

### 3. Bilderstreit zwischen exklusivem Anspruch und Metaebene (1600–1700)

#### 3.1 Giovanni Bagliones *Himmlischer Amor*, Zweitfassung (Rom, um 1602/03)

Der gerichtlich fortgesetzte Streit, den Giovanni Baglione 1603 gegen Onorio Longhi, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Orazio Gentileschi und Filippo Trisegni führte, ist durch die vorliegenden Publikationen der Prozessakten und Caravaggio-Monographien verhältnismäßig gut nachvollziehbar und in verschiedenen Dimensionen erschlossen.<sup>616</sup> Fruchtbare Ansätze etwa bei Hermann Voss 1922 und Herwarth Röttgen 1993 warfen zudem die Frage auf, inwiefern der dieser Eskalation vorangegangene Künstlerstreit sich in den allegorischen Amor-Gemälden durch konkrete Verweise auf die persönliche Auseinandersetzung niederschlug.<sup>617</sup> Überlagert

wurde diese Wahrnehmung durch die retrospektiven Äußerungen im Prozess und in Bagliones schriftlichem Werk, den *Vite*, welches auch eine Beurteilung von Caravaggios Werken einschloss.<sup>618</sup> Im Vordergrund standen die durch den Schlagabtausch motivierten Übernahmen und Varianten von Bilddetails, die Voss als die gegenseitige Entsprechung charakterisierte.<sup>619</sup> Damit verknüpfte Aussagen wurden ebenso erörtert wie Fragen nach stilgeschichtlichen Wechselwirkungen, also insbesondere das, was gemeinhin unter Schlagworten wie »Kampf der Schulen« subsummiert wird. Die damit einhergehenden intensiven Betrachtungen der gegensätzlichen Kunstanschauung – irdischer Amor (Caravaggio) / der himmlische Amor (Baglione) – soll hier nicht nacherzählt werden, es soll vielmehr der Blick auf einige Bilddetails gelenkt werden, die als ikonographische Besonderheiten der Streitaustragung bereits erkannt worden

616 Rom, Staatsarchiv (ASR), Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 363r–398v (28.8.1603–18.11.1603). Zu den publizierten Protokollen der Prozessakten siehe Bertolotti 1881, II, S. 51–53. Macioce 2010, DOC 559–560, 562–569, 571–572, 575. Di Sivo 2011, S. 90–108. Zu Caravaggio siehe Ebert-Schiffeler 2009. Sickel 2003. Zu Baglione siehe Smith O’Neil 2002. Möller 1991. Zu einem möglichen brisanten Kontext siehe auch Sickel 2016. Q8–9.

617 Voss 1922. Röttgen 1993.

618 Baglione 1642.

619 Voss 1922, S. 61.



59. Orazio Gentileschi, *Erzengel Michael*, um 1600, Öl auf Leinwand, 278 x 192 cm, Farnese, San Salvatore.

sind, aber in ihrer Relevanz noch nicht erschlossen wurden. Hierbei wird im Vergleich mit den vorangegangenen Streitfällen auch der Blick geöffnet für die modernisierenden Modifikationen der tradierten Bildsprache. Damit soll der, wie Lothar Sickel meinte, »regelrechte Bilderstreit«,<sup>620</sup> in dessen Kontext Bagliones *Himmlischer Amor* entstand, eine kritische Überprüfung und anschließende Einordnung erfahren, mit der die verschiedenen Beobachtungen zum

<sup>620</sup> Sickel 2003, S. 132.

Künstlerstreit zwischen den Antipoden neu zusammengeführt werden.

Die Ursache dafür, dass es zwischen Baglione und Caravaggio so nachhaltig Streit gab, dass es zu dem anschließenden Verleumdungsprozess kam, war laut Baglione und seinem Schüler Tommaso Salini, genannt Mao Salini, Neid, da Baglione einen Auftrag für ein großformatiges Gemälde – eine Auferstehung für *Il Gesù* (enthüllt 1603) – erhalten hatte, den Caravaggio angeblich ebenfalls hatte ausführen wollen.<sup>621</sup> Caravaggios Freund Orazio Gentileschi hingegen gab 1603 im Rahmen seines Verhörs zu Protokoll, dass der Streit von Baglione ausgegangen sei, der gegenüber seinem in S. Giovanni dei Fiorentini ausgestellten Gemälde *Erzengel Michael* (verschollen, vgl. die vermutlich ähnliche Fassung Abb. 59) einen *Himmlischen Amor* (Erstfassung; Abb. 60) aufgehängt hatte.<sup>622</sup> Die Streitarena war, wenn Haskells Mutmaßung korrekt ist, zuerst die Kirche S. Giovanni Decollato der florentinischen Erzbruderschaft der Misericordia gewesen, wo Gentileschi und Baglione zeitgleich und im direkten Vergleich jeweils ein Gemälde öffentlich zu präsentieren planten. Haskells allgemein akzeptierte, wenn auch von ihm nicht belegte Annahme stützt sich auf den Umstand, dass ab den 1620er Jahren dort alljährlich am 29. August stattfin-

<sup>621</sup> ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 390r–393r (28.8.1603), Abschrift in: Macioce 2010, DOC 559 (S. 146–148). Vgl. hierzu Möller 1991, S. 30–31.

<sup>622</sup> Aussage Orazio Gentileschis im Protokoll der Prozessakte vom 14. September 1603, siehe ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 401v–406r, zitiert nach Macioce 2010, DOC 569, S. 155–158. Siehe Q9.

dende Ausstellungen nachgewiesen werden konnten, die aus Anlass der Feierlichkeiten zu Ehren von Johannes dem Täufer veranstaltet wurden.<sup>623</sup> Die räumliche Nähe des zum Vergleich einladenden Werkes wurde von Gentileschi als Konkurrenz aufgefasst. Er deutete zudem Bagliones Gemälde als Gegenentwurf zu Caravaggios Arbeit. Komposition und Ausstellung wurden demnach wohl von beiden Malern als Affront bewertet. Als »eine Konkurrenzsituation in mehrfachem Sinn«, in deren Kontext Caravaggios *Amor terrene* für Vincenzo Giustiniani etwa zeitgleich mit Bagliones *Amor celeste* für Kardinal Benedetto Giustiniani entstand, hat Lothar Sichel die damaligen Umstände charakterisiert.<sup>624</sup> In seiner Erläuterung der Künstlerkonkurrenz gab Gentileschi an, dass Baglione von Kardinal Giustiniani eine Goldkette erhalten hatte, nachdem er diesem sein Gemälde der *Himmlischen Liebe* gewidmet hatte. Er leugnete jedoch, der Autor eines anonym an Baglione gerichteten Briefes und jener Verse zu sein, in denen gerade diese Kette zum Zielpunkt beißenden Spottes wurde.<sup>625</sup> Laut Orazio Gentileschis



60. Giovanni Baglione, *Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor* (Erstfassung), 1601–1602, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

623 Haskell 1996, S. 184. Röttgen 1992, S. 17.

624 Sichel 2003, S. 132–133.

625 ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 384r (Brief von Orazio Gentileschi an Baglione), 401r–v (Verleumdungsklage, 13.9.1603). In dem an Baglione gerichteten Brief, dessen Autorschaft Gentileschi im Verhör vom 14.9.1603 nicht zugeben wollte, hieß es: »Voria un servitio da te che a quella chaterna che tu porti al colo ci atacasì una coratela che farebbe ornamento uguale ala tua grandetza.« Abschrift der Spottverse, die in einem »libello famoso« Verbreitung fanden, in: Macioce 2010, DOC 568 (S. 155). Abschrift des Verhörprotokolls siehe ebd., DOC 569 (S. 155–158).

Aussage vom 14.9.1603 hatte Baglione zuvor seinen *Himmlischen Amor* gemalt, um damit mit Caravaggios *Amore terrene* (in der Forschung übereinstimmend identifiziert als Caravaggios *Amor als Sieger*, 1601, übermalt um 1602; Abb. 61) in Konkurrenz zu treten.<sup>626</sup> Das Resultat war eine anhaltende

626 Gentileschi nannte dies »fatto a concorrenza«. Aussage Orazio Gentileschis im Protokoll der Prozessakte vom 14. September 1603, siehe ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 401v–406r. Macioce



61. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amor als Sieger (Omnia vincit Amor)*, 1602, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

Feindschaft.<sup>627</sup> Diese belegt auch Bagliones Bezeichnung Caravaggios als »mio inimico« 1606.<sup>628</sup> Die in der Forschung vertretene Ansicht, dass sich ihre Rivalität insbesondere in

2010, DOC 569 (S. 155–158, hier S. 156). Vgl. Di Sivo 2011, S. 104. Vgl. Q9.

627 Befragt nach seinen Freunden und Feinden (inimici), erklärte Caravaggio in seinem Verhör vom 13.9.1603: »De quelli che ho nominati di sopra non sono miei amici né Gioseffe né Gio[vanni] Baglione, né il Gentileschi né Giorgio Todesco, perché non me parlano, gl'altri tutti mi parlano et conversano con me.« Zitiert nach Macioce 2010, DOC 567, S. 154. Vgl. Di Sivo 2011, S. 103.

628 »Caravaggio quale è mio inimico«. Spezzaferro 1975, S. 54. Vgl. Q8.

Bagliones *Himmlischer Amor*, Zweitfassung (Abb. 62) niedergeschlagen habe, soll hier weiter konkretisiert werden.

In Bagliones Autobiographie, mit der er den Textteil seines Buches *Le Vite De' Pittori, Scultori, Architetti, Ed Intagliatori* (1642) abschließt, heißt es zu seinen beiden Fassungen des *Himmlischen Amor*: »Et al Cardinal Giustiniani fece due dipinture di due Amori Diuini, che tengono sotto i piedi l'Amor profano, il Mondo, il Demonio, e la Carne, e queste l'vna in contro all'altra veggonsi nella Sala del suo Pallagio, dal naturale con diligenza fatte.«<sup>629</sup> Als Entstehungskontext nennt er also rückblickend die Anfertigung beider Gemälde für Kardinal Giustiniani, der sie gemeinsam in einem Saal in seinem Palazzo vermutlich einer exklusiven Öffentlichkeit zeigte. Als Darstellungsgegenstand bezeichnet Baglione den himmlischen Amor mit dem irdischen zu seinen Füßen, die Versinnbildlichung eines Sieges also, denkt man an antike Tretergruppen oder andere Zweikampfgruppen. In seiner *Erstfassung* (Abb. 60) hatte Baglione den am Boden sitzenden Dämon so gezeigt, dass er dem Betrachter den Rücken zuwendet. Vermutlich um seinen Rivalen Caravaggio bei den Giustiniani auszustechen, hatte Baglione als Bildthema seiner Allegorie einen *Himmlischen Amor* gemalt, der sein irdisches Pendant züchtigt, und dieses Gemälde dem mächtigen Bruder von Caravaggios Mäzen geschenkt.<sup>630</sup> In der von der genannten Darstellung abweichenden Zweitfassung hat sich der Gehörnte zum Betrachter umgewandt

629 Baglione 1642, S. 401–405, hier S. 403.

630 Ebert-Schifferer 2009, S. 156.

und schaut ihn mit weit geöffnetem Mund an. Die von Baglione als »il Demonio« bezeichnete Figur hat in der Forschung deswegen einige Aufmerksamkeit gefunden, weil Herwarth Röttgen auf Basis eines Porträtvergleichs die Ansicht verbreitete, dass diese in der Zweitfassung des *Himmlischen Amors* die Gesichtszüge Caravaggios trägt.<sup>631</sup> Gesichert ist dies jedoch nicht. Der Vergleich ist fragwürdig und auffällig wegen der Parallele zu der in Malvasias *Felsina pittrice* 1678 (II, 35) publizierte Anekdote, wonach Guido Reni nachgesagt wurde, er habe 1634 einen Auftraggeber, mit dem er sich 1627 gestritten haben soll, in dem vom Erzengel Michael besiegten Luzifer porträtiert (siehe unten Kapitel 5). Es steht zu vermuten, dass die Kenntnis dieser Legende die Suggestionskraft der Caravaggio-These beförderte. Malvasias Text betont, dass es leichtsinnig gewesen wäre, eine so unverschämte Satire nach Rom zu schicken. Lässt sich Bagliones »Webfehler« als Satire lesen? Wenn das Spiel mit dem Gedanken einer sinnbildlichen Übertragung des Zweikampfs auf Bagliones Streit mit Caravaggio einkalkuliert war, war die Annäherung an äußerliche Kennzeichen wie eine zweifelsfreie Treue der Gesichtszüge unbedingt zu vermeiden: Sie wäre strafbar gewesen und Bagliones Feinde hätten im Prozess wohl kaum darauf verzichtet, eine solche Beleidigung zu ihren Gunsten zu nutzen.

<sup>631</sup> Demnach hat Heinz Schlaffer zuerst diese Identifizierung vorgenommen. Röttgen 1992, S. 22. Röttgen 1993, S. 326–340. Zu Schlaffer siehe ebd., S. 339, Anm. 1. Zum satirischen Bildnis siehe ebd., S. 327, 329, 330. Vgl. Pfisterer 2008, S. 19.



62. Giovanni Baglione, *Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor* (Zweitfassung), 1602–1603, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

Obwohl die Quellen diese Identifizierungsthese keineswegs stützen, stieß diese in der Forschung auf breite Akzeptanz.<sup>632</sup> So kommentierte Lothar Sickel das angebliche Bildnis in seiner Deutung von *Caravaggios Rom* wie folgt: »[...] auch Caravaggio scheint sich derart in Hämie ergangen zu sein, daß Baglione sich erdreistete, ihn wenig später,

<sup>632</sup> Als Beispiel für die breite Akzeptanz der Identifizierungsthese siehe Macioce 2002, S. XI–XXXIII, hier S. XXII. Vgl. Kris/Kurz 1995, S. 137–138.

in seiner zweiten Version des Themas in der Gestalt eines Dämons zu porträtieren. [...] Seine Diffamierung Caravaggios ist vielleicht nicht sehr einfallsreich; sie erinnert aber daran, daß auch in Kunstwerken von augenscheinlich hoher Dignität mit satirischen Einlassungen zu rechnen ist.«<sup>633</sup> Eben- da betont Sickel, dass dieses Gemälde und seine Erstfassung im Palazzo Giustini einan- der unmittelbar gegenüber gehängt waren.

Als Vorbild für eine Verdammung Caravaggios in Bagliones Gemälde käme allein Vasaris fiktive und zugleich legendäre Deutung von Biagio da Cesena als Minos in Michelangelos Hölle in Betracht. Tatsächlich verhandelt wurde die Autorität des Künstlers indes in Daniele da Volterras Reliefs, die sich damals noch in Rom *in situ* befanden. Für den Aspekt des Künstlerstreits ist hierbei signifikant, dass Röttgen im Rahmen seiner Ausführungen zur Verteufelung Caravaggios und seiner satirischen Denunziation dessen Antlitz als ein »ritratto satirico« bezeichnete, also als satirisches Bildnis oder aber als das Porträt eines Satirikers.<sup>634</sup> Vor dem Hintergrund der oben erschlossenen Ikonographie des satirischen Satyrn soll darum probeweise die Lesart des Teufels durch die des ikonographischen Vorbildes, des Satyrn, ersetzt werden, um zu überprüfen, inwiefern sich damit die Aussage verschiebt.

---

633 Sickel 2003, S. 133. Besser bekannt als die hier diskutierte satirische Physiognomie mit ihrer Satyr/Teufels-Ausprägung waren die Varianten der von della Porta behandelten tierischen Gesichtszüge. Vgl. della Porta 1586. Zu deren Wirkung auch für die Wahrnehmung von Verbrechern in der Neuzeit siehe Olson 2013, bes. S. 8–11.

634 Röttgen 1992, S. 326.

Bekanntermaßen ist die frühneuzeitliche Ikonographie des Teufels insbesondere in Bezug auf sein Aussehen der des Satyrn eng verwandt.<sup>635</sup> Dass die einschlägige Forschungsliteratur in Bagliones Gemälde wiederholt Satyrohren statt Teufelsohren dargestellt sah, ohne ihre Wortwahl zu hinterfragen, ist darum kein Widerspruch im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr ein Hinweis auf eine implizite Irritation: Diese lässt sich durch die Doppeldeutigkeit des Motivs problemlos auflösen. Hierzu passt, dass der an den Bildbetrachter appellierende Unhold dies nicht allein mit seinem Blick aus den vor Schreck weit aufgerissenen Augen tut, sondern dem Prinzip der Satire folgend auch mit seinem geöffneten Mund.<sup>636</sup> Wie uns das Verhältnis zwischen Baglione und Caravaggio lehrt, bringt dieser Satyr, der als Stellvertreter Caravaggios zu verstehen ist, nicht die Wahrheit hervor, sondern Verleumdung. Anders als in der älteren *Porta Virtutis* Federico Zuccaris ist dies hier dargestellt und damit dem neuen Realismus einerseits entsprechend, andererseits wird auf die Doppeldeutigkeit des Teufelsmotivs angespielt. Baglione dürfte mit Federico Zuccaris Darstellung ignoranter Malerkollegen als langohrige Richter in seiner *Porta Virtutis* näher vertraut gewesen sein, die freie Adaption des Bildmotivs und seine modifizierte polemische Ausgestaltung war

---

635 Brenk 1994, Sp. 299, ebd. Sp. 300 mit weiterführenden Literaturhinweisen.

636 Zur Analogie des Motivs in der Erstfassung siehe das Gemälde in der Art des Hendrick van Balen, *Die Beschützer des jungen Künstlers*, Budapest, Museum der Bildenden Künste. Pigler 1954, S. 215–216.

ihm leicht möglich.<sup>637</sup> Diesbezüglich sei daran erinnert, dass Federico Zuccari damals in Rom lebte und der Originalkarton seiner *Porta Virtutis* noch in seinem Besitz war.

Die satirische Analogie intuitiv aufgreifend vertrat Röttgen die Auffassung, Bagliones Allegorie habe sich mit der Zweitfassung in eine Satire verwandelt. Ohne von der Lesart eines modernen Betrachters unkritisch auf die des barocken Publikums rückschließen zu wollen, ist diesbezüglich zu konstatieren, dass sich die äußerliche Doppeldeutigkeit ebenso wie der inhaltliche Unterschied den Zeitgenossen Bagliones noch viel leichter erschlossen haben dürfte als heutigen Betrachtern: Wie bereits erwähnt wies Casaubonus 1605 nach, dass der bis dahin angenommene philologische Zusammenhang zwischen Satyr und Satire nicht gegeben war.<sup>638</sup> Das Thema, welche Bedeutung Satyrdarstellungen und Satiren miteinander verbindet, war also hochaktuell. Ebenso aktuell war die bereits erwähnte *Legge Taverna*, ein am 28. Dezember 1599 in Kraft getretenes Edikt des Gouverneurs von Rom, Ferrante Taverna, das Rufschädigungen unterbinden sollte. Dieser Erlass zielte nicht allein auf Pamphlete und andere Schmähschriften, sondern – und dieser Aspekt ist mit Blick auf den später unter Tavernas Leitung geführten Verleumdungsprozess in Erinnerung zu rufen – auch auf entsprechende Darstellungen im Bild.<sup>639</sup> Dass die in diesem Kontext ent-

standenen Ego-Dokumente wie eingangs ausgeführt auch dem Selbstschutz dienten und Teile der Prozessakten verschollen sind, sei hierzu nur ergänzend erwähnt: So fehlen Verhörprotokolle zu Onorio Longhi, der inzwischen als Verfasser der Schmähdichtungen und damit Hauptbeschuldigter angesehen wird.<sup>640</sup>

Das Satyr-Motiv war also doppeldeutig und stand der Lesart der stellvertretenden Verteufelung ebenso offen wie der einer Gleichsetzung mit einem Schmähstüchtigen oder aber allegorisch neutraleren Auslegungen. Zeigt Bagliones »Webfehler«, der Satyr, eine Satire an? Personifiziert der »Dämon« die Verleumdung Bagliones? Dann wären als Spötter Longhi, Gentileschi und Caravaggio gemeint. Mit seinem zweiten *Himmlischen Amor* reagierte Baglione demnach in Form einer bildlichen Antikritik auf Provokationen Caravaggios und dessen Mitstreiter, die seine erste Gemäldefassung verhöhnt und verspottet hatten. Dass dies im Gemälde auch in einem anderen Detail seinen Ausdruck fand, legt die auffällige Form des Pfeils nahe, dessen Funktion Victoria von Flemming nicht zu deuten wusste: »Was der schlangenförmige, rot glühende Pfeil tatsächlich bewirken sollte, [...] muss offen bleiben.«<sup>641</sup> Die vorangegangenen Ausführungen zu den Darstellungsmöglichkeiten verleumderischer Rede und deren Abwehr bietet nun die Basis, hierin einen sinnbildlichen Kampf mit

---

637 Baglione 1642, S. 123. Vgl. im Anhang Q4. Zu Caravaggios positiver Beurteilung Zuccaris als Maler siehe Macioce 2010, S. 154.

638 Casaubonus 1605.

639 Zum Gouverneur siehe Del Re 1972, S. 39, 97. Zur *Legge Taverna*, 28. Dezember 1599 [1600], siehe

---

Petrucci 1982, S. 24, Nr. 73, und S. 118. Fontcuberta 2017, S. 20. Insgesamt ist das Thema der Zensur für Schriften nach wie vor besser erforscht als für Bilder.

640 Vgl. Ebert-Schifferer 2009, S. 160.

641 Von Flemming 2004, S. 114.

Worten zu erkennen. Auch dies findet eine Entsprechung in Zuccaris *Porta Virtutis*, die die Analogie von Rede und Geschoss zeigt, indem Pfeile von dem Schild der Minerva abprallen. Vermutlich infolgedessen ist dort der wortführende Satyr mit einem Pfeil mitten in die Brust getroffen. Seine falsche Rede fällt auf ihn zurück und schadet ihm selbst. Die Wirkung von Worten wurde, wie auch im Falle Lelio Orsis dargelegt, oft mit denen von Pfeilen gleichgesetzt, was hinreichend erklärt, warum der – vermutlich die Virtus Bagliones verteidigende – himmlische Amor seinen Gegner schon mit der Bedrohung durch diese Waffe niederzustrecken vermag.

Möglicherweise in Reaktion auf diesen Wettstreit übermalte Caravaggio nachträglich sein Gemälde *Amor als Sieger*: Die Komposition ergänzte er um einen mit Sternen aus Blattgold verzierten Himmelsglobus, was später den Verfasser von Giustinianis Nachlassinventar dazu veranlassen sollte, die Körperhaltung des lachenden Amors als eine Verachtung der Welt und seiner Gegner zu deuten: »Un quadro con un Amore ridente in atto di dispregiar' il mondo che tiene sotto, con diversi strumenti, corone, scettri et armature chiamato per fama il Cupido del Caravaggio.«<sup>642</sup> Sickel kommentierte diese Beschreibung folgendermaßen: »Im Hinblick auf die dargestellte Szenerie ist die Aussage wohl kaum anderes [sic] zu verstehen, als daß Caravaggios Amor mit hämischer Freude Anstalten macht, die ›Welt‹ unter seinem Gesäß zu verachten – im Klartext: darauf zu schießen.«<sup>643</sup> Sybille Ebert-Schif-

ferer kontextualisierte die Bemerkung des Inventarschreibers mit Hinweisen auf in der Frühen Neuzeit gebräuchliche Beleidigungsgesten und Schimpfwörter wie »smerdatura« und »imbarattamento«. So kommt auch sie zu dem Schluss: »Die Position des Globus und die verborgene linke Hand konnten dem Betrachter suggerieren, daß Amor auf dieser Kostbarkeit seine Notdurft verrichtet, eine im damaligen Rom alltägliche Form der Schmähung.«<sup>644</sup> Da der Globus in Caravaggios Gemälde mit dem Wappen der Aldobrandini assoziiert wird, die Giustiniani damals viel Geld schuldeten, schließt Ebert-Schifferer in ihre Deutung auch die Ebene der Auftraggeber ein, unter denen ebenfalls Feindschaften bestanden: »Im Rahmen einer Kultur anzüglicher Witze, die sowohl Feinde entehren als auch Freunde unterhalten konnte, gewinnt das Lachen des Knaben seine besondere Bedeutung.«<sup>645</sup> Wie im Falle Leonbrunos wird also auch hier der Motivanon des Verlachens und Verspottens mit einer skatologischen Ausprägung präsentiert und die Fallhöhe zwischen einem ehrwürdigen Bildgegenstand – Amor – und einem niedrigen – seinem Exkrement – zum Anlass gelehrter Unterhaltung und eines Diskurses über den Dissens.

Nur mit einem kurzen Ausblick sei der weitere Fortgang des Künstlerstreits angefügt. Am 28. August 1603 also wandte sich Baglione an das Tribunale Criminale del Governatore und strengte einen Prozess gegen Longhi, Caravaggio, Gentileschi und

---

aus: Ebert-Schifferer 2009, S. 155.

644 Ebert-Schifferer 2009, S. 155. Vgl. Cohen 1992, S. 623. Blastenbrei 1995, S. 264–265.

645 Ebert-Schifferer 2009, S. 155.

642 Zitiert nach Sickel 2003, S. 136.

643 Sickel 2003, S. 137–138. »im Begriff, die Welt, die er unter sich hat, zu verachten.« Teilübersetzung

Trisegni an, die er für die Verfasser von Spottversen hielt, die ihn und sein Werk grob beleidigten. In einem »libello famoso«, das sich mit zwei diffamierenden Sonetten insbesondere über Bagliones an Ostern enthülltes Altargemälde, einer *Auferstehung*, lustig machte, wurde auch der Künstler selbst attackiert als »Gioan Bagaglia« (von Jürgen Müller übersetzt als *Giovanni* »Krempel«) und als »Gian Coglione« (ein Wortspiel mit einem vulgären Schimpfwort für Hoden) verhöhnt.<sup>646</sup> Die in den Spottversen enthaltenen Beleidigungen wurden noch in der Forschung als so schwerwiegend beurteilt, dass Bertolotti sie 1881 in seiner Wiedergabe der Quellen zensierte.<sup>647</sup> Müller zeigte mit seiner zugehörigen Analyse die Bildhaftigkeit der obszönen und boshaften Ehrabschneidung im Sinne einer Invektive auf.<sup>648</sup> Schmähverse, die Kunstwerke verhöhnten, waren, wie Ebert-Schifferer betont hat, seit dem 16. Jahrhundert keine Seltenheit. In wenigen Fällen jedoch verfassten Künstler selbst solche Spottgedichte, gängiger war es,

Berufsdichter oder Dilettanten damit zu beauftragen.<sup>649</sup>

Der Schritt des Klägers vor das Gericht zeigt an, dass im vorliegenden Fall seine Toleranzgrenze überschritten worden war. Rechtlich relevant war indes allein die Verunglimpfung des Klägers durch die beschlagnahmten *libelli famosi*. Nicht justizabel geahndet wurden hingegen die verbalen und gemalten Auseinandersetzungen die unterschiedlichen künstlerischen Auffassungen betreffend, auch wenn die gegenseitigen Bezugnahmen in den Gemälden von den Künstlern erwähnt wurden. Anders als im Falle Zuccaris war also keine Verleumdung durch ein Bildwerk Gegenstand des Prozesses, auch wenn die *Legge Taverna* hierfür eine Rechtsgrundlage geboten hätte. Dies legt offen, dass die Toleranzgrenze des Gouverneurs hier nicht überschritten wurde, weswegen auch keine Zensur er-

646 Bagliones Gemälde gilt als verschollen. Dass vermutlich ein Entwurf für dasselbe in der Sammlung des Louvre aufbewahrt wird, hat Papi aufgezeigt. Papi 2011, Abb. 1. ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 383r, 387r–v, Abschrift in: Macioce 2010, DOC 559. Zum skatologischen Sprachgebrauch, aus dem Schimpfwörter stammen, siehe Nübling/Vogel 2004, S. 19–33. Zur deutschen Übersetzung des kurzen Textes siehe Müller 2017, S. 184. Vgl. Di Sivo 2011, S. 97.

647 Vgl. Bertolotti 1881, Bd. 2, S. 63. Siehe hierzu Möller 1991, S. 30, Anm. 130. Zuerst vollständig erfasst wurden die diffamierenden Verse durch Cinotti/Dell'Acqua 1971, Dokumente FF 49–56.

648 Müller 2017. Der andere, längere Text liegt noch nicht auf Deutsch vor.

649 Ebert-Schifferer 2009, S. 159–160. Ebenda verweist die Autorin auf Spottgedichte Annibale Caraccis, die dieser während seines Bologneser Aufenthaltes gegen einen (dort) etablierten Konkurrenten verfasst und verbreitet hatte. Vgl. Malvasia 1841, I, S. 328. Des Weiteren nennt sie als Belege zwei Spottgedichte im Besitz von Giuseppe Cesari, die zwei Werke von dessen Erzrivalen thematisierten. Vgl. Sickel 2001, S. 176–178. Als bildkünstlerische Reaktion Pieter Bruegels auf möglicherweise gegen ihn und sein Werk allgemein gerichtete und 1565 publizierte Verse Lucas de Heeres deutet Bertram Kaschek dessen *Verleumdung des Apelles*. Kaschek 2009, bes. S. 177. Kaschek 2012, S. 55–69. Vgl. Wouk 2018, Appendix A, Anm. 7 und S. 369–372, 543–545. Kaminska 2019, S. 161. Ein persönlicher Angriff auf Frans Floris oder seinen Schüler wurde in dem Blatt indes noch nicht erkannt. Ob der Geldsack in der Hand des personifizierten Neides auf einen finanziellen Hintergrund des Blattes verweist, wäre noch zu klären.

folgte. Ob hierfür klerikale Verbindungen im Hintergrund eine Rolle spielten, muss hier als spekulativ vernachlässigt werden. Die These des Caravaggio beleidigenden Porträts findet in der diesbezüglich fehlenden historischen Thematisierung in jedem Fall ihren Prüfstein, der im Gegensatz steht zu der Inszenierung der Gemälde als Wettstreitende durch die Sammler.<sup>650</sup> Nicht allein die *Auferstehung* war folglich umstritten, sondern auch die gewählte Umgangsform. Somit gilt auch hier die Feststellung von Bremer und Spoerhase: »Spannungen in Kontroversen resultieren nicht nur daraus, dass es Dissens hinsichtlich eines bestimmten Gegenstandes gibt, sondern auch daraus, dass Dissens darüber besteht, wie mit dem Dissens umzugehen ist.«<sup>651</sup> Die Akteure hatten mit der Anfertigung und Verbreitung der *libelli famosi* die Streitarena der Gemäldeausstellung und deren Toleranzgrenzen verlassen. Der Umstand, dass der Gouverneur die Klage aufgriff, belegt, dass Bagliones Einschätzung der Ehrverletzung mehr als eine Empfindlichkeit darstellte. Relevant an der von ihm gewählten Form der Auseinandersetzung ist, dass er als der öffentlich beleidigte Künstler sich nicht für den gewalttätigen Weg entschied, seine Ehre durch ein Duell wiederherzustellen und damit eine rechtlich nicht legitimierte Nachahmung adligen Verhaltens zu praktizieren. Indem er an den stadtrömischen und damit weltlichen Gerichtsherrn in Person des Gouverneurs Ferrante Taverna appellierte, der am 28. Dezember 1599 das Edikt gegen

Rufschädigungen erlassen hatte, schlug er einen die geltende Ordnung anerkennenden und zugleich deeskalierenden Weg ein.<sup>652</sup> Das ist gerade deswegen bemerkenswert, weil, wie Ebert-Schifferer betont hat, eine solche Vorgehensweise von sozial ebenbürtigen Männern als feige beurteilt wurde.<sup>653</sup> Diese Lösung wurde denn auch dadurch konterkariert, dass Onorio Longhi ihn und Mao Salini am 16. November 1603 beleidigte, mit Steinen bewarf und zum Duell forderte.<sup>654</sup> In dem Prozess wurde versucht, die Autorschaft der beleidigenden Verse zu ermitteln. Deren Verbreitung deutete Ebert-Schifferer 2009 als einen Bestandteil der propagandistischen literarischen Kampagne, welche Caravaggio da Merisis Karriere begleitete.<sup>655</sup> In diesem Fall zeigen sich wie in keinem anderen die fließenden Übergänge zwischen ästhetischen Kontroversen, persönlichem Streit, künstlerischer Herausforderung und gewalttätiger Eskalation. Bei aller Faszination für die Demonstrationen künstlerischer Überlegenheit sind wir für den berühmten Künstlerstreit noch auf weitere Quellenfunde angewiesen. Deutlich geworden ist immerhin, dass der Streit im Bild als nebensächlich nur erwähnt und nicht als rechtlich relevante Streitebene

---

650 Vgl. von Rosen 2021, S. 344. Von Rosen 2012, S. 340–341.

651 Spoerhase/Bremer 2011, S. 119.

652 Petrucci 1982, S. 24, Nr. 73, und S. 118.

653 Smith O'Neil 2002, S. 7–39. Ebert-Schifferer 2009, S. 160.

654 ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi del sec. XVII, Bd. 28 bis, cc. 406v–410v, Abschrift in: Macioce 2010, DOC 575 (S. 159–162). Wittkower zählte Longhi wie auch Gentileschi zu den streitsüchtigen Künstlern und wies auf weitere Streitfälle derselben hin. Siehe Wittkower 1965, S. 212–215.

655 Ebert-Schifferer 2009, S. 160.

anerkannt, eigens untersucht und geahndet wurde. Auch die Existenz der *Legge Taverna* hinderte folglich die Künstler nicht daran, ihre Werke jenseits der Zensur als Medien der eigenen und eigenständigen Streitführung fruchtbar zu machen. Die Amor-Gemälde wurden anders als Zuccaris *Porta Virtutis* nicht als Bildpasquinaden klassifiziert, ihre bildpolemischen Details und deren Erfindung wurden vom Richter nicht hinterfragt. Dementsprechend dreh-

te sich der Prozess allein um die in den Schriften nachweisbaren Verleumdungen. Wie aber sah es außerhalb Italiens aus, wo sich inzwischen eine mächtige Streittradition entwickelt hatte? Welche künstlerstreitspezifischen Strategien wurden an anderen Orten etabliert und welcher Grundlagen bedienten sich die Künstler hier? Greifen wir zunächst ein Beispiel auf, das sich dem methodischen Zugriff der Forschung lange entzogen hat.

### 3.2 Rembrandt, *Barmherziger Samariter* (1633)

Ein Bilddetail, das bereits Forscher wie Heinrich Wölfflin irritierte und für dessen Erklärung das Phänomen des Künstlerstreits einen sinnstiftenden Deutungsansatz bietet, ist das Hundemotiv im Vordergrund von Rembrandts Radierung *Barmherziger Samariter* (1633; Abb. 63).<sup>656</sup> Im Hintergrund der biblischen Historie wird anachronistisch gezeigt, wie der Samariter den Herbergsvater vorab für die Pflege des von ihm geretteten Raubopfers bezahlt (Lk 10, 30–35, hier 34–35). Prominent im Vordergrund, mit dem verlängerten Rücken zum Betrachter, hockt dabei ein detailreich wiedergegebener defäkierender Hund, der durch den Bibeltext nicht legitimiert ist.<sup>657</sup> Man könnte ihn als Webfehler bezeichnen: als ein Detail, das fehl am Platz wirkt und den irritierten Blick des Betrachters auf sich zieht.<sup>658</sup> Es ist anzunehmen, dass die Darstellung auch Zeitge-

nossen zu weiterführenden Gedanken anregen sollte, da damals durchaus Analogien zwischen menschlichem und tierischem Verhalten Symbolwert gewinnen konnten.<sup>659</sup>

Wie aber ist das skatologische Motiv mit Rembrandts biblischer Historie in Einklang zu bringen? Erschöpft sich seine Bedeutung darin, dass Rembrandt, wie Kenneth Clark vorschlug, damit gegen die idealisierende italienische Renaissancetradition protestieren wollte?<sup>660</sup> Oder dass der Künstler einen moralisch gerechtfertigten kynischen (wörtlich übersetzt: »hündischen«), also derben, ja sogar bösartig-aggressiven sozialkritischen Scherz machte, indem er wie der antike Philosoph Diogenes und andere Kyniker menschliche Torheiten und Laster mit unflätigen Scherzen verspottete und kritisierte?<sup>661</sup> Dieser Ansatz allein bietet für

---

656 Wölfflin, Heinrich: Rembrandt, in: Wölfflin 1946, S. 131–139, hier S. 137. Zu weiteren die Radierung betreffenden Problemen, Goethes Lob derselben und dem Anstoß der Kunsthistoriker an dem »hybriden« Produkt siehe Schwartz 2006, S. 16–18. Vorarbeiten zu diesem Abschnitt wurden im Rahmen der Tagung *Vom Streit zum Bild* vorgestellt und diskutiert und liegen gedruckt vor. Lehmann, Rembrandt 2017.

657 Die moralisierende Auslegung der Bibelstelle durch Kuretsky 1995 ist diesbezüglich sehr unständig und wenig überzeugend. Müller versucht die fehlende Textstelle durch den Verweis auf Mt 7,9 zu kompensieren. Müller 2021, S. 113.

658 Dass der Hund bereits in der Frühen Neuzeit Rezipienten störte, könnte die Ursache dafür gewesen sein, dass zwei Kopisten ihn nicht in ihre Wiederholung übernahmen.

---

659 Eine solche bildliche Analogie zwischen einem stehend Wasser lassenden Mann, einem hockend seine Notdurft Verrichtenden und einem dazu parallel gezeigten defäkierenden Hund zeigt die Druckgraphik von Herman Breckerveld, *Winter*, 1626, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Leihgabe von Robert M. Light. Abb. in: Kuretsky 1995, S. 353, Fig. 4. Dieses Beispiel wie auch der hier untersuchte Hund fehlen in Büttner 2016.

660 Kenneth Clark deutete den Hund als Reflex auf Michelangelos *Ganymed*. Clark 1966, S. 12–13. Clark 1978.

661 Vgl. Raupp 1987, besonders S. 233–237. Raupp 2001, S. 276–279. Ich danke Hans-Joachim Raupp sehr herzlich für die intensive und offene Diskussion meiner Überlegungen, seine konstruktive Kritik und insbesondere seine Anregungen. Den Verweis auf Diogenes nennt auch Müller 2021, S. 116.



63. Rembrandt, *Der Barmherzige Samariter*, 1633, Amsterdam, Rijksmuseum.



64. Rembrandt, *Bildnis Maurits Huygens*, 1632, Hamburger Kunsthalle.

die Prominenz des Motivs in der Radierung auch keine zufriedenstellende Erklärung. Bezieht man jedoch die oben bereits für die Erklärung des skatologischen Hundemotivs in dem Fresko des Stradanus herangezogenen und auch für dieses Werk bis 2015 noch nicht berücksichtigten Erkenntnisse der Sprichwortforschung mit ein und verknüpft diese anschließend mit einem für den Künstler relevanten Streit, so erschließt sich eine für die Motivwahl plausible Lesart: Der Hund veranschaulicht nämlich auch hier das im Umfeld des Erasmus von Rotterdam nachweisbare niederländische Sprichwort »Eenen hon[d]t es stau[d]t vp zynen messync[k]« (Ein Hund ist mutig auf seinem Dunghaufen), eine volkssprachliche Variante des nachträglich von Erasmus in

seine *Adagia* aufgenommenen »Gallus suo sterquilinio plurimum potest.«<sup>662</sup> Aber ist auch hier noch die von Seneca attackierte Ortsgebundenheit von Autorität das Ziel der Kritik?<sup>663</sup> Oder gibt es hierfür zwischenzeitlich eine neue Bedeutungsebene, die es zu erschließen gilt? Die 1601 von Eucharius Eyerling in seiner Sprichwortsammlung publizierten Ausführungen zu »Der Ha[h]n ist kü[h]n uff seinem mist« erläutern in der Tat einen für Stradanus noch nicht zwingend vorauszusetzenden, für die Deutung von Rembrandts Blatt aber sicher wichtigen Aspekt, nämlich dass dieser Sinnspruch jene meint, die verleumderisch und feige zu ihrem eigenen Vorteil handeln. Sie äußern ihre bösen Worte nicht in Gegenwart des Gegners, sondern greifen diesen an, wenn ihnen selbst keine Gefahr dabei droht: »Wenn sie allein wolns hawen stechen/ Zum feind kein böses wörtlin sprechen.« Darum wandelt der Autor den Spruch sogar ab zu »Der Han ist böß uff seinem Mist« und verweist darauf, dass Hahn und Hund gleichermaßen »[n]icht leichtlich« aus ihrer angestammten Sphäre zu verjagen seien. Rembrandt dürfte eine entsprechende Aussage mit dem Motiv des seine Notdurft verrichtenden Hundes verbunden haben, die er dem Betrachter mit dessen Versinnbildlichung vor Augen stellen wollte. Hierfür spricht die sorgfältige Inszenierung des Tieres durch Platzierung und

---

662 Brief des Felix Rex aus Ghent, genannt Polyphemus, an Erasmus, 23. März 1529. Zitiert nach: Erasmus 1934, S. 100 (23). Vgl. Kap. 2.4.

663 Dieses Sprichwort nutzte bereits Seneca, um sich über den verstorbenen, seiner Meinung nach einer Apotheose nicht würdigen Kaiser Claudius lustig zu machen. Seneca, *Apolcolocyntosis Divi Claudii*, 7.

Ausführung. Fragt man nun nach der hiermit verbundenen Absicht Rembrandts, so liegt der Schluss nahe, dass der Künstler den Betrachter auf eine Verleumdung seiner Person oder seiner Kunst hinweisen wollte. Die Datierung des im vierten Zustand zudem signierten Blattes »Rembrandt. Inventor et. Feecit. 1633.« bietet für die Überprüfung dieser These einen wichtigen Anhaltspunkt.<sup>664</sup> Recherchiert man nach einer 1633 nachweisbaren relevanten Beleidigung oder Verleumdung Rembrandts, so stößt man auf einige Spottverse, die Constantijn Huygens damals gedichtet und in sein Tagebuch niedergeschrieben hatte. Ziel der Kritik war das von Rembrandt 1632 als Pendant zu dem Bildnis von Maurits Huygens (Abb. 64), dem Bruder von Constantijn und Sekretär des Staatsrats in Den Haag, angefertigte Porträt von dessen Freund, dem Maler Jacques de Gheyn III. (1632; Abb. 65).<sup>665</sup> Letzteres tadelte Constantijn Huygens als unähnlich:

»Gedichte über ein Portrait von Jacques de Gheyn, das keinerlei Ähnlichkeit mit seinem Vorbild aufweist

Wenn das Gesicht von Jacques de Gheyn so aussähe,  
Würde so de Gheyns Portrait aussehen.

Weil er de Gheyn die ungeteilte Erbschaft seines Vaters mißgönnte,  
Beschloß ein geschickter Maler, davon die Hälfte zu fordern,

664 Hollstein 1969, Bd.18, B90. The New Hollstein 2013, Rembrandt, Text 1, S. 183, Nr. 116.

665 Bruyn/Peeze Binhorst 1986, S. 219–229 (A 56 und A 57). Jacques de Gheyn III. verstarb 1641.



65. Rembrandt, Bildnis Jacques de Gheyn III., 1632, Dulwich Picture Gallery.

Für einen verspäteten Bruder, den er geschaffen hat.

Wessen Augen, wessen Gesicht erblicke ich in diesem Bild?

Hör auf zu fragen, Betrachter, denn das ist ja die Frage.

Man sagt, ein Ei gleicht dem anderen,  
Dieses Ei, meine ich, gleicht dem anderen nicht so sehr.

Zwischen diesem Portrait und de Gheyn liegt eine Kluft,  
Ebenso winzig wie die zwischen Wirklichkeit und Märchen.

So schön ein Gemälde auch ist, es bleibt doch ein Gemälde.

Dieses Bild ist hübscher, zusätzlich aber auch noch ein Märchen.

Wessen Gesicht ist dies? Derjenige, der den Preis dafür bezahlte,

Kann sagen, es gehört ihm, nur nicht, er sei es.

Die Hand ist Rembrandts, die Gesichtszüge sind die de Gheyns.

Bewundere es, Leser, obwohl es überhaupt nicht de Gheyn ist.«<sup>666</sup>

Diese beleidigenden Verse sind der Rembrandt-Forschung nicht entgangen, sie wurden aber lange nicht in einen Zusammenhang mit der Radierung gebracht. Sie wurden stattdessen als »konventionelle Komplimente an den Porträtierten« abgetan; eine Wertung, gegen die sich bereits Gary Schwartz ausgesprochen hat, auch wenn er annahm, dass Rembrandt sich nur wenig um Huygens' abfälliges Urteil kümmerte. Schwartz wies immerhin auch darauf hin, dass Huygens verärgert über seinen einstigen Freund de Gheyn III. war, nachdem dieser sich weder als Maler unter seinen Schutz gestellt noch seine Karriere vorangetrieben hatte. De Gheyn III. war finanziell unabhängig von dem Höfling und dessen Ambitionen, und so enttäuschte er diesen bitter, indem er Rembrandt förderte, statt mit seinem Talent als Maler selbst »eine unsterbliche Zierde seines Vaterlandes zu werden« (Zitat Huygens).<sup>667</sup> Der lange übersehene Zusam-

menhang zwischen der beleidigenden Dichtung und dem Druck Rembrandts kann nun Dank eines Hinweises von Paul Crenshaw hergestellt werden. Dieser übersetzte »gutta« nicht sinngemäß wie oben zitiert mit Ei, sondern im eigentlichen Wortsinn korrekt mit Tropfen oder Fleck. Huygens' Wortwahl setzte er in Bezug zu dem humoristischen Wortspiel mit der alternativen Bedeutung Dung.<sup>668</sup> Bezieht man nun die Darstellung des Hundes als Sinnbild feiger Anfeindungen auf die in der Schmähdichtung geäußerte Kritik am Maler und seinem Werk und expliziert das in den Versen enthaltene Wortspiel mit gutta Dung, so eröffnet sich dem Rezipienten ein brisanter und für die Motivwahl aufschlussreicher Streitkontext, der hier einer kurzen Erläuterung bedarf. Huygens' in Scherze (*Scommata*) gekleidetes Kunsturteil stellte als das des Privatsekretärs und Kunstberaters von Prinz Frederik Hendrik von Oranien, Statthalter der Vereinigten Provinzen, in Kombination mit seinem Ruf als Connaisseur, also einer Autorität in Kunstfragen, eine für den Künstler gravierende, wenn nicht gar seine wirtschaftliche Existenz bedrohende Ehrverletzung dar.<sup>669</sup> Dass Huygens bis zu diesem Zeitpunkt Rembrandts wichtigster Fürsprecher am Hof des Statthalters war, zeigt, wie heikel die Situation für den Künstler war: Einen offenen Konflikt musste er im eigenen Interesse vermeiden.

---

666 Zitiert nach Schwartz 1987, S. 97. Eine vollständige Abschrift der lateinischen Verse bietet Bruyn/Peese Binkhorst 1986, S. 223. Siehe Q10.

667 Zitiert nach Schwartz 1987, S. 91–97. Siehe auch Schwartz 2006, S. 157–158.

668 Crenshaw 2013, S. 20. Der Autor stellt plausibel den unmittelbaren Bezug zur Satire von 1644 her. Der ebenfalls passende Kontext der Hundedarstellung bleibt ebenda unberührt, die Gleichsetzung von *gutta* und Mist bot freilich textlich und bildlich kreative Spielräume.

669 Zu Huygens sozialer Stellung siehe die Dissertation Broekman 2010. Vgl. Q10.

Dennoch verlor Rembrandt, so viel ist klar, Huygens' Gunst und erhielt von 1633 bis 1646 keinen Auftrag mehr vom Haager Statthalterhof.<sup>670</sup> Dass ein Grund dafür persönlich und nicht, wie dies frühere Spekulationen nahelegten, stilistisch gewesen sein könnte, diese Möglichkeit soll hier näher in den Blick genommen werden. Bisher wurde eine Reaktion des Malers auf die zitierten Zeilen für die Zeit vor 1644 gar nicht erwogen, da die von Huygens im Zeitraum von Januar bis zum 18. Februar 1633 notierten acht lateinischen Epigramme bis 1644 als »privat« im Sinne von geheim gehalten angesehen wurden.<sup>671</sup> Analysiert man jedoch den Status von Huygens' Tagebuch als Ego-Dokument, also als ein Selbstzeugnis dessen, was diesen Mann persönlich beschäftigte und emotional berührte, und berücksichtigt zudem seine Stellung als Höfling, so tritt deutlich hervor, dass diese Niederschrift nicht als exklusive Dichtung für sich selbst misszuverstehen ist: Huygens schrieb für eine literarische Elite, als der zugehörig er sich ausweisen wollte.<sup>672</sup> Sein literarisches Spiel war keineswegs für ihn selbst, sondern für das Zirkulieren unter Freunden in einem elitären Kreis gedacht, auch wenn Abschriften

der Verse nicht erhalten und Rezitationen im Einzelfall nicht mehr nachweisbar sind. Die Konzentration auf die erhaltene Quelle, ein Tagebuch, führte bei genauerer Betrachtung also zu einer irreführenden These, die moderne Ansichten über Öffentlichkeit und exklusive Privatsphäre auf eine höfische Dichtung übertrug und dabei ihre Funktion als sendungsbewusste Repräsentation ihres Schreibers und Bestandteil frühneuzeitlicher elitärer Kommunikation übersah. Auch verkannte diese Sicht die Relevanz der Irrationalität emotionalen Verhaltens. Warum schließlich arbeitete Huygens wochenlang an den beleidigenden Versen? Es ist wenig wahrscheinlich, dass das Kunstwerk selbst oder das Feilen an sprachlichen Spitzfindigkeiten hierfür die Ursache war. Die anhaltende Beschäftigung mit den Schmähsversen deutet weniger auf einen Geschmackswandel des Autors als vielmehr auf einen emotionalen Anlass hin. Wurde das Gemälde also in Stellvertretung Rembrandts angegriffen, als Eskalation eines bereits 1632 schwelenden Streits? Spielte dabei möglicherweise der Auftrag eine relevante Rolle, in dessen Kontext das Bildnis des Künstlers Jacob Gheyn III. entstand?

Das Bildnis auf Holz wurde, wie bereits erwähnt, zusammen mit dem in den Gedichten nicht erwähnten Pendant desselben Formats angefertigt, dem Porträt von Constantijn Huygens Bruder Maurits. Diesen Vorgang bezeichnete Schwartz als »eine seltene sentimentale Geste« der beiden Freunde und er nahm an, dass es Constantijn Huygens »keineswegs angenehm« gewesen war, dass Rembrandt »diese rührenden Bildnisse seines Bruders und ihres

670 Vgl. Schwartz 1987, S. 73, 131. Die 1633 bestellten Passionsbilder hatte demnach, wie ein Brief Rembrandts angibt, »seine Hoheit selbst« in Auftrag gegeben. Als das damals letzte für den Hof gefertigte Werk Rembrandts nennt Schwartz das Bildnis des Marquis d'Anelot. Vgl. auch Bruyn/Peeze Binkhorst 1986, S. 95, 288.

671 Bruyn/Peeze Binkhorst 1986, S. 223. Vgl. Crenshaw 2013 (§15).

672 Zu den Ergebnissen der Sprachanalyse im Einzelnen siehe Broekman 2010, S. 46. Später übernahm Huygens Sohn diese Form der »privaten« Kommunikation. Vgl. Dekker 2013, S. 107.

gemeinsamen Freundes« angefertigt hatte.<sup>673</sup> Ob es diesbezüglich Streit gegeben hatte? Wir wissen es nicht. Definitiv ausschließen lässt sich jedenfalls nicht, dass der Autor seine Verse vor oder nach der Fertigstellung Freunden und Bekannten vortrug oder sich darüber unterhielt. Als nicht zu leugnendes Argument gegen die These, dass Huygens seine Meinung und seine »Scherze« für sich behielt, sind deren Publikation (1644 und 1655) und auch die Anrede des »Lesers« im Text zu nennen.<sup>674</sup> Wenn jedoch die hier zu Grunde gelegte Gegenhypothese korrekt ist, dass die unzensierten Spottverse bereits 1633 einer kleineren Öffentlichkeit – darunter möglicherweise Kunstsammler und -händler, vor denen sich Huygens als witziger Kunstkritiker profilieren wollte – bekannt wurden, kann auch Rembrandt zeitnah hiervon erfahren haben: Zwischen den Akteuren bestanden nachweislich enge direkte und indirekte Kontakte.<sup>675</sup> Huygens' Angriff auf

das einzelne Gemälde stellte, wie Crenshaw betont hat, in der niederländischen Dichtkunst und Kunstkritik gleichermaßen eine Seltenheit dar.<sup>676</sup> Dennoch beharrt der Autor darauf, Huygens habe Rembrandt nicht persönlich beleidigen wollen.<sup>677</sup> Wohlwollende Äußerungen in Huygens' Briefen vermögen jedoch die Niederschriften in seinem Tagebuch nicht zu relativieren. Die Datierung von Rembrandts Radierung in Kombination mit dem auf einen feigen, verleumderischen Kontext hindeutenden Motiv sind Anzeichen einer heftigen Reaktion auf eine Ehrverletzung. Eine massivere Beleidigung des Künstlers als die durch Huygens ist für den genannten Zeitraum bislang nicht nachgewiesen worden. Stattdessen fand – wie Mildenberger meinte »[e]rstaunlicherweise« – bereits der erste Zustand des Samarters mit 24 nachweisbaren Exemplaren eine bemerkenswerte Verbreitung.<sup>678</sup> Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass Rembrandt die Radierung zunächst in einem engeren Kreis zirkulieren ließ, sie vielleicht sogar gezielt verbreitete, bevor er das Blatt im signierten IV. Zustand dem Kunstmarkt zugänglich

---

673 »Offenbar kamen sie überein, dass jeder sein Bildnis für sich behalten und derjenige, der zuerst stirbt, es dem anderen vermachen solle. Die Porträts wurden im Jahr 1641 nach dem Tod de Gheyns, den sein Freund nur ein halbes Jahr überleben sollte, wieder miteinander vereint.« Schwartz 2006, S. 157–158. Die Freundschaft der beiden hatte sich 1630 vertieft. Schwartz 1987, S. 95–96.

674 Huygens 1644. Leicht verändert abgedruckt in: Huygens 1655, S. 81–82. Crenshaw 2013 vertritt die Meinung, die Verse seien »privat« gewesen. Dies vernachlässigt jedoch die Frage nach einer privaten Öffentlichkeit. Vgl. Crenshaw 2006, S. 125, 136–137.

675 Huygens Briefe an Rembrandt sind verloren gegangen. Erhalten sind Briefe Rembrandts an Huygens, die 1636–39 einen Gemäldeauftrag (Passionsszenen für Prinz Frederik Hendrik) behandelten. Gerson 1961, S. 18–24. Vgl. Bruyn/Peese

---

Binkhorst 1986, S. 91, 222–224, 284–285. Schwartz 1987, S. 72–77. Crenshaw 2013 (§14).

676 Crenshaw 2013, §18. So enthält auch Lucas de Heeres 1565 publizierte Invektive gegen einen anonymen Maler keinen Angriff auf ein einzelnes Bildwerk. Vgl. Kaschek 2009.

677 Crenshaw 2013, §13–15.

678 »Erstaunlicherweise ist der erste Zustand mit 24 nachgewiesenen Abzügen nicht selten.« Dass Rembrandt die Arbeit an dem Stich möglicherweise bereits 1632 aufgenommen hatte, steht hierzu nicht im Widerspruch, da das Bildnis De Gheyns III. bereits im selben Jahr fertiggestellt und eventuell bereits kritisiert worden war. Mildenberger 2011, S. 42.

machte.<sup>679</sup> Die Sammler missverstanden sich folglich nicht als Adressaten des skatologischen Motivs, die beleidigt werden sollten, sondern richtig als Teil des polemisch auf einen Missstand hingewiesenen gelehrten Publikums, das würdig war, als »guter« Kunstrichter zu der künstlerischen Leistung Rembrandts und seiner ignoranten Diffamierung Stellung zu nehmen. Sie konnten den Künstler als denjenigen wahrnehmen, der sich mit einem Symbol kynischen Spotts gegen Schmähkritik und die darin zum Ausdruck kommende Inkompetenz, Ignoranz, Anmaßung und Unverschämtheit seines Kritikers (Huygens) wehrte. Oder sie konnten in dem Hund Rembrandts verächtliche Haltung dem Urteil seiner Kritiker gegenüber veranschaulicht sehen.<sup>680</sup>

Mit seinem Streitbild würdigte Rembrandt den Status von Huygens Kunsturteil und seiner Rolle innerhalb des Kunstmarkts herab. Einer antikritischen Polemik im gelehrten Streit würdig, widerlegte der Künstler die von Huygens vorgenommene Abwertung seiner eigenen Fähigkeiten, indem es ihm gelang, den allerniedrigsten Gegenstand (das Exkrement eines Hundes) meisterhaft und damit kunstwürdig – und infolgedessen von den Sammlern hoch bezahlt – darzustellen. Ob die Themenwahl *Der barmherzige Samariter* in diesem Kontext zugleich Huygens Rolle als Kunstförderer ironisieren sollte, mag dahingestellt bleiben, diese Vermutung gewinnt im Kontext der in bildpolemischen Details variierten Verweise auf Geld jedoch an Wahrscheinlichkeit (Taf. 3). Im-

merhin könnte dieser Zusammenhang die Ursache dafür sein, dass der Künstler in dem detailreichen, für seine Verhältnisse großformatigen Blatt von der Textvorlage abwich und den Bezahlvorgang betonte. Dies wurde von Mildenerger mit Verweis auf Jan van de Velde Stich gerechtfertigt.<sup>681</sup> Dem gegenüber steht denn auch im *Samariter* ein Hahn ohne auffälliges Gebaren auf dem Boden. Sein Misthaufen und somit seine Sphäre sind für den Betrachter unsichtbar. Sogar der feige Hund – bereits im 17. Jahrhundert bezeichnete das Wort »schijter« auch einen Feigling, wie Nübling und Vogel mit ihrer Sprachforschung nachweisen konnten – als Sinnbild seines Gegners ist analog hierzu nicht bellend wiedergegeben.<sup>682</sup> Den Grund hierfür erhellt ein anderes Sprichwort: »Der Hund, der scheidet, kann nicht bellen.«<sup>683</sup>

Die Scherze des Dichters und seine Hybris als Kunstrichter parierte Rembrandt demnach mit einer Gegenkritik, einer sogenannten Antikritik.<sup>684</sup> Er nutzte hierfür ein Bildmotiv, das seit der Antike mit der berühmten »kynischen« Schmähkritik auf das Engste verbunden ist. Mit einem Nächstenliebe predigenden Titel und der ranghöchsten Gattung, der biblischen Historie, attackiert das einverlebte Sprichwortbild den Gegner als unfairen und nicht für die Wahr-

681 Mildenerger 2011, S. 42. Die Datierung dieser Grafik ist allerdings noch nicht gesichert.

682 Nübling/Vogel 2004, S. 22–23, 28.

683 »So wanneer die hont schitet so en basset hi niet.« (Wenn der Hund scheidet, dann bellt er nicht.) Dyalogus tusschen Salomon ende Marcolphus (1501), siehe de Vreese/de Vries 1941, S. 11.

684 Zum Terminus »Antikritik« und seiner Anwendung in der Forschung siehe Kunzelmann 2017, S. 191.

679 Für die Diskussion dieser These und weiterführende Hinweise danke ich H.-J. Raupp.

680 Vgl. Emmens 1968, S. 152.

heit eintretenden Streiter. Rembrandt spricht Huygens im Kunstwerk seine Kompetenz als Kunstrichter ab, seinen Versen heftet der Künstler zudem den Vorwurf der Verleumdung an (Taf. 6). Den persönlichen Angriff untermauerte Rembrandt durch die strategische Entscheidung für das Sprichwortbild, womit er gewitzt Huygens' Vorliebe für auf Kunstwerke bezogene Bildgedichte um-

kehrte.<sup>685</sup> Dass seine Auswahl einem volksnahen Sprichwort galt und nicht der edleren lateinischen Variante, mag ein willkommener weiterer Seitenhieb gegen die lateinischen Verse von Huygens gewesen sein. Dass der Streit wieder auflebte und damit eine weitere Innovation provozierte, dieser von Crenshaw 2013 wahrscheinlich gemachten Annahme geht die folgende Fallstudie nach.

---

685 Siehe Broekman 2010, S. 19–20.

### 3.3 Rembrandt (zugeschrieben), Satire auf die Kunstkritik (1644)

Ein Nachspiel der Auseinandersetzung zwischen Rembrandt und Huygens, die sich in dem *Barmherzigen Samariter* niederschlug, bildete die Publikation von Huygens' Epigrammen 1644.<sup>686</sup> Dass darin die letzten beiden und oben zitierten Spottverse nicht gedruckt und Rembrandts Name damit vorab »zensiert« wurde, anonymisierte den Maler vermutlich selbst für nicht Eingeweihte nur bedingt.<sup>687</sup> Crenshaw wies diesbezüglich zu Recht auf den möglichen Zusammenhang mit der sog. *Satire auf die Kunstkritik* (Abb. 66) hin, eine Rembrandt zugeschriebene und handschriftlich 1644 datierte Zeichnung.<sup>688</sup> Diese wirkt zwar spontan hingeworfen, dennoch kompiliert sie einen reichen Formenschatz, der die Reaktion kalkuliert erscheinen lässt: hierin flossen Ergebnisse jahrelanger Gedankenarbeit ein, wie sie in der Auseinandersetzung etwa mit Mantegnas Zeichnung von der *Verleumdung des Apelles* nach Lukian, die Rembrandt eigenhändig kopiert hatte, stattgefunden haben muss.<sup>689</sup> Links im Bild, das eine in-schriftlich explizit 1644 datierte Szene zeigt, thront frontal ein zeitgenössisch gekleideter schlechter Kunstrichter, dessen vorzugsweise als Eselsohren bezeichnete Midasohren

aus seinem Hut hinauswachsen.<sup>690</sup> Wie Tummers herausgestellt hat, konnten damals nicht allein Maler, sondern auch Kunstliebhaber als gute Kunstrichter Anerkennung finden.<sup>691</sup> Seine leere Rede symbolisiert die rauchende Pfeife, begleitet wird er von einer Neid repräsentierenden Schlange. So weist der auf einer Tonne sitzende Kritiker auf ein Gemälde, ein Bildnis, hinter welchem eine weitere männliche Figur hockt. Diese vermittelt dem Betrachter ihren bildpolemischen Kommentar, indem der Mann mit entblößtem Gesäß und dem Betrachter zugewandtem Blick diesem seine Beurteilung dieses »Studiums« zur Kenntnis bringt: Diese als kritisierte Künstler geltende Hauptfigur verrichtet im Bildvordergrund ihre Notdurft.<sup>692</sup> Erst bei genauerer Betrachtung fällt

---

686 Lehmann, Rembrandt 2017, S. 112–114.

687 Vgl. Broekman 2010, S. 41.

688 Crenshaw 2013.

689 Vgl. Crenshaw 2013. Siehe British Museum, Nr. 1860,0616.86 (Rembrandt) und 1860,0616.85 (Mantegna). Vgl. Müller 2015, S. 4.

690 Roscam Abbing 1993, S. 18–21. Vgl. Müller 2015, S. 2.

691 Siehe Tummers 2008, S. 126–147. »Der schlechte Geschmack in künstlerischen Dingen galt ebenfalls als eine Folge der Unwissenheit und wurde durch E[sels]-Ohren charakterisiert.« Plagemann/Denzler 1967, 1484–1528. Zum Hinweis auf Samuel van Hoogstratens Charakterisierung eines ignoranten Kritikers mit Eselsohren siehe Roscam Abbing 1993, S. 18–21. Haverkamp-Begemann 1999, S. 226, Anm. 10.

692 »Rechts op de voorgrond doet een jonge man duidelijk zichtbaar zijn behoefte – een toespelung waarschijnlijk op de bekaktheid van de criticus, of, om het met een spreekwoord te zeggen: de criticus heeft evenals deze jongeman »veel kak aan zijn gat.« Emmens 1968, S. 152. In der zugehörigen Anm. 272 erläutert der Autor auch die Symbolik der Pfeife und der Tonne. Van de Wetering 1995, S. 267. Crenshaw 2012, S. 2. Müller 2015, S. 2. Müller 2021, S. 108–109.



66. Rembrandt, *Satire auf die Kunstkritik*, 1644, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

auf, dass der Mann in der provozierenden Pose seinen Hintern mit einem Blatt abwischt, das möglicherweise aus dem Buch stammt, das vor seinen Füßen liegt.<sup>693</sup> Dieser zweite Mann ist von Emmens als Personifikation der Mentalität des Kritikers, von Crenshaw indes als der ausführende Künstler gedeutet worden.<sup>694</sup> Den Kunstrichter

hält Crenshaw für Constantijn Huygens, den Privatsekretär von Prinz Frederik Hendrik von Oranien, Statthalter der Vereinigten Provinzen. Die von ihm als für diese Identifizierung relevant bezeichneten Kriterien (Kleidung und Haltung), die jedoch lediglich vage einen Gentleman beschreiben, sind hierfür zunächst nicht ausreichend. So kommen Haar- und Barttracht für eine sichere Benennung kaum in Frage. Auch der

693 Vgl. Haverkamp-Begemann 1999, S. 70, 220 und ebd., Anm. 15. Van de Wetering 1995, S. 267.

694 Emmens 1964, Anm. 272. Crenshaw 2013. Schon van de Wetering machte klar, dass sich die Spannweite der Deutungsmöglichkeiten zwischen

»dem« und »einem« Maler bewegen. Van de Wetering 1995, S. 267.

Hinweis auf die am Boden liegende Brille ist nicht zwingend: Zwar könnte diese als Verweis auf ein naturgemäß unrichtiges Sehen hindeuten, ikonographisch ist sie allerdings ein typisches Merkmal unfähiger Kritiker, die allgemein als nicht richtig sehen kön- nend diffamiert werden.<sup>695</sup> Anzumerken ist ebenfalls, dass die Sehhilfe in den repräsentativen Bildnissen Huygens' gar nicht dargestellt ist. Obwohl er eine benötigte, seit er 16 Jahre alt war, achtete er laut Crenshaw peinlich darauf, sich nicht mit ihr zu zeigen.<sup>696</sup> Demnach wählte Rembrandt eine inzwischen typische Argumentationsstruktur, die bereits Zuccaris Überzeichnung von Businis Schielen innewohnte. Jürgen Müller sah in der Zeichnung eine Reaktion auf das von Franciscus Junius in seinen Schriften propagierte Kunstideal und deutete den Kunstrichter dementsprechend als Darstellung des Junius.<sup>697</sup> Im Vergleich mit den oben genannten konkreten Bezügen tritt jedoch deutlicher als bisher hervor, dass 1644 weder die lateinische noch die niederländische Publikation des Junius (1637, 1641) einen für diese heftige Reaktion aktuellen Anlass bot. Einen solchen bot demgegenüber die Publikation von Huygens oben besprochenen Epigrammen in diesem Jahr.

Überzeugend wurde die skatologische Figur jenseits ihrer Benennung mit der Redewendung »ik heb er schijjt aan« in Zusam-

menhang gebracht, eine im 17. Jahrhundert nachweisbare platte Wendung dafür, dass man nichts auf etwas – in diesem Fall das Kunsturteil eines neidischen Ignoranten – gibt.<sup>698</sup> Wie Apelles, der hinter seinem neuesten Gemälde verborgen das Kunsturteil von Laien angehört haben soll, ist die hinter dem Bild in Rembrandts Komposition versteckte Figur diejenige, die die Inkompetenz des Richters offenlegt.<sup>699</sup> Der spöttische Kommentator wird von Crenshaw mit Rembrandt identifiziert. Auf der Metaebene ließen sich als Verbindungen zwischen der Satire und dem Samariter das schonungslose Offenbaren der illegitimen Autorität als deren Basis benennen. So wie der von Crenshaw als Huygens identifizierte Midas auf einer Tonne thront, die seine hohle Rede versinnbildlicht, hockt der Hund im Vordergrund der Samariter-Radierung unweit einer teilzerstörten Tonne, die seine ausgeführte inhaltliche Bedeutung noch verstärkt.<sup>700</sup> Demnach transportieren beide Werke ähnliche Aussagen, die Zuordnung zum hier rekonstruierten größeren Zusammenhang des Huygens betreffenden Streit-

<sup>695</sup> Van de Wetering 1995, S. 267.

<sup>696</sup> Siehe Crenshaw 2013, Graul 2022, S. 366.

<sup>697</sup> Vgl. Emmens 1968, S. 150–154. Van de Wetering 1995, S. 264. Müller 2015, S. 1–15, bes. S. 3. Nils Büttner deutete die Szene als »die Klage über die Intoleranz des modischen Kunsturteils«. Büttner 2015, S. 102.

<sup>698</sup> Vgl. Emmens 1968, S. 152, wo die Hinweise des Ausstellungskataloges *Rembrandt. Drawings from American Collections*. The Pierpont Morgan Library and Fogg Art Museum, Harvard University 1960 ausführlich erörtert werden. Art. »Kak«, in: Stoett <sup>4</sup>1923–24, S. 412, Nr. 1055. Ebd. Art. »Schijjt hebben aan iets«, S. 236, Nr. 1995.

<sup>699</sup> Plinius, Nat. Hist., XXXV, 84–85. Die Anekdote über den Unterschied zwischen legitimer sachlicher Kritik und fehlendem Urteilsvermögen gipfelt in dem berühmten Ausspruch »Schuster, bleib bei deinem Leisten«. Van de Wetering 1995, S. 267. Crenshaw 2013, S. 2. Kris/Kurz 1934, S. 104.

<sup>700</sup> Müller 2021, S. 108–109 deutet die Tonne als Verweis auf das Attribut des Kynikers Diogenes.

kontextes erhellt ihre ikonographischen Besonderheiten (Taf. 6). Dass die Zeichnung keine druckgraphische Umsetzung und Verbreitung erfuhr, lässt sich mit dem *Decorum* begründen: Als Künstlerscherz besaß die Zeichnung im Werkstattkontext ihre Berechtigung und konnte als eigenständige Bilderfindung vermittelt werden.<sup>701</sup> Mit der

Wahl eines anderen Mediums hätte Rembrandt in der Nachfolge Zuccaris eine Toleranzgrenze überschritten. Eine zwei Jahre zuvor in Rom entstandene Zeichnung, zu der ein erläuternder Briefentwurf des ausführenden Künstlers erhalten ist und zu der auch ein Nachstich existiert, führt uns zurück nach Italien.

---

<sup>701</sup> Zur möglichen Funktion der Zeichnung vgl. Van de Wetering 1995, S. 268, der explizit macht, dass der Betrachter akzeptieren muss, dass das Blatt mehrere Bedeutungen enthält. Ebd., S. 265.

### 3.4 Pietro Testa, *Das Bankett des Midas* (1642)

Durch einen zweifelsfrei zugehörigen, fest datierten Brief kann Pietro Testas Zeichnung *Midas* als Zeugnis eines Künstlerstreits entschlüsselt werden. Diese zeigt den König an einem runden Tisch sitzend und von gefüllten Geldsäcken umgeben, während ihm zwei Diener Essen servieren (Abb. 67). Die Darstellung ist versehen mit zwei handschriftlichen Notizen des Künstlers: »quel’Mida che / tanto ne’ tiran[n]ega«, frei übersetzt: »das ist jener Midas, der so sehr tyrannisiert«, und »che coglionerie vi scrivo.«, was so viel heißt wie »was für einen Unsinn ich ihnen schreibe«.702 Auf den Sinn dieser Anmerkungen kommen wir zurück.

Dieser Entwurf, bekannt auch unter dem Titel *Das Bankett des Midas*, ist in der Forschung anerkannt als ein Bildzeugnis der Schwierigkeiten, welche Testa mit einem seiner Auftraggeber hatte.703 Er ist gemeinsam mit einem Briefentwurf überliefert, der an Niccolò Simonelli gerichtet ist. Letzterer war mehr als »nur« ein Sammler, mit dem Testa seit 1636 in Kontakt stand: Er war während des Pontifikats Alexanders VII. Sekretär der Chigi. Der zugehörige Brief vom 22. August 1642 dokumentiert die Frustration des Künstlers, welcher Simonelli vorwirft, ihre Freundschaft verkaufen zu wollen. Der Künstler hatte nach kleineren Aufträgen, wie er meinte »Bagatellen«, gehofft, endlich

auf die Freundschaft des Gönners und damit wohl auf eine sorgenfreie Auftragslage und bequeme Arbeitsbedingungen zählen zu können.704 Diese Hoffnung sah er nun enttäuscht und hierüber beschwerte er sich bitterlich klagend und schließlich auch fluchend, wobei es bemerkenswert ist, dass er Simonelli vorwirft, Geld statt Freundschaft im Sinn zu haben, aber gleichzeitig selbst damit einen Ausweg aus seiner finanziellen Misere suchte.

Testa fährt fort, indem er die beigelegte Zeichnung erläutert als die moderne Umsetzung einer antiken Überlieferung. Er wirft dem Mäzen Wankelmuth vor und vergleicht Simonelli mit Midas, dem König, der dazu verflucht war, alles was er berührte – auch seine Nahrung – in Gold zu verwandeln. Testa wendet die Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* (XI, 85–193) zu einer Deutung, wonach sein Mäzen einem Tyrannen gleich nicht den Nutzen ihrer Freundschaft erkenne und würdige, sondern, statt sich tugendhaft wie ein Freund zu verhalten, lediglich versuche, seine Beziehungen in Gold (= Geld) umzuwandeln. Seinen Brief schließt Testa mit dem zitierten Hinweis, dass er »coglionerie« niedergeschrieben habe. Was das Wörterbuch heute im zwar vulgären, dabei aber auch entschärften Sinne als »Bockmist« übersetzt, war im frühneuzeitlichen Italien tatsächlich als handfestes Schimpfwort und

702 Royal Collection Inventarnr. 905932. Ausst.-Kat. Philadelphia 1988, S. 216–220. Albl 2014, S. 87–88. Albl 2021, S. 59, 292–293.

703 Fontcuberta i Famadas 2017, S. 31.

704 Vgl. Ausst.-Kat. Philadelphia 1988, S. 217–220. Albl 2014, S. 86–88. Albl 2021, S. 58–59, 123.

### 3. Bilderstreit zwischen exklusivem Anspruch und Metaebene (1600–1700)



67. Pietro Testa, *Bankett des Midas*, Zeichnung, Royal Library Windsor Castle, Inv. 5932.  
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

damit auch im Grad der damit verbundenen Unverschämtheit kaum zu überbieten. »Coglioni«, ein derber Ausdruck für Hoden, zählt bis heute im Italienischen zu der schlimmsten Sorte Schimpfwörter, die keine vorsichtige Grenzüberschreitung, sondern eine gezielte Eskalation signalisieren. Der doppelte Einsatz dieses Wortes – sowohl am Briefende als auch auf der Zeichnung selbst – muss als heftige Aggression verstanden werden. Tolerabel war dies vermutlich allein deswegen, weil Testa seiner Wut nicht auch in der Druckfassung Worte verliet.

Durch den Brief und den zugehörigen Entwurf kann die für den Künstler persönlich

missliche Lage nachgewiesen, sein Konflikt mit dem Auftraggeber aus seiner Perspektive emotional erfasst und die darauf basierende innovative Ikonographie entschlüsselt und mit diesem Kontext verknüpft werden. Der das Motiv gespiegelt wiedergebende Stich von Vincenzo Billy (Abb. 68) bietet allerdings keinen Verweis auf den Entstehungshintergrund. Die Krone des Midas fehlt, die in der Zeichnung prominenten Geldsäcke sind nicht mehr zu erkennen. Unklar ist darum, wer die persönliche Leseebene nachvollziehen konnte, auch wenn die Lektüre Ovids das moralkritische Potenzial des von Testa ausgewählten Sujets deutlich macht:



68. Vincenzo Billy nach Pietro Testa, *Das Bankett des Midas*, 1650–1700, Amsterdam, Rijksmuseum.

»Dem Frohen deckten den Tisch die Diener und türmten die Speisen; es fehlte dabei nicht an Röstbrot. Aber sei es, dass nun mit der Rechten die Gaben der Ceres er berührte, dann wurden hart die Gaben der Ceres, oder dass Speisen zerkleinern er wollte mit gierigem Zahn, dann schloss, wenn der Zahn sie berührte, sich gelbes Metall um die Speisen. Hatte mit reinem Nass er den Spender der Gabe vermischt, hättst flüssiges Gold du sehn können, wie es ihm rann durch die Kehle. Über das neue Unheil entsetzt wünscht nun zu entfliehen den

Schätzen der Reiche und Arme und hasst, was er grad noch erfleht hat. Keinerlei Fülle stillt seinen Hunger, die Kehle versengt ihm brennender Durst, und ihn quält das verhasste Gold, wie verdient.«<sup>705</sup>

Mit dem Verderben, das der unbedachte Herrscher über sein gesamtes Umfeld bringt, das Unglück des Künstlers zu assoziieren, war kritischen und informierten Betrachtern also möglich (Taf. 3). So hatte bereits der

<sup>705</sup> Ovid, *Met.* XI, 119–130, zitiert nach der Übersetzung von Holzberg 2017.

antike Autor an der Qualität der Gabe, die der König von Bacchus erbeten hatte, keinen Zweifel gelassen: Der Gott bedauerte, dass Midas sich nichts Besseres gewünscht hatte (Ovid, *Met.* XI, 105). Allein die Inschrift »Midas«, die das Blatt benennt, bot für die Entschlüsselung vermutlich nur einen sehr vagen Anhaltspunkt.

Dass Testa über den Brief und seine Zeichnung hinaus seinem Ärger über den Mäzen Luft machte, ist eine naheliegende Vermutung.<sup>706</sup> Eine vereinfachte Wiederholung seines Entwurfs in Stuttgart, die das Bildmotiv in Kombination mit einigen dem Brieftext entsprechenden Zeilen zeigt, wie auch der möglicherweise nach dieser Zeichnung gefertigte oben erwähnte Stich deutet darauf hin, dass Testas Ärger nicht mit dem Briefentwurf in einer Schublade verschwand, sondern darauf drängte, einer näher zu definierenden Öffentlichkeit bekannt zu werden. Ob dies mit der Versendung von zusätzlichen, dem Wortlaut des Künstlers

nach »satirischen Argumenten« in der Art des Stuttgarter Blattes einherging, und Testa – wie für Federico Zuccari zwar angenommen aber nicht belegt – über die beiden bekannten Blätter hinaus weitere Repliken mit polemischen Kommentaren verschickte, muss an dieser Stelle offenbleiben.<sup>707</sup> Dies bedeutet, dass wir bei diesem Beispiel zwar eine enge Verknüpfung zwischen Werk, Künstlerstreit und innovativer Ikonographie nachweisen können, dennoch bleiben viele weiterführende Fragen vorerst unbeantwortet. Testa verstarb 1650 und es wäre weiterführend zu klären, ab wann sein Entwurf vermarktet wurde.

Inwiefern ikonographische Sujets, die allgemein und damit satirisch auf Streitigkeiten oder soziale Missstände hin ausgedeutet werden konnten, geeignet waren, um diese in eine Bildpasquinade zu verwandeln, um jemanden zu attackieren, dieser Frage gehen wir anhand des nächsten Beispiels nach.

---

<sup>706</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Rom 1977, Kat. Nr. 5. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 138o. Ausst.-Kat. Philadelphia 1988, S. 215–220, Kat.-Nr. 100.

---

<sup>707</sup> Croppers Abschrift des handschriftlichen Kommentars auf dem Stuttgarter Blatt enthält die Worte »argomenti di saterette«. Ausst.-Kat. Philadelphia 1988, S. 217. Albl 2014, S. 85–88. Vgl. Albl 2021.

### 3.5 Salvator Rosa, *Invidia* (Rom, 1654)

Der Erwartung an eine personalisierte Ikonographie entspricht Salvator Rosas *Invidia* nur bedingt (Abb. 69). Dieses Gemälde, das lange in einer Privatsammlung verschollen war, zeigt in Anlehnung an Ripas Ikonographie den hässlichen und ausgezehrten Neid im Melancholiegestus mit einem Herzen in der Hand. Die Personifikation, um deren Haupt sich Schlangen winden, ist als Brustbild dargestellt.<sup>708</sup> Das Gemälde erwähnte Rosa in einem auf den 21. Februar 1654 datierten Brief, als dessen Adressaten De Rinaldis Rosas Freund Giovan Battista Ricciardi identifizierte. In diesem Schreiben beklagte sich der Künstler über die Ignoranz, mit der seine Feinde auf seine jüngste Satire *Invidia* reagierten.<sup>709</sup> Aurora Spinosa hat darum in dem Gemälde eine Attacke Rosas auf einen ganz bestimmten Kritiker gesehen: Sciribandolo. Dieser hatte sich an der Diskussion beteiligt, ob Rosa selbst der Verfasser seiner Satire sei. Da Sciribandolo selbst lateinische Gedichte verfasste, hatten seine öffentlichen Zweifel an Rosas Autorschaft besonderes Gewicht. Nachweislich ärgerte sich Rosa im März und im Mai 1654 über ihn.<sup>710</sup> Die Affäre gewann an Brisanz,

als ein Auftragsschreiber Rosas Freund Ricciardi brieflich mitteilte, er sei der Verfasser von Rosas 5. Satire, *Invidia* (1653). Zweifel an der Autorschaft Salvator Rosas bestehen heute nicht mehr und es scheint, als hätte der Maler hinter dem Plagiatsvorwurf eine Intrige seines Dichter-Rivalen Sciribandolo vermutet. Hierfür spricht, dass Rosa selbst in einem auf den 9. Juli 1654 datierten Brief an seinen Vertrauten angab, dass er nun seine Rache an Sciribandolo vorbereitet habe. Damit verlieh er seinem Gefühl der Überlegenheit Ausdruck. Den Konventionen des Duells gemäß benannte der Künstler als seine hierfür gewählten Waffen Pinsel und Stift: Er wollte sich also sowohl als Schriftsteller als auch als Maler zur Wehr setzen.<sup>711</sup> Daraufhin, so Rosa, wollten sich seine Feinde von der Akademie mit ihm versöhnen.<sup>712</sup> Wie bei der Androhung von Schandbildern durchaus üblich, hätte demnach eine Einigung stattgefunden. Dass in diesem konkreten Streitfall Rosa mit einem Gemälde reagierte, kann unter Bezug auf die genannten

708 Ausst.-Kat. Neapel 2008, S. 132. Siehe den Eintrag *Invidia* [sic], in: Ripa 1603, S. 241–243.

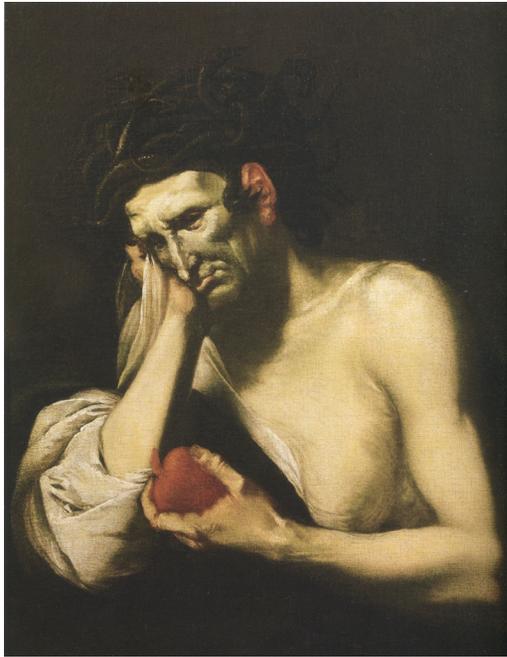
709 »Vi scrissi che mi mandassivo quel pensiero ch'ella diceva d'haver intorno al quadro dell'*Invidia* et io doppo vi manderò il mio. Ma questo vorebbe essere subito.« Rosa 2003, S. 193–195, Nr. 175. De Rinaldis 1939, S. 63.

710 Brief von Salvator Rosa an Giovan Battista Ricciardi, 27. März 1654, in: Rosa 2003, S. 195–197,

Nr. 176. Brief von Salvator Rosa an Giovan Battista Ricciardi, Mai 1654, in: ebd., S. 200–202, Nr. 178. Ippolito Sciribandolo war das Pseudonym des Agostino Favoriti von Sarzana, Sekretär Flavio Chigis, Kanonikus von Santa Maria Maggiore und Mitglied der Accademia dei Fantastici. Ausst.-Kat. Neapel 2008, S. 132.

711 Brief von Salvator Rosa an Giovan Battista Ricciardi, 9. Juli 1654, in: Rosa 2003, S. 205–206, Nr. 182. Ebd. wird darauf hingewiesen, dass Rosa sich selbst zitierte (*L'Invidia*, Vers 954).

712 Fontcuberta 2011, S. 249–250. Vgl. Ausst.-Kat. Neapel 2008, S. 132. Fontcuberta 2017, S. 33.



69. Salvator Rosa, *Invidia*, Privatsammlung.

Ego-Dokumente als gesichert angenommen werden. Dass er der *Invidia* die Gesichtszüge seines Gegners verliehen haben soll, wie Aurora Spinosa und auch Cristina Fontcuberta i Famadas annehmen, ist ohne die Möglichkeit zu einem Bildnisvergleich allein anhand der Gemäldeabbildung schwer zu beweisen, aber auch nicht zu widerlegen.<sup>713</sup> Zu bedenken ist, dass Tavernas Verbot beleidigender Darstellungen immer noch galt und es bis dahin kein nachweisliches Vorbild für ein solches diffamierendes Porträt gab. Die ge-

plante und behauptete Identifizierung des Neids mit Sciribandolo war zwar ähnlich wie im Fall Bagliones auf der Ebene der Assoziation vom Künstler gewünscht, eine strafbare Umsetzung wurde aber sicher auch von Rosa in einer Art Selbstzensur vermieden, um die diesbezügliche Toleranzgrenze eben nicht zu überschreiten. Zu fragen ist gerade darum nach der Verbreitung, die Rosas Äußerungen einschließlich seines Briefes fanden und die seine Behauptung auf das Gemälde projizieren sollten. Ein Kommentar hierzu von Zeitgenossen, der diese Übertragung bestätigen würde, fehlt. Gemäß Rosas Darstellung war schon die Androhung einer entsprechenden Rache im Bild eine so schwere Waffe, dass sie die Feinde des Künstlers zum Einlenken brachte, ohne dass eine öffentliche Ausstellung des Werkes notwendig gewesen wäre. Dies erinnert an den Fall von Zuccaris Plan zur Verdammung von Cornelis Cort und steht wie dieser in der Tradition der Schandbilder. In Verbindung mit der seit Zuccari etablierten Topik des streitbaren Künstlers entfaltete sich nun eine Wirkung, die das Thema des Künstlerstreits als geradezu modisch erscheinen lässt. Dass Künstlerstreit ein Thema war, das der Kunstmarkt beförderte, bringt auch ein ungewöhnliches Gemälde zum Ausdruck, das oberflächlich betrachtet auf eine Verleumdung reagiert, auf der Metaebene aber die dahinterstehenden Konstruktionen und Mechanismen in Frage stellt.

---

<sup>713</sup> Ausst.-Kat. Neapel 2008, S. 132. Fontcuberta 2017, S. 33.

### 3.6 Willem van Nijmegen, *Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte* (1688)

Einen eloquenten Weg der öffentlichen und zugleich stummen Betrachtersprache, die dem von Leonbruno etablierten Weg folgte und diesen mit einem ausführlichen Anleitungstext für den Betrachter auf eine neue Wahrnehmungsebene rückte, wählte Willem van Nijmegen. Dessen 1997 der Forschung bekannt gewordenes Gemälde *Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte* (Abb. 70) ist auf den 2. Dezember 1688 datiert.<sup>714</sup> Ob die Datierung »lügt« ist ungewiss. Uneinigkeit besteht in der Forschung hinsichtlich der Frage, ob das Gemälde tatsächlich die gemalte Verteidigung van Nijmegens und seiner Kunst gegen eine Verleumdung, und damit ein außergewöhnliches Ego-Dokument darstellt. Dies nimmt Anna Tummers an, welche die erste Untersuchung zu diesem Gemälde vorlegte. Eine Gegenposition hierzu nimmt Dror Wahrman ein, der den im Gemälde erläuterten Künstlerstreit für eine Fiktion hält und stattdessen den *schijnbedrieger* als ein auf der Metaebene ausgetragenes Verwirrspiel deutet, das den Stellenwert der Malerei und insbesondere der Gattung des Trompe-l'Œil thematisiert.

In diesem Fall sind nach derzeitigem Stand keine weiteren Dokumente bekannt, die über die Hintergründe und Gegner eines entsprechenden Künstlerstreits Auskunft

geben könnten. Nur wenige Werke Willem van Nijmegens sind erhalten. Dieses Œuvre jedoch weist ihn als großartigen Spezialisten auf dem Gebiet der Trompe-l'Œil-Malerei aus. Mit scheinbar an Holztafeln gehefteten Drucken gab er sich als perfekter Imitator zu erkennen.<sup>715</sup> Darüber hinaus war er ein Spezialist in der Nachahmung von Marmorinkrustationen, also einer Malkunst, die ebenfalls durch möglichst perfekte Täuschung verblüfft. Zur Zeit der Gemäldeentstehung pflegte der in Delft und Den Haag nachgewiesene Maler enge Kontakte nach Leiden, wo sein Bruder Jan die Lukas-Gilde leitete.<sup>716</sup>

Die fehlende Möglichkeit zu einer historischen Kontextualisierung des Gemäldes und des angeblich damit verknüpften Streitfalls, die Überbetonung von Beweisen und der Wahrheit, die Dror Wahrman an die Beteuerungen eines Magiers erinnern, sowie seine Spekulation über möglicherweise versteckte zusätzliche Signaturen eines anderen Trompe-l'Œil-Malers, Edward Collier, gebieten eine gewisse Vorsicht gegenüber dem vorgeblichen Ego-Dokument, auf das wir gleich näher eingehen. So arbeitete Wahrman in seiner Studie zu Collier dessen Vorliebe für visuelle Spiele mit dem Betrachter heraus, was strategisch auch diesem Werk eingeschrieben sein könnte. Es besteht die

---

714 Das Gemälde ist im Besitz der Courtesy of Elidor Invest SA. Tummers 2011. Vgl. Q14.

715 Siehe Tummers 2011, S. 430. Vgl. Wahrman 2012, S. 209–226.

716 Fock 1996, S. 118. Fock 2001, S. 98. Bakker 2011, S. 232–269.

Möglichkeit, dass der angebliche Künstlerstreit – eine Verleumdung des Malers und seiner maltechnischen Fähigkeiten – eine Fiktion ist. Der Betrachter könnte strategisch getäuscht werden, um den Ruhm des Malers und den Respekt vor der Leistung seiner die Augen täuschenden Malerei zu steigern. Dies rückt das Gemälde gezielt in die Tradition der antiken Legende, wonach Zeuxis und Parrhasios mittels ihrer Stilleben miteinander konkurrierten und die Grenzen von Fiktion und Fakten in Frage stellten. Wenn dies der Fall war, so bietet das Gemälde dennoch zur Erforschung von Künstlerstreit und dem damit verknüpften kreativen Potenzial eine einzigartige Grundlage. Falls hier wie bei der von Lukian überlieferten *Verleumdung des Apelles*, deren angeblich historische Grundlage längst als anachronistisch entlarvt wurde, eine erfundene Auseinandersetzung inszeniert wurde, so sind die Merkmale, die Willem van Nijmegen aufrief, um authentisch zu wirken, genau als diejenigen zu identifizieren, welche aus seiner Sicht im 17. Jahrhundert vom Betrachter als legitim für Künstlerstreit-Ikonographien anerkannt werden sollten. Die eingesetzten Motive dürften also von ihm als diesbezüglich einschlägig und im hier untersuchten Kontext folglich als künstlerstreitspezifisch klassifiziert werden. Hierfür ist neben dem Text insbesondere der bildhafte Teil des Gemäldes aussagekräftig.

In das wenigstens vorgeblich zu seiner Verteidigung angefertigte Werk integrierte van Nijmegen die gemalten Kopien zweier Kupferstiche mit Bildnismedaillons, von denen das eine den griechischen Gott des Schweigens, Harpokrates, zeigt und das an-

dere den Philosophen Chilon von Sparta, der als einer der sieben Weisen der griechischen Antike galt. Damit der Betrachter beide Figuren zweifelsfrei als diese identifizieren kann, versah der Maler diese mit Bildinschriften. Zudem bereicherte er die Rahmen der Medaillons durch passende Motti. Das erste lautet: »Digito compesce labellum.«, was so viel heißt wie »Hüte deine Zunge« oder »Halte Deine Zunge im Zaum«. <sup>717</sup> Das zweite Motto lautet: »Loqui ignorabit, qui tacere nesciet.« Dies ist zu übersetzen als »Der wird nicht sprechen können, welcher nicht wird schweigen können«. <sup>718</sup> Letzteres Medaillon enthält zudem die Chilon zugeschriebene Aufforderung *Erkenne dich selbst*, die der Maler sowohl auf Altgriechisch als auch auf Latein wiedergegeben hat. <sup>719</sup> Wie diese Worte, die bereits in dem Relief der guten Richter von Daniele da Volterra in Rom (1548) eine so wichtige Rolle gespielt hatten, in der Neuzeit gedeutet wurden, können wir zwecks Vertiefung der Sprichwortsammlung des Erasmus von Rotterdam entnehmen, der diese Worte folgendermaßen interpretierte: »Darin liegt die Mahnung, sich seiner Grenzen bewusst zu sein und für das Handeln das rechte Maß zu finden, damit wir nicht Ziele verfolgen, die über unsere Kräfte gehen oder vielleicht auch unter unserer Würde sind. Denn das ist ja die Wurzel allen Übels im Leben, daß ein jeder von sich eine hohe Meinung hat und in falscher Eigenliebe sich selber unverdientermaßen alle die Qualitäten zuschreibt, die er

---

<sup>717</sup> Dieses Zitat verweist auf Juvenal, Sat. I, 160.

<sup>718</sup> Ps. Auson., Sent. Sap. 1,8. Vgl. hierzu den Art. »Schweigen«, in: TPM, Bd. 10, S. 300.

<sup>719</sup> »Nosce teipsum.« Der Sinnspruch zierte als Inschrift den Apollon-Tempel in Delphi.

Möglichkeit, dass der angebliche Künstlerstreit – eine Verleumdung des Malers und seiner maltechnischen Fähigkeiten – eine Fiktion ist. Der Betrachter könnte strategisch getäuscht werden, um den Ruhm des Malers und den Respekt vor der Leistung seiner die Augen täuschenden Malerei zu steigern. Dies rückt das Gemälde gezielt in die Tradition der antiken Legende, wonach Zeuxis und Parrhasios mittels ihrer Stilleben miteinander konkurrierten und die Grenzen von Fiktion und Fakten in Frage stellten. Wenn dies der Fall war, so bietet das Gemälde dennoch zur Erforschung von Künstlerstreit und dem damit verknüpften kreativen Potenzial eine einzigartige Grundlage. Falls hier wie bei der von Lukian überlieferten *Verleumdung des Apelles*, deren angeblich historische Grundlage längst als anachronistisch entlarvt wurde, eine erfundene Auseinandersetzung inszeniert wurde, so sind die Merkmale, die Willem van Nijmegen aufrief, um authentisch zu wirken, genau als diejenigen zu identifizieren, welche aus seiner Sicht im 17. Jahrhundert vom Betrachter als legitim für Künstlerstreit-Ikonographien anerkannt werden sollten. Die eingesetzten Motive dürften also von ihm als diesbezüglich einschlägig und im hier untersuchten Kontext folglich als künstlerstreitspezifisch klassifiziert werden. Hierfür ist neben dem Text insbesondere der bildhafte Teil des Gemäldes aussagekräftig.

In das wenigstens vorgeblich zu seiner Verteidigung angefertigte Werk integrierte van Nijmegen die gemalten Kopien zweier Kupferstiche mit Bildnismedaillons, von denen das eine den griechischen Gott des Schweigens, Harpokrates, zeigt und das an-

dere den Philosophen Chilon von Sparta, der als einer der sieben Weisen der griechischen Antike galt. Damit der Betrachter beide Figuren zweifelsfrei als diese identifizieren kann, versah der Maler diese mit Bildinschriften. Zudem bereicherte er die Rahmen der Medaillons durch passende Motti. Das erste lautet: »Digito compesce labellum.«, was so viel heißt wie »Hüte deine Zunge« oder »Halte Deine Zunge im Zaum«. <sup>717</sup> Das zweite Motto lautet: »Loqui ignorabit, qui tacere nesciet.« Dies ist zu übersetzen als »Der wird nicht sprechen können, welcher nicht wird schweigen können«. <sup>718</sup> Letzteres Medaillon enthält zudem die Chilon zugeschriebene Aufforderung *Erkenne dich selbst*, die der Maler sowohl auf Altgriechisch als auch auf Latein wiedergegeben hat. <sup>719</sup> Wie diese Worte, die bereits in dem Relief der guten Richter von Daniele da Volterra in Rom (1548) eine so wichtige Rolle gespielt hatten, in der Neuzeit gedeutet wurden, können wir zwecks Vertiefung der Sprichwortsammlung des Erasmus von Rotterdam entnehmen, der diese Worte folgendermaßen interpretierte: »Darin liegt die Mahnung, sich seiner Grenzen bewusst zu sein und für das Handeln das rechte Maß zu finden, damit wir nicht Ziele verfolgen, die über unsere Kräfte gehen oder vielleicht auch unter unserer Würde sind. Denn das ist ja die Wurzel allen Übels im Leben, daß ein jeder von sich eine hohe Meinung hat und in falscher Eigenliebe sich selber unverdientermaßen alle die Qualitäten zuschreibt, die er

---

<sup>717</sup> Dieses Zitat verweist auf Juvenal, Sat. I, 160.

<sup>718</sup> Ps. Auson., Sent. Sap. 1,8. Vgl. hierzu den Art. »Schweigen«, in: TPM, Bd. 10, S. 300.

<sup>719</sup> »Nosce teipsum.« Der Sinnspruch zierte als Inschrift den Apollon-Tempel in Delphi.



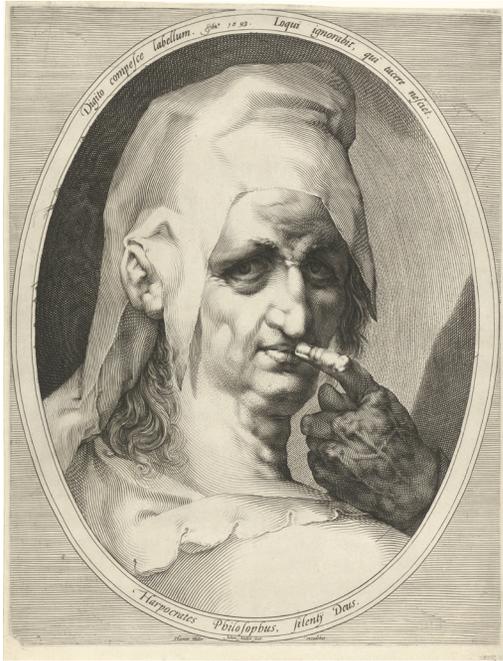
70. Willem van Nijmegen, Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte, 1688, Privatsammlung.

den anderen ungerechterweise abspricht.«<sup>720</sup> Erasmus erwähnt in diesem Kontext auch eine mögliche Herleitung seiner Quelle von Homer, wobei er auf Hector verweist, der

720 »In quo modestiae mediocritatisque commendatio est, ne nobis vel maiora vel etiam indigna sequamur. Nam hinc omnis vitae pestis oritur, quod sibi quisque blanditur et quantum aliis praeter aequum detrahit, tantum sibi phil autiae vitio praeter meritum tribuit.« Erasmus, Adagia I, 6, 95. Zitiert nach Erasmus 2016, S. 416–417.

den Kampf gegen Ajax vermied, da er in ihm einen stärkeren, also ihm überlegenen Gegner erkannt hatte. Auch die von Erasmus thematisierte mögliche Zuschreibung an den sogenannten ersten Philosophen und ersten der sieben Weisen, den Vorsokratiker Thales von Milet verweist auf einen Streitkontext und die einem solchen angemessenen Umgangsformen. Demnach antwortete Thales auf die Frage, was schwierig sei: »Sich selbst erkennen«. Die Frage, wie man am besten

### 3. Bilderstreit zwischen exklusivem Anspruch und Metaebene (1600–1700)



71. Harmen Muller nach Jan Harmensz. Muller, *Harpocrates*, 1593, Amsterdam, Rijksmuseum.

ein gutes und gerechtes Leben führen könne, beantwortete er laut Diogenes Laertius mit den Worten: »Wenn wir, was wir an anderen tadeln, selber nicht tun.«<sup>721</sup>

Jenseits der in das Gemälde eingefügten Worte mit ihren moralischen Appellen ist die Ikonographie der Büstenmedaillons von besonderer Aussagekraft. Während Harpocrates absichtsvoll und sacht den Zeigefinger an die Oberlippe gelegt hat, weist Chilon mit beiden Händen einen Konvexspiegel vor, welcher der Selbsterkenntnis des Betrach-

721 Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* I,36 und I,40. Von Thales selbst sind keine Schriften überliefert, seine Denkweise wird aber in anderen antiken Texten aufgegriffen.

ters dienen soll. Da die kritische Reflexion auch ein wichtiges Ziel von Satiren war, ist dies ein Hinweis darauf, dass auch die »Besserung« des Betrachters vom Künstler beabsichtigt war.<sup>722</sup> Die Vorlagen für diese Kompositionen bildeten zwei Druckgraphiken, die Harmen Muller 1593 nach den Entwürfen seines Sohnes Jan Harmensz. Muller angefertigt hatte (Abb. 71, 72).<sup>723</sup> Wie bereits Anna Tummers in ihrer Untersuchung des Gemäldes angemerkt hat, ist es auffällig, dass van Nijmegen die Stiche treu kopierte und sogar im selben Format wiedergab, bei all dieser aufgewandten Sorgfalt aber auf die Wiederholung der Signatur verzichtete und stattdessen den damaligen Gepflogenheiten entsprechend die Urhebererschaft für sich in Anspruch nahm.<sup>724</sup> Seine Signatur: »Willem van Nymegen fecit et pinxit« ist durch die Platzierung innerhalb des Büstenmedaillons des Harpocrates nicht zu übersehen. Tummers deutet die Inschrift dermaßen, dass das »et pinxit« darauf verweise, dass die vorgeblichen Graphiken gemalt sind: »Ironically, this same term pinxit was commonly used by printmakers in reproductive prints to indicate the painter who had made the original.«<sup>725</sup> Mit ihr deklariert der Künstler

722 Zur Spiegelmetapher in der Satire siehe Könneker 1991, S. 18, wo auch der Aspekt der Überrumpelung angesprochen wird.

723 Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-32.111 (Harpocrates); RP-P-OB-32.114 (Chilon). Die Maße der Drucke sind: 481 x 375 mm (Harpocrates) und 478 x 373 mm (Chilon). The New Hollstein 1999, Muller, Bd. 2, S. 66, Nr. 12 und S. 70, Nr. 13.

724 Tummers 2011, S. 431. Für den Hinweis auf diese Praxis danke ich Grischka Petri.

725 Tummers 2011, S. 432 und 440, Anm. 8.

die Urheberschaft an dem Gesamtwerk und gibt dieses als gemalt aus.

Das im Vergleich mit den Bildnissen nur um wenig kleinere Textblatt berief sich zur Verteidigung der laut Gemäldeinschrift verleumdeten Kunst von Willem van Nijmegen auf den Gott des Schweigens und Chilon. Deren Motti werden auf dem vorgeblich angenagelten Zettel zitiert, der die beiden Kupferstichblätter überschneidet. Mit dem Appell zu schweigen und der Aufforderung, sich selbst zu erkennen, wollte der Künstler vorgeblich den Vorwürfen begegnen, seine Arbeit bestünde lediglich aus abgedruckten Graphiken und sei keine Malerei, wie auch er selbst nicht mehr sei als ein »brodder, kladder Smalen schilder«. Gemäß der Gemäldeinschrift verteidigen also die Bildniskopien die Kunst Willem van Nijmegens, über den angeblich gelästert wurde und der sich dem Verdacht ausgesetzt sah, so die Inschrift, dass seine Werke Abdrücke von Drucken seien und nicht in Ölfarbe gemalte Kunst. Als weiteres Gerücht nennt die Inschrift den Vorwurf, dass van Nijmegen lediglich Werke schaffe, wie sie schon lange zuvor in Italien entstanden seien. Um diese üble Nachrede auszuräumen, bot der betroffene Künstler an, demjenigen, der einen Prototyp für sein Gemälde vorweisen könne, mit dem vorliegenden *schijnbedrieger* und obendrein der hohen Summe von zehn Golddukaten zu belohnen. Wer die Anschuldigung allerdings nicht aufrechterhalten könne, so forderte der Künstler in seinem Werk, möge sich die Mahnungen der Dargestellten zu eigen machen und schweigen. Explizit fordert der Maler die Wertschätzung seiner Arbeit ein, indem er in seiner Bildinschrift ein zu



72. Harmen Muller nach Jan Harmensz. Muller, Chilon, 1593, Amsterdam, Rijksmuseum.

seiner Spezialisierung passendes 1678 datiertes und zwei Jahre vor der Entstehung seines Gemäldes gedruckt erschienenes Lobgedicht von Johannes Vollenhove zitiert. Aus dem 4. Teil von *Op Schildery van aan hout gespykerde Printen* entnommen ist der hier sinngemäß wiedergegebene Vers: »Hier verspottet die Kunst Natur. Welche Kunst? Sie scheint verwildert«. Die folgende Zeile wurde, wie schon Wahrman auffiel, abgewandelt und lautet im Gemälde: »Dies ist Drucken und Zeichenkunst und Schreibkunst aber gemalt.«<sup>726</sup> Die rhetorisch ausgefeilte und

<sup>726</sup> Im Lobgedicht *Über die Malerei von an Holz gehefteten Drucken* heißt es: »Hier tart de kunst natuur. wat kunst? zy schynt verwildert,/Die teffens maalkunst, druk, en schryf – en snykunst schil-

hier verkürzt wiedergegebene Ausführung schließt mit der Signatur des Malers.

Die derzeitige Quellenlage läßt keine sichere Entscheidung zu, ob es sich um einen historischen Fall oder einen von Willem van Nijmegen erfundenen Verleumdungskontext handelt. Liest man unkritisch, wie Tummers es getan hat, die Gemäldeinschrift, so folgert man, dass das Gemälde für eine Auktion und infolgedessen für ein kennerschaftliches Publikum angefertigt wurde.<sup>727</sup> Folgt man Wahrmans kritischer, in Teilen aber spekulativer Spurensuche, so kann man diesen Kontext für eine Fiktion halten.<sup>728</sup> Der zwischen diesen Deutungsmöglichkeiten gegebene Raum ist groß und möglicherweise liegt die Wahrheit dazwischen. Denkbar ist ebenso, dass das Gemälde einen Beitrag zur hierarchischen Aufwertung seiner Gattung innerhalb der Gilde leisten sollte. Ikonographisch betrachtet ist die Auswahl der Bildmotive ein für kunsttheoretisch versierte Betrachter eigenständiger Kosmos. Das Gebot zu Schweigen mit Konzentration auf die Geste des an die Lippen gelegten Fingers hat Ulrich Rehm anhand eines anderen Beispiels als »indirekte Aufforderung zum Sehen« entlarvt, was auch den Schlüssel zur

Erschließung dieses Gemäldes darstellt. Diese Lesart bedarf keiner historisch faktischen Verleumdung. Stattdessen wird vielmehr deutlich, dass das Thema des Künstlerstreits und die Selbstinszenierung als Verleumdeter inzwischen selbst zu einem Topos geworden waren, der nun mit innovativen Mitteln vorgetragen werden konnte. Während die Aufforderung zum Sehen gemäß der kunsttheoretischen Forderung Albertis noch einer Figur bedurfte, die auf das Bewundernswerte hingewiesen werden soll, ist es hier der Betrachter selbst, der in die Verantwortung genommen wird zu schauen, zu staunen und über das Gemalte zu reflektieren.<sup>729</sup> Das »ammiriamo l'immagine«, das bereits Bellori als die eigentliche Aussage hinter dem Schweigegegestus benannte, und dessen Relevanz Rehm zu Recht betont hat, fordert also auch van Nijmegen seinem Betrachter ab.<sup>730</sup> Dass es das Gemälde selbst ist, welches das Ziel dieser Bewunderung sein soll, arbeitete Rehm für das von ihm untersuchte Beispiel überzeugend heraus, und diese Absicht läßt sich auch für van Nijmegens Werk nachweisen: das Bild im Bild fordert den Betrachter ebenfalls dazu auf, das das Auge täuschende künstlerische Vermögen des Malers zu bestaunen. Bemerkenswert ist darüber hinaus die inhaltliche Ebene, auf der das Verhältnis von Malerei und Sprache thematisiert wird. Der beklagten Ungerechtigkeit wird die

---

dert.« Vollenhove 1686, S. 493. Die Gemäldeinschrift lautet weiter: »Dit's druk en tekenkunst en schryfkunst maar geschildert.« Q14. Auch andere Werke des Künstlers tragen Bildunterschriften, die Vollenhovens Lobgedicht entnommen sind. Vgl. Wahrman 2012, S. 214–215. Ob auch die damals geführten Auseinandersetzungen um den Einsatz der niederländischen Sprache in der Dichtung eine Rolle spielten, wäre in einer eigenen Untersuchung zu klären.

<sup>727</sup> Tummers 2011, S. 434.

<sup>728</sup> Wahrman 2012, S. 216–217.

---

<sup>729</sup> Rehm 2002, S. 324–326. Alberti, Pittura II, 42. Ob der Betrachter damit im Sinne von Erasmus selbst zum Harpocrates gemacht werden sollte, wäre zu prüfen. Vgl. Lepage 2012, S. 154–156 unter Bezug auf Erasmus, Adagia, 4.1.52: »Reddidit harpocratem«.

<sup>730</sup> Bellori [1672] 1976, S. 368.

Schönheit der Virtus des Künstlers, genauer gesagt seines Werkes entgegengesetzt. Das zu Bewundernde ist die Malerei selbst. Gleiches gilt im Gehalt auch für den dem Betrachter vorgehaltenen Konvexspiegel. Das Bildzitat selbst mag eine Hommage an die Mullers gewesen sein, so wie es Asemissen und Schweikhart auch für andere Bildzitate aufgezeigt haben.<sup>731</sup> Nicht zwangsläufig muss das Gemälde das gewesen sein, was es zu sein vorgibt: eine gemalte Defensio. Die Komplexität der Verweise deutet vielmehr darauf hin, dass hier in höchst gelehrter Weise überkommene Werturteile verhandelt werden: die gemalte Kopie, die es wert ist, als eigenständiges Werk signiert zu werden, und die Hierarchie von Malerei und Druckgraphik einerseits sowie Porträt und Stilleben andererseits, sind ernst zu nehmende Hinweise darauf, dass nicht persönliche Probleme, sondern Rollenzuweisungen im gelehrten Diskurs vor dem Gemälde erörtert werden sollten.<sup>732</sup>

Die Erläuterung im Bild gibt sich als Antwort auf Kritiker van Nijmegens aus, die derselbe als uninformiert und böseartig kennzeichnet als Zeichen von Ignoranz und damit verbunden fehlender Kennerschaft. Darüber fordert der Maler mit vielfältigen topischen Verweisen Wertschätzung ein für seine Leistung auf dem Gebiet der realistischen Malerei. Diese strategische Entscheidung gilt es zu betonen, auch wenn man Tummers Überlegungen zu van Nijmegens Selbstreflexion und seine Rhetorik

zur Kenntnis nimmt.<sup>733</sup> Dass der Maler selbst den Vergleich mit Parrhasios anstrebte, legt ein 1680 entstandenes Werk van Nijmegens nahe, das einen 1634 angefertigten Stich von Jan van Vliet nach einem Rembrandt-Selbstbildnis (ca. 1628, Rijksmuseum Amsterdam) auf einer Holztafel zeigt und mit »Alter Parasius« beschriftet ist. Der Text im Bild könnte mit einer gewollten Doppeldeutigkeit zwar auch auf Rembrandt bezogen werden, dessen *Heilige Familie mit dem Vorhang* (1646, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 249) ihn mit dem gemalten Rahmen und davor wiedergegebenen Vorhang ebenfalls in die Tradition des ersten Malerfürsten Parrhasios setzte. Dieser hatte seinen Konkurrenten Zeuxis im topisch gewordenen Wettstreit besiegt, indem er ihn mit einem gemalten Vorhang täuschte.<sup>734</sup> Während Rembrandt jedoch das Verblüffungspotenzial seiner Darstellung nicht ausreizte, ist dies bei van Nijmegen der Fall, weswegen er sich auch im Vergleich mit Rembrandt auf dem Gebiet der Augentäuschung als höherrangig eingeschätzt und mit der Bildunterschrift zuerst sich selbst gemeint haben dürfte.<sup>735</sup>

---

733 Siehe Tummers 2011, S. 432–434.

734 Wahrman 2012, S. 215–216 und S. 254, Anm. 9. Vgl. Kemp 2016, S. 57. Plinius, Nat. hist. XXXV, 64–66. Vgl. Lehmann, Malerfürst 2017, S. 79–80.

735 Das Leinwandgemälde wurde am 9. Mai 2001 bei dem Old Master Pictures Sale 2502 von Christie's Amsterdam als Los 149 versteigert. Es ist signiert und datiert: »Willem van Nymegen pinxit. A.1680«. Die Aufschrift lautet »Alter Parasius. Bedroog penceel en Olijverf veel ogen/Dees Schilderkunst heeft schilders zelfs bedrogen.« Neben dem Namen des Künstlers und Jahr wird auch dort wie im hier behandelten Werk auf den Prediger und Dichter Johannes Vollenhove hingewiesen: »I Vollenhoven«. Vgl. Tummers 2011, S. 434.

---

731 Vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 226.

732 Zu Kopie und Vor-Bild siehe Heisterberg/Müller-Bechtel/Putzger 2018, bes. S. 9–12. Vgl. Busch 2020, S. 27–28.

Wollte der Maler tatsächlich dem Vorwurf begegnen, seine Kunst reproduziere lediglich, was die italienische längst geleistet habe? Legt seine Reaktion den Schluss nahe, dass gegen ihn gerichtete Plagiatsvorwürfe kursierten, denen er demonstrativ entgegenzutreten wollte? Traf ihn besonders die Beleidigung, dass die Italiener gegenüber den Niederländern den Vorrang auf dem Gebiet der (damals noch nicht so genannten) *Trompe l'œil*-Malerei inne hätten?<sup>736</sup> Wir wissen es nicht, aber emotionslos und topisch demonstriert van Nijmegen seine »Absicht«, seine Gegner mit seinem Gemälde zum Schweigen zu bringen.<sup>737</sup> Dieses Thema spielt er auf allen ihm zur Verfügung stehenden Ebenen durch. Die Wahl gerade des Harpokrates als »Gott des Schweigens« ist mit seinem Bezug auf das *favere lingua* signifikant und mit Bezug auf die römische Antike, vermittelt durch Plinius erklärbar: »Es konnte also kaum eine Gottheit angemessener erscheinen, um zum Schutz gegen jedes unzeitige Wort, durch welches man sich selbst schaden, oder von einem anderen beschädigt werden könnte, zu dienen.«<sup>738</sup> Damit schließt auch diese Motivwahl eine Schweigempfehlung gegen die eigene Hybris und den Neid anderer, einschließlich der Götter, ein.<sup>739</sup> Dieses Beispiel zeigt, wie schon das *Alloris*, dass – fiktiv ebenso wie real – auch ein Schweigegebot im Bild als deeskalieren-

de, zugleich aber auch die eigene Autorität unterstreichende Streitstrategie ausgedeutet werden konnte (vgl. Taf. 8).

Mit diesen Beispielen war der Boden bereitet für die Personalisierung des Künstlerstreits. Tavernas Gesetz unterband nicht, dass die Streitstrategien zunehmend darauf abzielten, im Bild kenntlich zu machen, wer attackiert werden sollte. Der Begriff der Personalsatire, der hierfür bislang Verwendung fand, ist jedoch bei genauerer Betrachtung ein Widerspruch in sich: entweder eine Sache wird angegriffen oder eine Person. Der Umstand, dass man über den Schlag gegen einen Missstand auch eine dahinterstehende Person treffen kann, war schließlich der Grund, warum sich diese literarische Gattung bereits in der Antike so großer Beliebtheit erfreute. Methodisch sollte man diese Ebenen jedoch differenzierter betrachten und eher von einer Bildpasquinade sprechen, wenn ein ganzes Bild gegen eine Person gerichtet ist und von einer Bildpolemik, wenn die persönlich gemeinte Attacke in einem größeren Kontext versteckt ist. Wie persönlich der Künstlerstreit werden konnte, wie vernichtend und auch unter die Gürtellinie zielend, zeigen die nun folgenden Beispiele aus dem 18. Jahrhundert, in dem bestehende Toleranzgrenzen verschoben und die Adressaten mit einer neuen Direktheit und Deutlichkeit in den Künstlerstreit einbezogen wurden.

---

736 Tummers 2011, S. 429, 433, 438.

737 Vgl. Tummers 2011, S. 433.

738 Jahn 1855, S. 47. Vgl. Plinius, *Nat. Hist.* XXXIII, 3,12.

739 Jahn 1855, S. 48. Diesbezüglich wäre zu klären, warum in Breugels *Verleumdung des Apelles* die männliche Figur des Neids einen an Harpocrates erinnernden Schweigegestus andeutet.