungen dürften zudem von der neuen Reihe *Artisti in Tribunale* profitieren, mit der Michele Di Sivo und Massimo Moretti planen, einschlägige Prozessakten und zugehörige Quellen

---

23 Die von Gerd Blum und Jürgen Müller veranstaltete Tagung *Bilder tadeln Bilder. Kunstkritische Kunst von Dürer bis zur Gegenwart*, fand an der Kunstakademie Münster statt (12.–14. Mai 2016). Vgl. Busch 1996, S. 97–98, Abb. 5–6.

24 Ausst.-Kat. Florenz 2009.

25 Fontcuberta i Famadas 2011, S. 230–265. Eine Ausnahme bildet Marotzki 2020.

26 Vgl. Sickel 2001, S. 159–189. Bredekamp 2003, S. 337–348. Bredekamp 2008. Zur Relevanz von Gerichtsakten vgl. Oberli 2004.

---

27 Minor 2015. Zur persönlichen Adressierung der *Lettere* siehe Minors Beitrag *Dedicated and Sent* zu den Widmungsblättern in: Yerkes/Minor 2020, S. 125–145. Zum Thema der damals üblichen Zusammenarbeit für Publikationen vgl. die gemeinsame Einleitung ebd., S. 5–6.

28 Lehmann 2017.

in thematischen Sammelpublikationen zu veröffentlichen. Der erste von Patrizia Cavazzini bearbeitete Band zu Federico Zuccaris *Porta Virtutis* ist 2020 erschienen.<sup>29</sup>

Zu hoffen ist zudem, dass die fortschreitende Künstlerinnenforschung auch eine geeignete Grundlage schafft, auf der weitere Streitbilder angemessen erschlossen und kontextualisiert werden können.

### Thesen und Ziele

Innerhalb der profanen Ikonographie sind symbolische Hinweise auf Künstlerstreit noch nicht erfasst. Sie sind systematisch zu integrieren und mit der Kategorie von Bildpolemiken neu zu etablieren. Hierfür werden einschlägige Bildmotive gesammelt und zu einem profilierten Muster verdichtet. Zur Veranschaulichung dieser streitspezifischen Ikonographie enthält der Anhang einen Tafelteil, der das von Aby Warburg entwickelte System des Bildatlas aufgreift und in Anlehnung an das Instrument der Mnemosyne-Tafeln exemplarische und direkte Vergleiche von Motiven ermöglicht. Örtliche und zeitliche Distanzen werden in dieser

Konzentration auf den Wissenstransfer nachrangig, in den Vordergrund treten die inhaltlich oder motivisch engen, bisher aber aufgrund von Trennungen nach Epochen- oder Ländergrenzen übersehenen Bezüge. In Würdigung der bildwissenschaftlichen Sonderstellung dieser Methode präsentieren die in den exemplarischen Bildtafeln zusammengestellten »Bildpolemikformeln« mit ihren Details die Evidenz der streitspezifischen Ikonographie als bildsprachliche Essenz der im Textteil herausgearbeiteten Einzel- und Detailergebnisse. Diese Tafeln mit der Zusammenstellung von Befunden bildrhetorischer Mittel aus heterogenen Kontexten sind als Bildpolemikformeln um weitere Beispiele erweiterbar und dank dieser offenen und variablen Struktur für die Repräsentation streitspezifischer Ikonographien auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten bestens geeignet. Im direkten Nebeneinander wird deutlich, wie die streitspezifische Bildsprache grenzüberschreitend tradiert und innovativ aktualisiert und modifiziert wurde. Mit der hier erstmals vorgelegten Zusammenstellung bietet diese Arbeit in ihren Ergebnissen gezielt auch eine visuelle Grundlage für hierauf aufbauende Forschungen.

---

<sup>29</sup> Cavazzini 2020.

