

## 4. Persönliche Angriffe (1700–1763)

### 4.1 Giovanni Battista Piranesi, Frontispize für *Le antichità Romane* (Rom, 1756) und Illustrationen für *Lettere di giustificazione* (Rom, 1757)

Gegen seinen einstigen irischen Mäzen James Caulfield, 4. Viscount Charlemont (später 1<sup>st</sup> Earl of Charlemont) und dessen drei Kunstagenten, den Maler John Parker, Abt Peter Grant und Edward Murphy, richtete der Architekt und Graphiker Giovanni Battista Piranesi in den Jahren 1756–58 drastische schriftliche und bildliche Attacken. Als streitbarer Charakter, der wiederholt in Konflikte verwickelt war, machte der Künstler dabei ein persönlich adressiertes Publikum mit innovativen bildpolemischen Angriffen auf sich aufmerksam, die zwei neue Streitstrategien hervorbrachten: das Künstlerpamphlet als öffentlichkeitswirksame Waffe und die Archivierung der eigenen Wahrheit zur Umgehung der Zensur und Sicherung ausgewählter Dokumente für die Nachwelt. Das mit Streitbildern Piranesis ausgestattete Pamphlet *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma* wurde gezielt verbreitet. Öffentlich verteidigte der Künstler auf diese Weise seine gekränkte Ehre, persönlich ärgerte er sich über die fehlende Finanzierung seiner Stichpublikation *Le antichità Romane*,

die er mit neuen, den ehemaligen Mäzen beleidigenden Frontispizen ausstattete. Innerhalb der Streitkommunikation gab es aber noch eine weitere Ebene: Großen Anteil an dem Publikationsprojekt der *Lettere* hatte Giovanni Gaetano Bottari, der den Druck der über 500 Streitschriften finanzierte und die Verbreitung innerhalb der Gelehrtenrepublik aktiv vorantrieb. Die polemische Bildrhetorik Piranesis lässt sich vor diesem Hintergrund und mittels bislang nicht berücksichtigter Vergleichsbeispiele nun weiter entschlüsseln.

Piranesi hatte vermutlich im Herbst 1747 die Arbeit an den Kupferstichen zu den Überresten der antiken Bauten Roms aufgenommen und folglich schon jahrelang an diesem Projekt gearbeitet, bevor er Charlemont 1752 erstmalig begegnete und ihm im Jahr darauf über John Parker die Widmung hierfür antrug.<sup>740</sup> Letzterer war nicht allein Kunstagent des kunstliebenden und weit gereisten Adligen, sondern auch Historien-

---

<sup>740</sup> Minor 2001, S. 417. Minor 2006, S. 124. Vgl. Yerkes/Minor 2020. Lehmann, Piranesi 2017.

#### 4. Persönliche Angriffe (1700–1763)

---

und Porträtmaler und als solcher der Leiter der von dem Iren 1748 mit begründeten und bis zur Auflösung 1755 von diesem finanzierten Academy of English Professors of the Liberal Arts in Rom.<sup>741</sup>

Soweit sich die Hintergründe derzeit erhellen lassen, erhielt Piranesi zunächst eine Förderzusage für sein Publikationsprojekt. Als Charlemont 1754 die Ewige Stadt verließ und nach Irland zurückkehrte, wo er bald darauf politische Ämter übernahm, regelten seine Agenten Parker, Abt Peter Grant und Reverend Edward Murphy in Rom seine dort verbliebenen Angelegenheiten.<sup>742</sup> Wohl im Vertrauen auf die finanzielle Absicherung durch den Adligen, vermutlich aber ohne präzise oder gar schriftlich fixierte Zusagen oder zwischenzeitliche Anpassung derselben, wuchs das zunächst einbändig konzipierte Werk Piranesis mit 250 Stichen auf ein Vielfaches des ursprünglich geplanten Volumens an. Erst kurz vor der Drucklegung unterrichtete der Künstler 1755 Lord Charlemont brieflich von seiner Absicht, ihm statt der geplanten *Sepolchri antichi* die Stichsammlung *Le antichità Romane* zu widmen. Ob er dabei transparent und explizit machte, dass er damit (mindestens) das Vierfache der ursprünglich besprochenen finanziellen Unterstützung einforderte, ist nicht bekannt, bei genauerer Betrachtung der Wortwahl Piranesis aber wenig wahrscheinlich. Seine spätere Rechtfertigung, der Adelige hätte den vergrößerten Projektum-

fang der Titeländerung entnehmen können, deutet vielmehr darauf hin, dass Parker sich zu Recht aufregte, als er äußerte, der Lord habe der Finanzierung von Piranesis Großprojekt nicht zugestimmt, sondern nur eine kleinere Publikation fördern wollen.<sup>743</sup> Analysiert man den Sachverhalt ohne die von Piranesi manipulierte Sicht auf die Angelegenheit, dann wird deutlich, dass der Künstler selbst nicht mit offenen Karten gespielt und stattdessen versucht hatte, den reichen Geldgeber in Zugzwang zu setzen. Dem von Charlemont autorisierten Widmungstext ist zwar die Zustimmung zur Titeländerung zu entnehmen, nicht jedoch *expressis verbis* die zu einer vierbändigen Publikation im Folioquerformat.<sup>744</sup> Dass der Lord der umfangreichen Finanzierung eines solchen Vorhabens zugestimmt hätte, ist eher unwahrscheinlich: Zwar standen ihm jährlich fast 8000 Pfund zur Verfügung, was damals durchaus ein Vermögen war, mit seiner Sammeltätigkeit und anderen Extravaganzen lebte er aber kontinuierlich über seine Verhältnisse.<sup>745</sup> Dies scheint Piranesi entweder nicht gewusst, oder aber – was wahrscheinlicher ist – egozentrisch mit seinen eigenen gestiegenen Ambitionen beschäftigt, geflissentlich aus den Augen verloren zu haben. Für Letzteres spricht die wenig geschäftsmäßige Äußerung Piranesis, er habe einen auf die Widmung bezogenen Brief John Parkers an seinen Mittelsmann Andrea Mercati als Beleg für die Zustimmung seines Mäzens zur Erweiterung des Publikationsprojektes auf

---

741 Minor 2006, S. 124. Campbell 1993, S. 83. Coutu 2015, S. 108–109.

742 Am 7. Oktober 1755 nahm Caulfield (alternative Schreibweise: Caulfeild) seinen Sitz im Irish House of Lords ein. Bowron 2016, Bd. 1, S. 221.

---

743 Piranesi 1757, S. XVI.

744 Lehmann, Piranesi 2017, S. 157.

745 Cullen 2000, S. 173.

vier Bände aufgefasst.<sup>746</sup> Der Agent hatte seinen Mittelsmann in dem Brief aber lediglich gebeten, er möge Piranesi darüber informieren, dass Charlemont noch Änderungen am Widmungstext vornehmen lassen wolle, bevor dieser gestochen würde.<sup>747</sup> Hieraus abzuleiten, dass zugleich auch unausgesprochen der finanzielle Umfang der Druckförderung erhöht würde, erwies sich somit als Trugschluss. Was Parker zweifellos als eine Unverschämtheit Piranesis auffasste, verwandelte dieser allerdings mit seiner erfolgreichen Legitimationsstrategie in eine Lüge Charlemonts und ein Resultat der Missgunst seiner Berater.<sup>748</sup>

Am 25. Januar 1756 erhielten *Le antichità Romane* das päpstliche Imprimatur und im Mai erschien die erste Auflage.<sup>749</sup> Piranesi sandte seinem Gönner daraufhin zwei Ausgaben zu.<sup>750</sup> Ein im Nachlass des Lords erhaltener, undatierter Brief Piranesis dokumentiert die Beschwerde des Künstlers darüber, dass er erst nachdem die ersten Exemplare des Kupferstichwerks gedruckt worden waren, über einen Mittelsmann erfahren habe, dass der Lord nicht länger an

einer Widmung interessiert sei.<sup>751</sup> Der hierüber zutiefst erzürnte Schreiber, der um seine finanzielle Existenz fürchtete und sich obendrein betrogen und verleumdet fühlte, drohte Charlemont in diesem Brief damit, die Widmungen an ihn wieder zu entfernen und den Sachverhalt publik zu machen: »Se la cosa è tale in effetto, io son pronto a cancellar l'epigrafe, ed il rispetto profondo che professo a v. g. mi asterrà dal far cos anche possa recarle del dispiacere. Farò di più, my lord: farò vedere al pubblico, che siete stato voi che avete ricusata la mia opera, acciò egli non si formalizzi di vederla comparire con altro nome.«<sup>752</sup> Piranesi behauptete später, er sei daraufhin im Auftrag des ehemaligen Mäzens bedroht worden; dies wies Parker als skandalöse Lüge zurück.<sup>753</sup> Baldassare Cenci als Mittelsmann beriet den Kunstagenten in dieser Angelegenheit und am 13. Juni 1757 wurde Piranesi infolgedessen vor den Gouverneur Roms, Cornelio Caprara, gerufen.<sup>754</sup>

<sup>746</sup> Piranesi 1757, S. XVI, Anm. 5.

<sup>747</sup> Abbildung des Briefes in Minor 2015, S. 76, Abb. 51. Zusammen mit zwei Fassungen der Widmungsinnschrift (beide abgedruckt als Tafel V und VI in den *Lettere*) ist dieses Dokument im Innendeckel des ersten Bandes von *Le antichità Romane* (Corsiniana-Exemplar) befestigt. Vgl. Scott 1975, S. 108–109. Antetomaso 2006, S. 109. Minor 2006, S. 142. Antetomaso 2004, S. 110 weist darauf hin, dass der Brief nicht vom Schreiber datiert ist.

<sup>748</sup> Piranesi 1757, S. XVI, Anm. 5.

<sup>749</sup> Scott 1975, S. 112. Abdruck des Dokuments in: Minor 2015, S. 24, Abb. 24.

<sup>750</sup> Brief von Parker an Charlemont, 22. Mai 1756, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 46, S. 227.

<sup>751</sup> Brief von Piranesi an Charlemont, o. D., Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 50 mit Nr. 50A, S. 231–240. Siehe Antetomaso 2006, S. 111–112.

<sup>752</sup> Brief von Piranesi an Charlemont, o. D., Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 50, S. 234. Vgl. Rom, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Inv. Nr. 53 K 19–22. Verändert und auf den 25. August 1756 datiert abgedruckt in: Piranesi 1757, II–XIV. Vgl. hierzu Antetomaso 2006, S. 109–110.

<sup>753</sup> Brief von Piranesi an Grant, 31. Mai 1757, in: Piranesi 1757, XIX–XXVIII. Parker an Murphy, in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 52, S. 246: »It contains most scandalous lies, that Mr. Grant threatened him milord would have him assassinated if he dared publish those two letters he sent to my lord [...]«. Antetomaso 2004, S. 110. Scott 1975, S. 113.

<sup>754</sup> Cornelio Monti Caprara war von Papst Benedikt XIV. am 10. September 1756 als Gouverneur eingesetzt worden. Del Re 1972, S. 50, 117.

Gegenstand des Gesprächs war gemäß der Mitteilung Grants an Charlemont der Umstand, dass Piranesi in der zweiten Auflage seines Stichwerks Briefe und Bildwerke abdruckte, mit denen er den Adeligen beleidigte.<sup>755</sup> Angeblich wurde diesbezüglich eine (gerichtliche) Anordnung des Gouverneurs formuliert, welche in den Büchern seines Büros durch einen Notar («a notary public») schriftlich festgehalten wurde. Da diese noch nicht ausfindig gemacht werden konnte, stützt sich die Forschung bei ihrer Rekonstruktion derselben auf Grants Bericht an Lord Charlemont: Demnach verbot der Statthalter Piranesi seine Briefe an Milord und Grant (weiterhin) zu veröffentlichen.<sup>756</sup> Darüber hinaus sollten die Druckplatten wie auch die fertigen Exemplare von *Le antichità Romane* beschlagnahmt und die darin abgedruckten Briefe entfernt werden.<sup>757</sup> Piranesi wurde außerdem dazu verpflichtet, sich bei Charlemont schriftlich zu entschuldigen.<sup>758</sup> Letzteres tat der Künstler, wenn auch nur widerwillig und erst am 15. März 1758.<sup>759</sup>

Die gegen ihn gerichteten Maßnahmen scheinen Piranesi darin bestärkt zu haben,

seine Position öffentlich als Wahrheit zu vertreten. In seinem Schreiben an Lord Charlemont vom 20. Juni 1757 beklagte sich der Künstler nicht allein über zurückgehaltene Briefe und das Verhalten insbesondere von Grant, sondern er stellte dem Lord erneut ein Ultimatum, binnen dessen er eine Antwort erwartete: Andernfalls drohte Piranesi damit, die ihre Auseinandersetzung betreffende Korrespondenz zu veröffentlichen und eine neue Widmung herauszugeben.<sup>760</sup> Die mögliche Zensur scheint Piranesis Handeln nur bedingt eingeschränkt zu haben, denn Parker berichtet noch am 5. April 1758, dass Piranesi weiterhin *Le antichità Romane* mit den beiden von den Kunstagenten beanstandeten Briefdokumenten veröffentlichte und diesen zwischenzeitlich sogar ein weiteres hinzugefügt hatte.<sup>761</sup> Piranesi seinerseits gab an, dass Charlemonts Kunstagenten die Veröffentlichung einiger Briefe erfolgreich verhindert hätten.<sup>762</sup> Um sich zu rächen, tat er zweierlei: Zum einen bereitete er 1757 seine illustrierte Streitschrift *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma* vor, in der er seine vorgeblich an den Mäzen gerichteten Briefe überarbeitet und kommentiert abdruckte, um damit seiner Leserschaft seine Wahrheit zu vermitteln. Zum Zweiten manipulierte er vermutlich zur gleichen Zeit strategisch ge-

---

755 Brief von Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 51, S. 240–243, hier S. 241.

756 Abschrift der Kopie nach Grant in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 243.

757 Zur erhaltenen Druckplatte des ersten Frontispizes im 4. Zustand siehe Mariani 2014, S. 113–115.

758 Brief von Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 51, S. 240–243.

759 Je eine französische und eine italienische Kopie dieses Schreibens liegen seiner polemischen Streitschrift *Lettere di giustificazione* in der Biblioteca Corsiniana bei. Rom, Biblioteca dell' Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Inv. Nr. 29 H 22.

---

760 Manuskripte in den Corsiniana- und Barberini-Exemplaren von Piranesis *Le antichità Romane*. Antetomaso 2006, S. 115. Scott 1975, S. 113. Donati 1950, S. 240.

761 Brief von Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 52, S. 245–248.

762 Damit bezog er sich vermutlich auf das Eingreifen des Statthalters in seine Publikationstätigkeit. Antetomaso 2006, S. 112.

schickt das kulturelle Gedächtnis, indem er die Archivierung seiner schriftlichen und bildlichen Anklagen in der Biblioteca Vaticana, der Biblioteca Corsiniana und der Biblioteca Barberiniana (heute in der Sammlung der Biblioteca Apostolica Vaticana) organisierte.<sup>763</sup> Er stellte damit sicher, dass sein »Beweismaterial«, also sämtliche Charlemont und seine Agenten beleidigenden Bilder und Texte, in hoch angesehenen und zudem öffentlich zugänglichen Bibliotheken Roms einsehbar waren. Auf die Frage, wie er auf diese innovative Idee der Streiführung kam, wird zurückzukommen sein. Auf die Archivierung seiner Originale wies er in seinem Pamphlet *Lettere di giustificazione* ebenso explizit hin wie darauf, dass er den Exemplaren Handschriften beigelegt hatte, die seine Darstellung der Geschehnisse belegen sollten.<sup>764</sup> Unzensuriert erhalten blieben so die unterschiedlichen Zustände der *Le antichità Romane*-Frontispize, einige Briefkopien – angeblich originale den Streitfall betreffende Handschriften – sowie sein gedrucktes, Fiktion und Fakten geschickt miteinander verschmelzendes Pamphlet. Die erhaltenen Druckplatten wurden teilweise überarbeitet.<sup>765</sup> Die dahinterstehende Absicht war, dass die Öffentlichkeit und die Nachwelt sich dauerhaft Piranesis Sicht der Angelegenheit aneignen sollten: Sein *Avviso*

*al pubblico* ist ein Appell an die Leser, über den Fall zu richten.<sup>766</sup>

Es liegen derzeit viele Behauptungen, aber nur wenige Belege für das vor, was im Zeitraum zwischen 1753 und 1758 tatsächlich geschah. Die Briefe im Nachlass Charlemonts bieten als Ego-Dokumente keine objektive Sicht auf die Auseinandersetzung; dass hierin dem Auftraggeber – und damit auch dem heutigen Leser – Informationen vorenthalten werden sollten, ist möglich.<sup>767</sup> Die anderen Quellen sind bis auf wenige Ausnahmen redigierte Fassungen: Es handelt sich hierbei insbesondere um Reproduktionen von Briefen, welche im Auftrag Piranesis zum Zweck der Publikation angefertigt wurden.<sup>768</sup> Der einzige bislang mögliche Vergleich eines Originalbriefs aus Charlemonts Besitz mit der von Piranesi publizierten Druckfassung belegt so starke Veränderungen, dass auch für die anderen verschollenen Originaldokumente von Piranesi vorgenommene Überarbeitungen bis hin zu Manipulationen angenommen werden müssen.<sup>769</sup> Nicht geklärt ist der Anteil fiktiven Briefmaterials an der Publikation, die zum Zweck hatte, Piranesis Wahrheit für die Wahrnehmung durch andere als »Fakten« zu konstruieren. Auf die

---

763 Piranesi 1757, S. VII, XII.

764 Piranesi 1757, S. VII, Anm. 10, und Taf. V–VI. Unklar ist, wann genau Piranesi seine Publikationen dort archivieren ließ. Antetomaso datiert die Schenkung an die Corsiniana ins Jahr 1756. Antetomaso 2004, S. 109. Vgl. Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 410–472.

765 Mariani 2014, bes. S. 445–448.

766 Vgl. Antetomaso 2004, S. 111. Minor 2006, S. 126–129, bes. Anm. 19.

767 Abschriften der auf den Streit mit Piranesi bezogenen Briefe enthält Wright/Gilbert 1891, Bd. 1.

768 Piranesi 1757. Weitere redigierte Briefe enthalten die im Auftrag Piranesis archivierten Exemplare von *Le antichità Romane*. Zu den kalkulierten Überarbeitungen seiner Handschriften siehe Minor 2015, S. 71.

769 Vgl. Brief von Piranesi an Charlemont, o.D., Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 50 mit Nr. 50A, S. 231–240. Piranesi 1757, S. II–XV.

Inspiration von Piranesi Publikation durch Briefromane hat schon Heather Hyde Minor hingewiesen, ohne jedoch den strategischen Einsatz fiktiver Briefe oder Textteile auch für den Künstler als möglich in Betracht zu ziehen.<sup>770</sup> So wurden in dem genannten Vergleichsfall Anmerkungen hinzugefügt, die Grammatik korrigiert, Wörter ersetzt, Textabschnitte verschoben und sogar ein Vorwort ergänzt.<sup>771</sup> Das Handlungsmotiv einer Kränkung, die Piranesi wiederfahren war, löschte der Künstler aus der öffentlichen Reproduktion der Korrespondenz: Im originalen Brief an Charlemont beklagte sich der Künstler, der sich selbst als Architekt bezeichnete, darüber, dass Parker ihm einen entsprechenden Auftrag nicht zugeteilt, sondern diesen anderweitig vergeben hatte.<sup>772</sup>

Eigene Aussagen Charlemonts zu der gescheiterten Kunstpatronage sind bislang nicht bekannt. Sein Schweigen wurde von der kunsthistorischen Forschung als Beleg für die Ignoranz des Mäzens gedeutet, sprachwissenschaftlich betrachtet kann es jedoch auch andere Bedeutung haben: Demnach kann es als eine sozial distanzierte Antwort oder die kontrollierte Verweigerung einer Erwiderung aufgefasst werden.<sup>773</sup> Innerhalb einer gelehrten Kommunikation war Schweigen eine aussagekräftige Reaktion, da sie die Verachtung des Angegriffenen auf eine gegen ihn gerichtete Polemik

signalisierte.<sup>774</sup> Vermutlich um eine solche Beurteilung von Charlemonts Schweigen zu verhindern, spekulierte Piranesi, dass er möglicherweise Briefe aufgrund einer Intrige nicht erhalten hatte.<sup>775</sup> Ohne eine Stellungnahme des adeligen Förderers bleibt jedoch unklar, ob ihn das exorbitant angestiegene Preisvolumen zu einer Absage bewegte, ob es an einer Neuausrichtung seiner Interessen lag, wie dies Steffi Roettgen vorgeschlagen hat, oder ob Missverständnisse und/oder tatsächlich die Feindseligkeiten der Kunstagenten die Ursache hierfür waren, wie Piranesi behauptete.<sup>776</sup> Dessen zum Teil widersprüchlichen Darstellungen der Geschehnisse und Behauptungen, mit denen er sich als Opfer einer Intrige stilisierte, sind keineswegs belegt.<sup>777</sup> Bei genauerer Analyse bleibt sogar unklar, welche Vereinbarung tatsächlich zwischen dem Künstler und dem Adeligen bestand. Ein Vertrag, der eventuelle Vereinbarungen schriftlich fixiert hätte, wird in diesem Zusammenhang an keiner Stelle erwähnt. Weder Piranesi Behauptungen noch die verärgerten Aussagen der Kunstagenten bilden für eine objektivierbare Darstellung gesicherte Grundlagen. Die For-

---

770 Minor 2015, S. 73–74.

771 Siehe Minor 2006, S. 126.

772 Brief von Piranesi an Charlemont, o.D., Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 50, S. 236.

773 Vgl. zu den verschiedenen Bedeutungen von Schweigen innerhalb einer Kommunikation Belbaum 1992.

---

774 Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 802. So führte Rabener 1763 aus: »Kann ich durch ein vernünftiges Stillschweigen so wohl meinen Pflichten, als der geselligen Klugheit, Genüge thun, so thue ich am besten, wenn ich schweige.« Rabener 1763, S. 162. Zu Schweigen im Kontext einer Polemik siehe auch Lichterfeld 2015, S. 306.

775 Scott 1975, S. 113.

776 Röttgen 1983.

777 Wilton-Ely 1972, S. V. Vgl. Scott 1997, S. 113.

schung hierzu ist durch die betont einseitige Überlieferung Piranesis geprägt.<sup>778</sup>

Innerhalb der Streitkommunikation gab es eine wichtige, von Piranesi selbst jedoch mit Schweigen bedachte Ebene, die zum Verständnis seiner Streitschrift wie auch der Beurteilung seines Handelns berücksichtigt werden muss. Großen Anteil an dem Publikationsprojekt der *Lettere* hatte nämlich, wie Minor nachgezeichnet hat, Giovanni Gaetano Bottari, der den Druck der Streitschrift mit einer geplanten Erstauflage von 500 Exemplaren finanzierte und die Verbreitung innerhalb der Gelehrtenrepublik aktiv mitbetrieb.<sup>779</sup> Bottari war der bestens vernetzte und hoch gebildete Bibliothekar der Familie Corsini und Kustos der Vaticana. Durch seine jahrelange Tätigkeit für die Accademia dell' Crusca war er als Philologe anerkannt, darüber hinaus war er aber auch Antikenkenner, Literat, Theologe und Kirchenhistoriker.<sup>780</sup> In seinen 1754 publizierten *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, einem fiktiven Gespräch zwischen dem Kunsthistoriographen Giovan Pietro Bellori und dem Maler Carlo Maratta, hatte er Stellung gegen die Ignoranz der Auftraggeber (»l'ignoranza de' Signori«) bezogen.<sup>781</sup> Mit seiner Unterstüt-

zung Piranesis folgten dem Taten. So trug Bottari selbst Sorge für die Verbreitung von Piranesis Pamphlet und schickte persönlich zwei Exemplare an bedeutende Gelehrte in Paris: an Pierre-Jean Mariette und den Comte de Caylus.<sup>782</sup> Auf ihn dürfte auch die Idee der Archivierung in den Bibliotheken, darunter den von ihm betreuten, zurückgehen. Damit ist sein Anteil an der Streitschrift deutlich höher zu bewerten als etwa die eines Sekretärs, der Piranesis Anliegen professionell verschriftlichte oder die desjenigen, der Piranesis Text ins Französische übersetzte.<sup>783</sup> Mit der Frage nach Bottaris Rolle und Motivation wird jedoch deutlich, dass es möglicherweise auch ihm um mehr ging, als um die Ehre eines Künstlers. Minors Versuch, die *Lettere* als Werbemaßnahme für die unterfinanzierten Exemplare von *Le antichità Romane* zu deuten, bietet hierfür einen wertvollen Ansatz, der dem finanziellen und organisatorischen Aufwand des Unternehmens aber ebenfalls nur bedingt gerecht wird.<sup>784</sup> Wie Minor eindrucksvoll aufzeigen konnte, arbeiteten Piranesi, seine Mitarbeiter und Unterstützer 1757 und auch noch zu Beginn des Jahres 1758 unter Hochdruck an dem Pamphlet, um damit zeitnah die volle Wirkung seiner öffentlichen Verdammung zu entfalten. Die Herstellung der Streitschriften war demnach hervorragend koordiniert: Die Textteile wurden von Rosso Antonio

778 Vgl. Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 802. Differenzierter, aber in Teilen dennoch Piranesis Darstellung verhaftet Minor 2015, S. 65.

779 Minor 2006, S. 143, 145. Minor 2015, S. 75. Yerkes/Minor 2020, S. 125–145.

780 Berühmtheit erlangte er durch die Herausgabe der Briefsammlung *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura* (1757–68) und durch die Neuausgabe der *Vite* von Giorgio Vasari (1759–60). Zu Bottaris Vernetzung siehe Thomas 2005, S. 241. Yerkes/Minor 2020, S. 125–145.

781 Bottari 1754, S. 42.

782 Brief von Mariette an Bottari, Juni 1758, Biblioteca Corsiniana, 32 E 27, fol. 67r. Siehe die Abschrift in: Kantor-Kazovsky 2006, S. 154, Anm. 29.

783 Zu den Textern, Kompilatoren und Sekretären, die an gelehrten Buchpublikationen beteiligt waren, ohne dass deren Arbeitsanteil ausgewiesen wurde, siehe Minor 2015, S. 64.

784 Minor 2015, S. 80.

Martini in Florenz gedruckt, um mögliche Zensurprobleme in Rom zu umgehen. Der Transport erfolgte heimlich. Die Vignetten wurden in Rom ergänzt und auch die Bildtafeln erst hier hinzugefügt. Spätestens im März 1758 wurde die Streitschrift durch die persönliche Versendung an eine ausgewählte mächtige Elite publiziert.<sup>785</sup> Bilddetails, die möglicherweise Toleranzgrenzen überschritten, wurden im zweiten Zustand entschärft und durch weitere Bildüberarbeitungen Akzentverschiebungen in der Argumentation visualisiert. Ohne Bottaris Wissen, seine Kontakte und die finanzielle Absicherung wäre dieses aufwendige Unternehmen für den in Geldschwierigkeiten befindlichen Piranesi nicht realisierbar gewesen. Bottari dürfte Piranesi auch dazu geraten haben, als Streitarena zunächst die ihm vertraute Sphäre der gelehrten, politisch aktiven und finanzstarken Auftraggeber zu wählen und erst in zweiter Instanz die Künstler einzubeziehen. Dies wirft weitere Fragen auf. Zum einen die, ob hinter Bottaris Finanzkraft noch ein anderer Geldgeber stand und wenn ja, wer. Und zum anderen die, ob sich der Künstler mit seinem Angriff in der Gelehrtenrepublik etablieren wollte. Das Risiko, dies auf Kosten des adeligen Connaisseurs, eines gewählten Mitglieds der Royal Society, zu wagen, wurde durch die persönlichen Kontakte Bottaris zwar verkleinert, aber keineswegs ausgeschlossen. Dem aus Sicht des Lords vermutlich als unangemessen bewerteten Angriff, der mit dem Pamphlet zu einer öffentlich wahrnehmbaren Kontroverse

---

785 Minor 2015, S. 75. Minor 2006, S. 143–146. Vgl. zur Datierungsfrage Antetomaso 2006, S. 103. Scott 1975, S. 114. Capecci 2004, S. 113.

eskalieret war, setzte der Lord sein Schweigen entgegen. Ob er sich tatsächlich, wie sein Biograph Francis Hardy später behauptete, damals hinter den Kulissen dafür einsetzte, dass Piranesi für seine beleidigenden Publikationen nicht sträflich belangt wurde, muss an dieser Stelle offenbleiben. Glaubhaft ist immerhin sein möglicherweise auf Grants Bericht zurückgehender Hinweis, dass einige wichtige Personen in Rom über Piranesis Streitführung verärgert waren.<sup>786</sup>

Die tatkräftige Unterstützung, die Piranesi bei seinem Unternehmen erfuhr, war mehr als nur ein einfacher Freundschaftsdienst. Bottari, den Carl Justi als »Feind der Ignoranz« charakterisierte, statuierte damit ein Exempel.<sup>787</sup> Hierfür nahm er die Diskreditierung eines anerkannten Mitglieds der Gesellschaft und der internationalen Kunstszene in Kauf. Wurde der Streit zwischen Piranesi und Charlemont damit auch instrumentalisiert und wenn ja, wofür? Dass dies geschah, darauf deutet Grants Bericht hin, wonach Kardinal Neri Maria Corsini, Kardinal Domenico Orsini d'Aragona und Kardinal Alessandro Albani Piranesi vor Strafen schützten.<sup>788</sup> Möglich ist, dass Bottaris Arbeitgeber auch darüber hinaus involviert war: Die Archivierung von Piranesis um-

---

786 Hardy 1810, S. 28. Der Autor verweist ebd. auf die gute Bekanntschaft Charlemonts mit dem Bibliothekar der Vaticana. Bottaris Namen hingegen nannte er nicht.

787 »Ein Zeitgenosse nennt ihn bescheiden, edel, gefällig, aber ein Feind der Ignoranz, des Wahnglaubens, der Lüge, der Vorurtheile, der Laster und des Höflingswesens (aulicità).« Justi 1872, Abt. 1, S. 145. Eine Quellenangabe fehlt.

788 Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 241.



strittenen Werken in seiner Bibliothek liefert hierfür ein Indiz. Zu prüfen ist, ob auch die Versendung der *Lettere* an diverse Kardinäle und die finanzielle Ausstattung des Pamphlets von dem Nepoten mitverantwortet wurden. Die Rückendeckung durch den mächtigen Kardinal hätte Piranesi größere Freiheiten geboten als dies Bottari allein hätte ermöglichen können. Dass Corsini selbst der prominente Adressat eines von Fürsprechern Charlemonts verfassten Schreibens war, verlieh der Angelegenheit schließlich sogar die Dimension einer nationalen Affäre («a national affair»). Corsini soll hierauf reagiert haben, indem er Charlemont seine Hilfe zusagte und tatenlos blieb.<sup>789</sup> Minor erklärte die direkte Einbeziehung Corsinis mit dessen diplomatischer Rolle als päpstlich ernannter Protektor Irlands.<sup>790</sup> Grant jedoch nannte einen anderen Grund, indem er Corsini als den Anführer bezeichnete und den Lord bat, direkt mit diesem in Kontakt zu treten: »They addressed it to Corsini, as he was the chief and most zealous stickler for Piranesi.«<sup>791</sup> Aber auch die angebliche Parteinahme Kardinal Alessandro Albanis zu Gunsten Piranesis wirft Fragen auf, denn gemäß der Angaben von Charlemonts Biographen Hardy standen dieser und der Lord miteinander in einem guten Einvernehmen, wohingegen Treffen zwischen dem Künstler und dem Würdenträger erst nach 1760 nachgewiesen werden können.<sup>792</sup> Die Hin-

tergründe seiner Protektion zu erhellen, die Grant mit der Bestechung durch Kunstwerke erklärt hatte, bleibt ebenfalls vorerst ein Desiderat. Dass es Piranesi gelungen war, mit Corsini und Albani zwei kirchenpolitische Gegner für sich einzunehmen, stützt die Annahme, dass beide neben der Kunstförderung noch andere, möglicherweise nationale Interessen verfolgten.<sup>793</sup> Jenseits dieser noch tiefergehend zu erforschenden Möglichkeit eines näher zu definierenden Stellvertreterkrieges gab es aber auch ein leichter ersichtliches Anliegen, das Piranesi und Bottari miteinander verband, und das mit dem Angriff auf Charlemont auch über die Grenzen Roms hinaus verteidigt wurde: Der 4<sup>th</sup> Viscont Charlemont hatte als Mäzen versucht, eine Institution für Künstler und Gelehrte seiner eigenen Nation in Rom zu etablieren und war damit 1755 vorerst gescheitert. Seinen Wunsch, englischen Künstlern und auch Gelehrten einen Standort in Rom zu verschaffen, diesen zu etablieren und damit einen Anteil am Kunstmarkt zu sichern, hatte er damit aber möglicherweise noch nicht aufgegeben. Hätte seine Idee dauerhaften Erfolg gehabt, so wäre

---

789 Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 242.

790 Minor 2006, S. 125, Anm. 11.

791 Grant an Charlemont, 1. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 242.

792 Hardy 1810, S. 28. Vgl. Röttgen 1983, S. 152.

---

793 Corsini war der Nepote des verstorbenen Papstes Clemens XII. gewesen. Einige Quellen überliefern die Intrigen der kirchenpolitischen Gegner hinter den Kulissen der 1740 abgehaltenen, sechs Monate andauernden Papstwahl. Dem Konklave hatte auch Annibale Albani, der 1751 verstarb, als damaliger Camerlengo angehört. Siehe die Briefabschriften aus dem diplomatischen Nachlass des Reichsgrafen Friedrich Heinrich von Seckendorff in Bernhardt 1836, S. 37–38 (März und April 1740). Vgl. Trollope 1876, S. 378–387. Zur noch nicht ausreichend erforschten Macht der Nepoten im 18. Jahrhundert siehe Goldhahn 2017, S. 222–224.



73. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, Frontispiz (1. Zustand), Paris, Bibliothèque nationale de France.

Charlemonts Akademie für die am Kunstkauf interessierten britischen Adligen auf ihrer Grand Tour vermutlich eine wichtige Anlaufstelle geworden und damit eine reelle Konkurrenz für Piranesi und andere auf dieses Segment des Kunstmarkts spezialisierte Künstler. Auch die Stellung der italienischen Gelehrten hätte damit ein aus Bottaris Sicht vermutlich ebenfalls unerwünschtes Gegengewicht erhalten. Beiden Gefahren und eventuellen Folgeprojekten arbeitete das Pamphlet entgegen. Vor diesem Hintergrund wird auch Piranesis stolze Eigenwerbung auf dem Frontispiz der *Lettere* neu lesbar, mit der er betonte, ein Mitglied der So-

ciety of Antiquaries zu sein (Abb. 73). Hierzu war er 1757 in Anerkennung der Publikation seiner *Le antichità Romane* gewählt worden. Er empfahl sich also mit der bildreichen Publikation möglichen Auftraggebern weit über die Grenzen Roms hinaus und vereinbarte zugleich, was später in anderen gut erforschten Kontexten wichtig werden sollte, die Deutungshoheit der römischen Antiken für sich.<sup>794</sup> Charlemont war übrigens ebenfalls ein Mitglied der Society of Antiquaries und war hierzu bereits 1755, also zwei Jahre vor Piranesi, gewählt worden. Dass es gerade die Zugehörigkeit zu dieser in London institutionalisierten Gruppe war, die Piranesi auf dem Titelblatt seiner *Lettere* für sich in Anspruch nahm, mag einen bislang übersehenen Hinweis auf eine für den Künstler signifikante Kränkung durch den einstigen Mäzen geben. Möglicherweise hatte sich Piranesi von Charlemont erhofft, dass dieser ihn nachhaltig fördern und seine römische Denkmalkunde international propagieren würde. Dies tat er nun in Eigenregie.

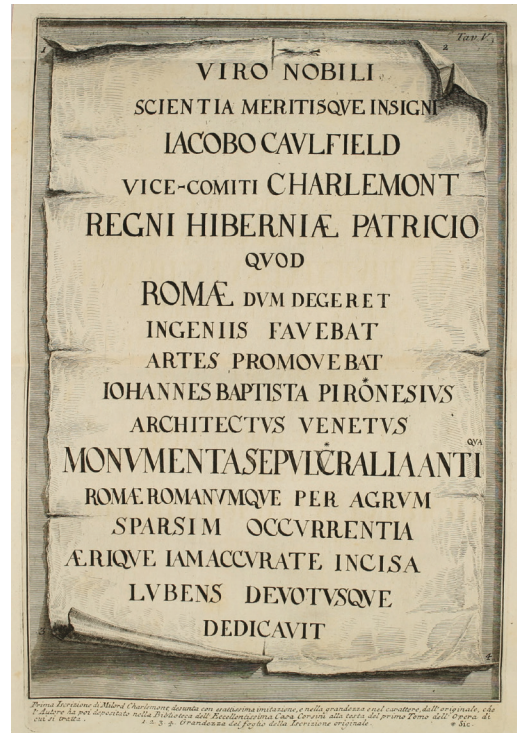
Besonderen Anteil an der Streitschrift, welche Piranesis Briefe an den Mäzen und seine Kunstberater kommentiert wiedergaben, hatte das Bild als streitfähiges Medium. Ironisch nannte Parker die »satirical prints« Piranesis »our new honours«.<sup>795</sup> Die Zielgruppe des Künstlers bestand neben dem ehemaligen Auftraggeber und dessen Beratern aus einem persönlich adressierten Publikum: zunächst aus einflussreichen Perso-

794 Zu diesem Aspekt siehe die weiterführenden Hinweise, insbesondere die von Dietrich Boschung und Julian Jachmann in Boschung 2013.

795 Grant an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 245.

nen wie Kardinälen, denen er zur Stärkung seiner Position Exemplare zusandte. Bei seiner zweiten, überarbeiteten Auflage bezog er auch Freunde und andere Künstler mit ein. Nachvollziehbar ist dieses von Parker beschriebene Vorgehen anhand der durch Namensinschriften personalisierten Exemplare des Pamphlets und einer Liste mit Adressaten.<sup>796</sup> Die Veröffentlichung der *Lettere* stellt einen lediglich als Rechtfertigung getarnten polemischen Racheakt dar, denn darin druckte der Künstler nach seinem *Avviso al pubblico* drei von ihm verfasste, vermutlich stark redigierte Briefe sowie acht Bildtafeln ab. Letztere zeigen vier Frontispize für *Le antichità Romane* in dem kleineren Format der der Streitschrift angepassten Fassungen, zwei Widmungsentwürfe Charlemonts mitsamt darin enthaltenen Schreibfehlern (Abb. 74) und schließlich zwei Bildtafeln mit bildpolemischen Details, die der Künstler in die genannten Frontispize eingearbeitet hatte. Damit verbreitete Piranesi gezielt die Objekte, welche gemäß Parkers Angaben zensiert und vernichtet werden sollten. Bemerkenswert ist, dass Piranesi ein Exemplar der *Lettere* dem Gouverneur schenkte, womit sich die Frage stellt, ob Cornelio Caprara ein doppeltes Spiel spielte.<sup>797</sup> Dies wiederum würde die Unauffindbarkeit des notariellen Dokuments einerseits sowie den Erhalt der (allerdings überarbeiteten) Druckplatten andererseits erklären.

Eine grundlegende Untersuchung der Funktion von Schrift und Bild in Piranesis *Lettere* hat bereits Heather Hyde Minor vor-



74. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, Tav. V, Los Angeles, Getty Research Institute.

gelegt, die auf die Relevanz des gewählten Mediums Druckgraphik für Piranesi sowie die Bedeutung der Themen Kampf, *damnatio memoriae* und Körperstrafen für die von Piranesi gewählte Bildsprache hingewiesen hat.<sup>798</sup> Diese Untersuchung kann sich darum auf den Aspekt der Bildpolemik und neue

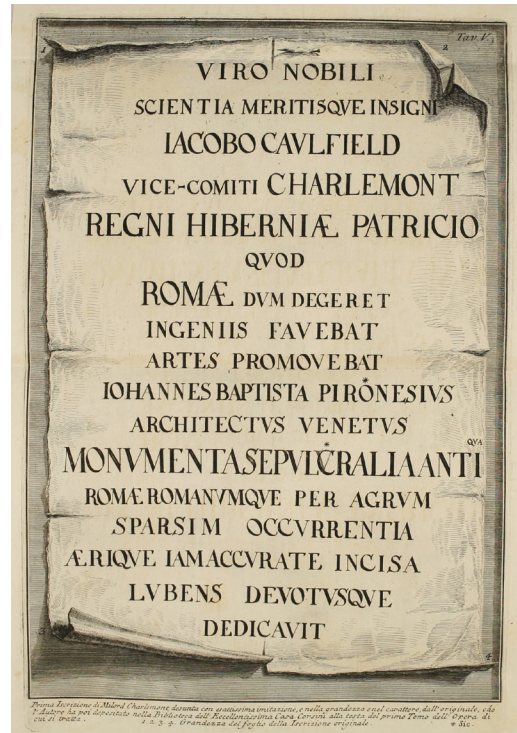
<sup>798</sup> Zur Argumentation, wonach die Druckgraphik dauerhafteren Ruhm versprach als Architektur siehe Minor 2006, bes. S. 131. Piranesis Anspielungen auf Körperstrafen reagierten möglicherweise, das wäre zu ergänzen, auf die Androhung solcher gegenüber dem Künstler. Vgl. Minor 2015, S. 80.

<sup>796</sup> Yerkes/Minor 2020, S. 58–69, 125–145.

<sup>797</sup> Minor 2015, S. 80.

nen wie Kardinälen, denen er zur Stärkung seiner Position Exemplare zusandte. Bei seiner zweiten, überarbeiteten Auflage bezog er auch Freunde und andere Künstler mit ein. Nachvollziehbar ist dieses von Parker beschriebene Vorgehen anhand der durch Namensinschriften personalisierten Exemplare des Pamphlets und einer Liste mit Adressaten.<sup>796</sup> Die Veröffentlichung der *Lettere* stellt einen lediglich als Rechtfertigung getarnten polemischen Racheakt dar, denn darin druckte der Künstler nach seinem *Avviso al pubblico* drei von ihm verfasste, vermutlich stark redigierte Briefe sowie acht Bildtafeln ab. Letztere zeigen vier Frontispize für *Le antichità Romane* in dem kleineren Format der der Streitschrift angepassten Fassungen, zwei Widmungsentwürfe Charlemonts mitsamt darin enthaltenen Schreibfehlern (Abb. 74) und schließlich zwei Bildtafeln mit bildpolemischen Details, die der Künstler in die genannten Frontispize eingearbeitet hatte. Damit verbreitete Piranesi gezielt die Objekte, welche gemäß Parkers Angaben zensiert und vernichtet werden sollten. Bemerkenswert ist, dass Piranesi ein Exemplar der *Lettere* dem Gouverneur schenkte, womit sich die Frage stellt, ob Cornelio Caprara ein doppeltes Spiel spielte.<sup>797</sup> Dies wiederum würde die Unauffindbarkeit des notariellen Dokuments einerseits sowie den Erhalt der (allerdings überarbeiteten) Druckplatten andererseits erklären.

Eine grundlegende Untersuchung der Funktion von Schrift und Bild in Piranesis *Lettere* hat bereits Heather Hyde Minor vor-



74. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, Tav. V, Los Angeles, Getty Research Institute.

gelegt, die auf die Relevanz des gewählten Mediums Druckgraphik für Piranesi sowie die Bedeutung der Themen Kampf, *damnatio memoriae* und Körperstrafen für die von Piranesi gewählte Bildsprache hingewiesen hat.<sup>798</sup> Diese Untersuchung kann sich darum auf den Aspekt der Bildpolemik und neue

<sup>798</sup> Zur Argumentation, wonach die Druckgraphik dauerhafteren Ruhm versprach als Architektur siehe Minor 2006, bes. S. 131. Piranesis Anspielungen auf Körperstrafen reagierten möglicherweise, das wäre zu ergänzen, auf die Androhung solcher gegenüber dem Künstler. Vgl. Minor 2015, S. 80.

<sup>796</sup> Yerkes/Minor 2020, S. 58–69, 125–145.

<sup>797</sup> Minor 2015, S. 80.

#### 4. Persönliche Angriffe (1700–1763)



75. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, Tav. I, Los Angeles, Getty Research Institute.

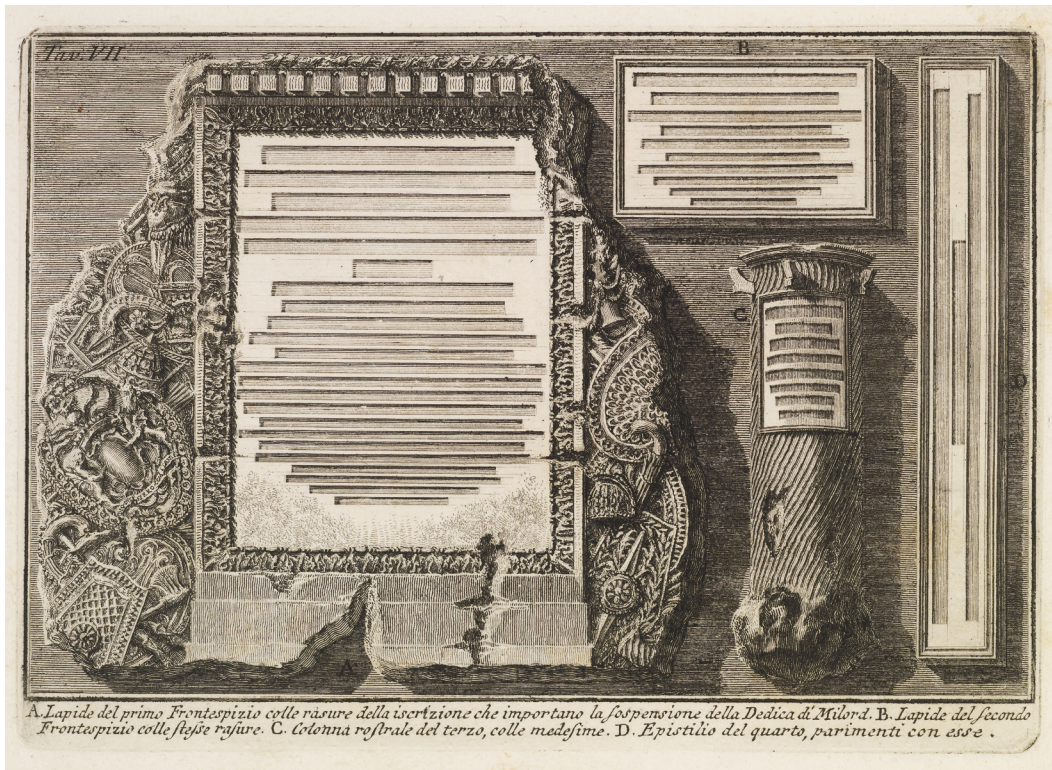
Beobachtungen zu Piranesi Streitstrategien konzentrieren.

Als Begleitphänomen der Kommunikationskultur wird die Gestalt einer Polemik jeweils situationsbedingt und damit für jeden Streitakt spezifisch festgelegt, im Kontext von Künstlerstreit gilt dies entsprechend für die Konfliktverschärfung durch Bildpolemiken.<sup>799</sup> Als Mittel der Positionierung und Abgrenzung nutzte auch Piranesi diese aggressive Bildsprache, um seinen Streit

mit Charlemont und dessen Agenten als klar identifizierte Kontrahenten nach außen zu tragen, mit dem Ziel, durch die scharfen und dabei auch gewitzten Bildakte deren guten Ruf so stark wie möglich zu beschädigen. Neben dem Textteil, der eigens neu aufgearbeitet wurde, sind seine Angriffe im Bild auch eigenständig als heftige Attacken auf die Ehre des Adligen und als Verdammung seiner Agenten lesbar.

Möglicherweise noch im Jahr 1756 hatte Piranesi bereits das Frontispiz des ersten Bandes überarbeitet, um eine publikumswirksame Inszenierung seiner Rache zu

<sup>799</sup> Zur hier zugrunde gelegten Definition von Polemik siehe Albrecht 2013.



76. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, Tav. VII, Los Angeles, Getty Research Institute.

erzielen.<sup>800</sup> Der Vergleich der drei unterschiedlichen Zustände, den das von Piranesi hinterlegte Exemplar in der Corsiniana ermöglicht, macht dies nachvollziehbar.<sup>801</sup> So zeigt der zweite Zustand dieses Widmungsblattes die Verkehrung der vormaligen Ehrerbietung in die bildpolemische Beleidigung:

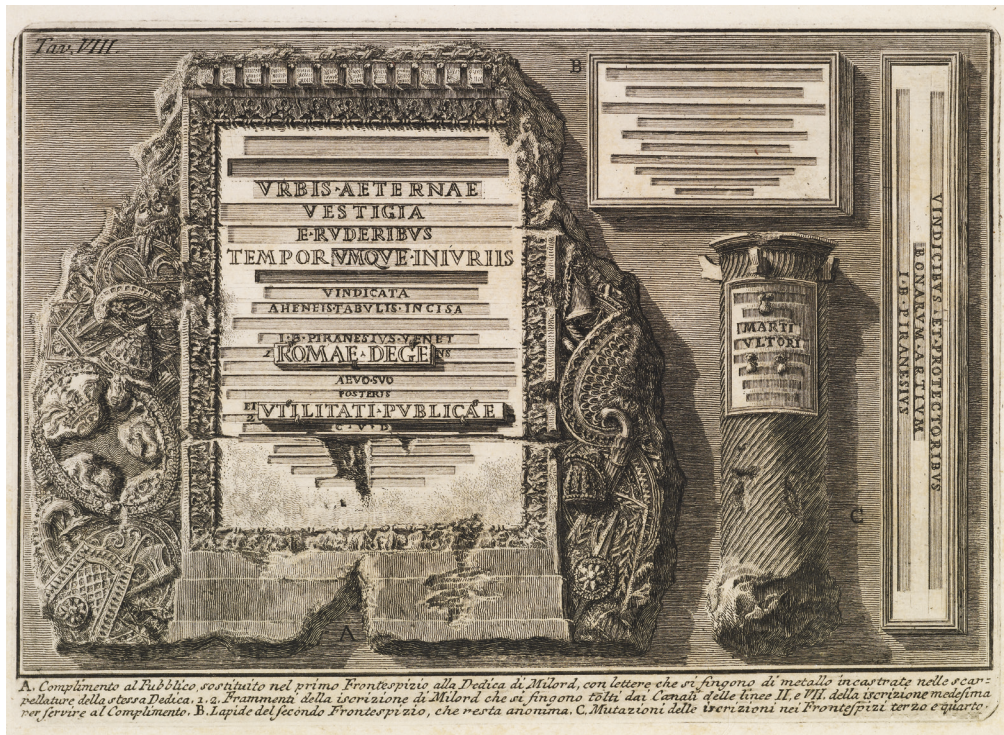
Exponiert veranschaulicht Piranesi hier seine persönliche *damnatio memoriae*, indem er – gut sichtbar – den Namen des einstigen Gönners tilgte.<sup>802</sup> Bedenkt man, dass diese Strafform in der Antike erst posthum durchgeführt wurde, so verletzte dies in besonderem Maße den noch lebenden Zeitgenossen.<sup>803</sup> Im Tafelteil des Pamphlets druckte Piranesi, um dies leicht nachvollziehbar zu machen, zuerst den Erstzustand des Frontispizes als Kopie ab (Tav. I;

800 Das Frontispiz des zweiten Bandes weist – soweit bekannt – keine Veränderungen auf. Im Frontispiz des dritten und vierten Bandes tilgte Piranesi jeweils die Widmungsinschrift an Charlemont.

801 Der vierte Zustand mit der Widmung an den König von Schweden entstand posthum 1784. Antetomaso 2004, S. 112.

802 Zu weiteren getilgten Inschriften in Piranesis Ausgabe siehe Antetomaso 2006, S. 115.

803 Kim 2003, S. 15.



77. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, Tav. VIII, Los Angeles, Getty Research Institute.

Abb. 75). Zusätzlich zeigt er die Tilgungen der Namenszüge isoliert (Tav. VII; Abb. 76). Dem folgt als Gegenbild die Wiederholung der Fragment-Zusammenstellung, die ergänzt ist um die Neuwidmung an die Öffentlichkeit (VTILITATI PVBLICAE, Tav. VIII; Abb. 77).

Die zuletzt genannte zeigt als die abschließende Bildtafel des Pamphlets auch die Überreste des in Stein gemeißelten Wappens von Lord Charlemont (Abb. 78). Das heraldische Zeichen kann ein Kenner zwar noch anhand der rahmenden Teile identifizieren, das Zentrum desselben wirkt aber wie mit großer Gewalt so stark beschädigt,

dass es insgesamt als zerstört gelten muss.<sup>804</sup> Tafel VIII (Abb. 77) zeigt damit konzentriert die dramatisch inszenierten Folgen von Piranesis Wut: Sie bietet einen Überblick über die in den Frontispizen von *Le antichità Romane* wie durch Wegmeißeln getilgten und ersetzten Inschriften. Was der Künstler mit diesen Überarbeitungen bezweckte, war, wie Minor bereits dargelegt hat, eine spektakuläre Erniedrigung, ja sogar Entehrung seines ehemaligen Förderers unter Rückbezug auf die in Rom allgegenwärtige Antike.

<sup>804</sup> Auch die Inschrift war hier verändert worden. Vgl. Samuel 1910, S. 84.



78. Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità romane*, Frontispiz des 1. Bandes, 3. Zustand, Plattenrand 465 mm x b 680 mm, Radierung, Amsterdam, Rijksmuseum.

Über die auffällige Tilgung der Schrift hinaus aber, und dies blieb bislang unbeachtet, bediente sich der Künstler zudem einer aggressiven Bildsprache, die für alle wappentragenden Eliten in ihrer Zeichenhaftigkeit Signalwirkung besitzen musste und für die möglicherweise auch Bottari die Idee lieferte. Der auffällige Akt der Zerschlagung des in Stein gemeißelten heraldischen Repräsentationszeichens (Abb. 78), das auch ein juristisch verbindliches Kennzeichen seines Trägers darstellte, sollte der gelehrte Betrachter nämlich mit schändlichsten Strafen in Verbindung bringen: Wem das Wappen zerschlagen wurde, dessen An-

denken wurde wappenrechtlich verdammt und abgetan.<sup>805</sup> Entsprechend zeigten auch zahlreiche Schandbilder im Alten Reich fik-

<sup>805</sup> Zu dokumentierten Wappenzerschlagungen als Strafe siehe Döpler 1693–1697, Bd. 2, S. 76, 649 (De Damnatione Memoriae, &c., XXVII). Zur Frage, ob es Schand- und Spottwappen gab, und zu Wappenstrafen siehe Overfurth 1872, S. 22. Radbruch 1997, S. 100. Rothe 2009, S. 396, 399. Zur strafrechtsgeschichtlichen Einordnung von Treubruch in der Frühen Neuzeit siehe Schnabel-Schüle 1994, S. 30. Zur entehrenden Bildtradition umgekehrt gehängter Wappen vgl. Lentz 2004, Kat. 34, 51. Exemplarisch beinhaltet Tafel 7 ein 1519 gegen Franz von Sickingen gedrucktes Schandbild mit fragmentiertem und rissigem Wappen. Detail aus: Sächsisches Staatsarchiv, 10024 Geheimer Rat





79. Grabstein mit Inschrift für John Parker,  
Detail aus: Giovanni Battista Piranesi,  
*Lettere di Giustificazione*, 1757, Tav. II.

tive Bestrafungen von Personen unter Einbeziehung ihrer Wappen. Noch im 18. Jahrhundert drohte Verrätern – insbesondere Hochverrätern – bei justiziablen Vergehen die Strafe der Wappenzerschlagung.<sup>806</sup> Der Auslöschung des Entehrten durch die Todesstrafe entsprach die demonstrative Tilgung des Namens von Ehrenmonumenten; konnte man eines Verbrechers nicht habhaft werden, so konnte stellvertretend ein Bildnis desselben für die Strafvollstreckung verwendet werden.<sup>807</sup> Das Bild Piranesis mit

(Geheimes Archiv), Loc. 08658/13, fol. 122. Vgl. Ausst.-Kat. Mainz 2015, S. 139–140.

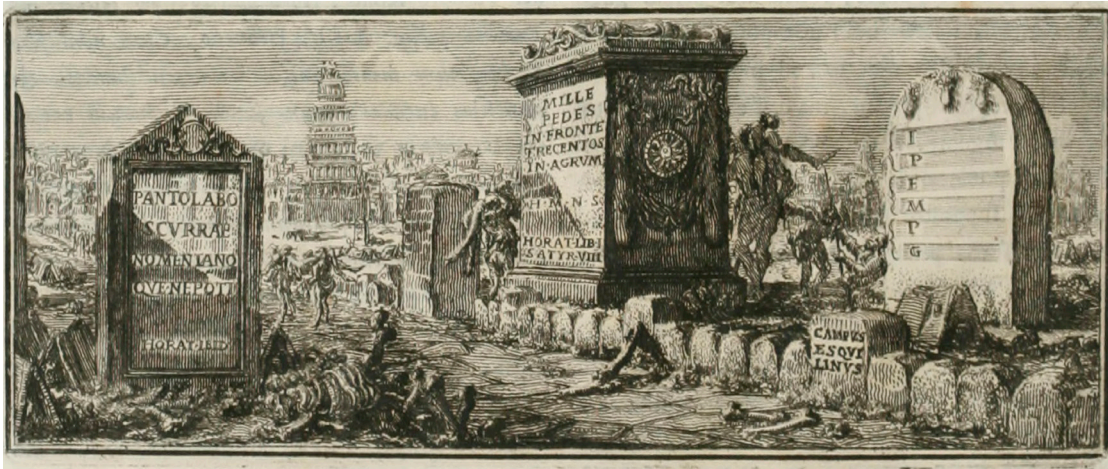
806 Döpler 1697, S. 644–656, bes. S. 648–650. Graf 2000, S. 245–288. Ausst.-Kat. Mainz 2015, Nr. 2.14b.

807 Döpler 1693–1697, S. 644, 647. Zur veränderten Inschrift siehe Samuel 1910, S. 84. Zur Prävention vgl. Maisel 1992, S. 149–150. Zur *executio in effigiem* siehe Radbruch 1993, S. 142.

dem zerstörten heraldischen Zeichen sollte vor diesem historischen Hintergrund die außergewöhnliche Schwere von Charlemonts Vergehen veranschaulicht und damit die Ehrlosigkeit des Abwesenden. Aufgrund derer sprach der Künstler dem Lord und seinen Nachkommen die Existenzberechtigung im Bild symbolisch ab: Als Rechtskörper seines Trägers vernichtete der Künstler den eigentlich »unsterblichen« Stellvertreter seines Feindes und entzog diesem damit die Berechtigung, sein Wappen an ihm folgende Generationen weiterzugeben.<sup>808</sup> Sinnbildlich löschte der Künstler auf diese Weise Charlemont und seine *memoria* sowie im Rechtsinn zugleich auch dessen vorhandenen wie auch seine potenziellen künftigen Nachkommen rigoros aus.<sup>809</sup> Die bildpolemische »Vernichtung« eines Gegners wie auch seine Entmannung waren keine Erfindung Piranesis, sie hatten Tradition. Erinnerung sei an das Beispiel der steinernen Löwen, die einem Wortspiel gemäß als Stellvertreter des Bildhauers Leone Leoni an der Fassade von dessen Künstlerhaus in Mailand (1565) ihren unterlegenen Gegner attackieren. Auch hier zielt ein Angriff – der Biss in den Unterleib des Satyrs – auf die sinnbildliche Auslöschung feindlicher Nachkommen (Abb. 31). Innovativ war jedoch, wie Piranesi seine Strafe der Entmannung und Vernichtung inszenierte, indem er durch die gelehrte

808 Das Wappen deutet Seiter als Zweitkörper. Seiter 1986, S. 299–312, hier S. 302–303. Vgl. Q15.

809 Erben weist hinsichtlich der Heraldik auf deren Bildstatus als Rechts- und Memorialzeichen hin. Er bezeichnet ihren Zweitkörper als »ikonisch vollgültig[e]« Stellvertretung des Abwesenden. Erben 2006, Bd. 2, S. 461–492, bes. 483, Anm. 28.



80. Gräberfeld auf dem Esquilin, aus: Giovanni Battista Piranesi, *Lettere*, 1757 (2. zensierter Zustand), S. XXVIII, Los Angeles, Getty Research Institute.

Motivwahl das Thema ikonographisch neu präsentierte (Taf. 7).

Einen bildpolemischen Angriff auf Charlemonts Berater John Parker stellt die überarbeitete Fassung des Frontispizes zum zweiten Band der *Le antichità Romane* dar, die Piranesi auf der zweiten Tafel seines Pamphlets wiedergab. Hier vermerken die die ehrende Inschrift aus der Erstfassung ersetzenden Worte »D M / IOAN / PARKER / TRANSLA/ IN CAMPO/ ESQUILIN« auf einem kegelförmigen Grabstein (Abb. 79), dass Parkers Leichnam von der dargestellten Via Appia auf das Gräberfeld des Esquilin umgebettet wurde.<sup>810</sup> Welche Beleidigung Piranesi mit dieser Translation verknüpfte, entdeckte Heather Hyde Minor, die diesbezüglich auf die letzte der Briefillustrationen in den *Lettere di giustificazione* (*Lettere*, S. XXVIII;

hier Abb. 80) hinwies, aber die darüber hinausgehende Dimension der Beleidigung übersah. Um hier nicht vollständig vorzugreifen, sei nur kurz erwähnt, dass darin das Gräberfeld auf dem Esquilin dargestellt ist und Piranesi mit diesem Bild, das er für eine zweite Druckfassung des Pamphlets selbst »zensierte«, extrem beleidigend wurde.

Die erste Seite des Pamphlets *Lettere di giustificazione*, das die *Prefazione* und darunter Piranesis *Avviso al pubblico* enthält, schmückt – der vorgeblichen Verpflichtung Piranesis gemäß, mittels seiner druckreifen Polemik der Wahrheitsfindung zu dienen – eine Darstellung der nackten Wahrheit, die von der Zeit enthüllt wird (Abb. 81).<sup>811</sup> Die Sphäre dieser Allegorie wird mittels Wolken und Draperie von der im rechten Bildteil angesiedelten weltlichen Sphäre Roms – genau-

810 Wilton-Ely 1972, Nr. 746, 127 x 196 mm. Siehe Gavuzzo-Stewart 1999, S. 112. Minor 2006, S. 139.

811 Zur Kontextualisierung siehe Saxl 1936, S. 197–222.



81. Die Zeit enthüllt die Wahrheit, aus: Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, S. I, Los Angeles, Getty Research Institute.

estens lokalisiert durch die topographische Beischrift »IN AEQVIMELIO«<sup>812</sup> – getrennt. Der so bezeichnete Platz in Rom liegt an der Südseite des Kapitols und gilt als der Ort, an dem das Haus des als Hochverräter »hingegerichteten« Spurius Maelius gestanden haben soll: Zur Erinnerung an dessen Schande war es niedergerissen und das Gelände nicht wieder bebaut worden.<sup>813</sup> Cicero galt dieses

Zeichen als ein Exemplum der schlimmsten Strafen, die die römische Frühgeschichte gekannt hatte.<sup>814</sup> Piranesi wählte demnach als Schauplatz für seine erste Kopfvignette einen Erinnerungsort, der mit einer historisch einmaligen Schandtats assoziiert wurde. Ein Gegenwartsbezug hierzu bestand darin, dass diese Form der Ehrenstrafe damals noch praktiziert werden konnte.<sup>815</sup>

Minor sah in der Landschaft zudem einen Bezug zu den Hinrichtungen auf dem

812 Nach Varro *ling.* 5.157: »Aequimelium, quod aequata Meli domus publice, quod regnum occupare voluit is«. Siehe G. Pisani Sartorio, *Aequimelium*, in: *LTUR* 1993, Bd. 1, S. 20–21. Dort heißt es auch: »Coarelli, correggendo una sua precedente identificazione dell'A[equimelium] con l'area sacra dei templi della Matar Matuta (v.), lo pone tra questa e l'attuale Piazza della Consolazione sotto il Tarpeius mons e colloca nella vicinanze i Busta Gallica (v.)« Siehe Coarelli 1968, S. 77. Demnach wäre der Flußgott, der unterhalb der Wahrheit ruht, der Tiber.

813 Nach Livius IV, 12–16 war Maelius getötet worden, nachdem seine angebliche Beteiligung an einem Komplott, das ihn zum Tyrannen machen sollte,

entdeckt worden war, und er versuchte, sich dem Recht zu entziehen. Dionys. XII, 4. Varro 1.1. V 157. Siehe Raaflaub 2006, S. 28–30. Vgl. Andreas Hartmann 2010. Später wurden hier Opfertiere verkauft. Cic. *de Div.* 2, 17 oder 39. Livius XXIV 47, 15.

814 Cicero. *De domo* 101. Siehe hierzu Walter 2004, S. 171.

815 Punkt XXXVIII schildert, dass der genannte Grund und Boden als verflucht galt und nicht mehr bebaut werden durfte: »sondern gemeinlich ein Pyramide oder Seule auf den Platz gesetzt / und daran geschrieben wird / was die Ursache solcher Rasirung sey [...]« Döpler 1697, S. 650. Vgl. Q15.



82. William Hogarth, *Crucifixion, etc.*, in: John Beaver, *The Roman military punishments*, [London] 1725, S. 64, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

Tarpeischen Felsen: »The rocky and barren landscape, as well as the tombs in the central foreground, allows us to locate the site of this event as the Tarpeian rock, the cliff from which murderers and traitors were thrown to their deaths in antiquity.«<sup>816</sup> Diese Lokalisierung ließe sich topografisch begründen mit der Lage des hohen und steilen Abhangs im Südosten des Kapitols. Eine bislang nicht zum Vergleich herangezogene Darstellung, die den Tarpeischen Felsen mit dort vollzogenen Todeswürfen zeigt, und die Piranesi gekannt haben dürfte, stammt von William Hogarth (Abb. 82). Sie zeigt das, womit Minor Piranesi Ortswahl assoziiert. Für John Beavers 1725 erschienene Publikation *The*

*Roman Military Punishments* hatte Hogarth die die Kapitel illustrativ einleitenden Stiche geliefert.<sup>817</sup> Die Kopfvignette zum sechsten Kapitel zeigt die Strafe des Felswurfs indem im Hintergrund die Silhouetten zweier Delinquenten kopfüber in die Tiefe stürzen: der eine taumelt durch den soeben erfolgten Stoß mit einem Stab über den Felsrand, sein Vordermann fällt bereits mit weit ausgestreckten Armen in den Tod. Beaver verdeutlicht in seinen Ausführungen die Relevanz der Referenz auf Seneca (Controv. 1,3,3), worauf die Verortung zurückzuführen sei. Dem Experten verdanken wir zudem den Hinweis auf den schwerwiegenden Verrat der meisten der durch Felswurf hingerichteten Soldaten:

816 Minor 2006, S. 135. Maisel 1992, S. 27.

817 Beaver 1725, S. 64–67, hier S. 64.

Demnach handelte es sich bei ihnen überwiegend um Deserteure. Deutet man den Felsen rechts in Piranesis Stich also als *mons Tarpeius*, so wird sein Vorwurf des Verrats noch gesteigert durch den zusätzlichen Hinweis auf die ehrlose Flucht aus der gesellschaftlichen Verantwortung. Übertragen auf Charlemonts Weggang aus Rom wird aus seiner Abreise ein unmoralischer Rückzug, was die Schwere seines Verrats nochmals verdeutlicht.<sup>818</sup> Dass Piranesi demnach mit einer etablierten Bildsprache,<sup>819</sup> in der Tradition weit verbreiteter Schandbilder und mit aktuellen Bezügen auf seine Situation Propaganda in eigener Sache betrieb, ist nicht zu leugnen: Die weltliche Szene in der rechten Bildhälfte der Kopfvignette (Abb. 81) zeigt ein profanes Kriegsritual, genauer gesagt die symbolische Unterjochung von drei Männern. Diese sind zeitgenössisch gekleidete Personen, in denen einer der Adressaten, John Parker, sich selbst und als weitere Kunstagenten Charlemonts auch Edward Murphy und Peter Grant erkannte: »The head-piece is: Time, discovering Truth; and a fat fellow, with a swelled leg, his hat fallen off, passing under the three spears, to characterize me; follows my dear friend, Mr. Murphy in a despairing action,

---

818 Nach Livius war der Tarpeische Fels benannt nach Tarpeia, die in Folge ihres Verrats an dem römischen Volk die Erste war, die von dieser Anhöhe in den Tod gestürzt wurde. Tacitus bezog die dort vollzogenen Todesurteile u. a. auf Meineid. Zusammenfassend waren es »üblicherweise Verräter«, die mit dem Sturz vom Tarpeischen Felsen hingerichtet worden waren. Backhaus 2019, Anm. 504. Für Piranesi darf die Kenntnis der von Beaver betonten Hinrichtung von Deserteuren vorausgesetzt werden. Vgl. Beaver 1725, S. 65.

819 Vgl. Saxl 1936.

and after comes an abbé, for Mr. Grant; over our heads in a label. »In Aequimelio. « And at our feet, this in Greek: [...]. He has scrawled so that it is hardly legible.«<sup>820</sup> Sie sind unbewaffnet und im Begriff, einen aus drei Lanzen errichteten Durchgang, das sogenannte kaudinische Joch (von Wilton-Ely fälschlich bezeichnet als »Claudine Forks«), zu durchschreiten (»sub iugum mittere«).<sup>821</sup> Diese Form der schmachvollen Erniedrigung eines Gegners gilt – seit die 321 v. Chr. von den Samniten bei Caudium geschlagenen Römer dieses durchschreiten mussten – bis heute als Sinnbild schimpflicher Demütigung.<sup>822</sup> Minor bezieht die Niederlage insbesondere auf Lord Charlemont, als dessen durch Piranesi besiegte »Armee« sie die stellvertretenden Kunstagenten ansieht; ein Stellvertreter für den Lord indes fehlt.<sup>823</sup>

Ebenfalls nicht im Bild dargestellt ist der überlegene Gegner, der Sieger also, für den Piranesi sich hält und dessen Waffe zur Verteidigung und Verbreitung seiner Wahrheit seine Kunst ist. Gemäß der Überlieferung des zweiten Samnitenkrieges durch Livius (9, 5, 11) überzogen die Sieger die gedemütigten Feinde mit Mahnungen und Hohn. Piranesi deutet allerdings ein historisch wesentliches Detail der Bestrafung nur an, möglicherweise weil er sich scheute, dieses konsequent in seine Gegenwart zu übertragen oder weil es die Identifizierung der Dargestellten er-

---

820 Parker an Murphy, 5.4.1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.

821 Wright/Gilbert 1891, S. 245 (Nr. 52). Vgl. Minor 2006, S. 133–135. Wilton-Ely 1994, Bd. 2, Nr. 740. Minor 2006, S. 133.

822 Livius, *Ab urbe condita* 9, 5.

823 Siehe Minor 2006, S. 133.



83. William Hogarth, *Freemen degraded and sold into slavery*, in: John Beaver, *The Roman military punishments*, [London] 1725, S. 84, New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection.

schwert hätte: die Bestrafung und Erniedrigung der Verlierer schloss ein, dass sie Teile ihrer Kleidung ablegen mussten. So verliert lediglich der Erste im Moment der Durchschreitung des Jochs seinen Dreispitz, der im Fall zu Boden dargestellt ist.<sup>824</sup> Da Parker die Kleidung des Abts als Merkmal zu dessen Identifizierung nannte, wird deutlich, dass gerade dieses Detail zur Lesbarkeit der Darstellung und ihrer Aussage wichtiger war als der Anschein historischer Korrektheit. Stellen wir Piranesis Bilderfindung erneut eine Darstellung von Hogarth gegenüber, diesmal die Illustration zum Verlust der Freiheit

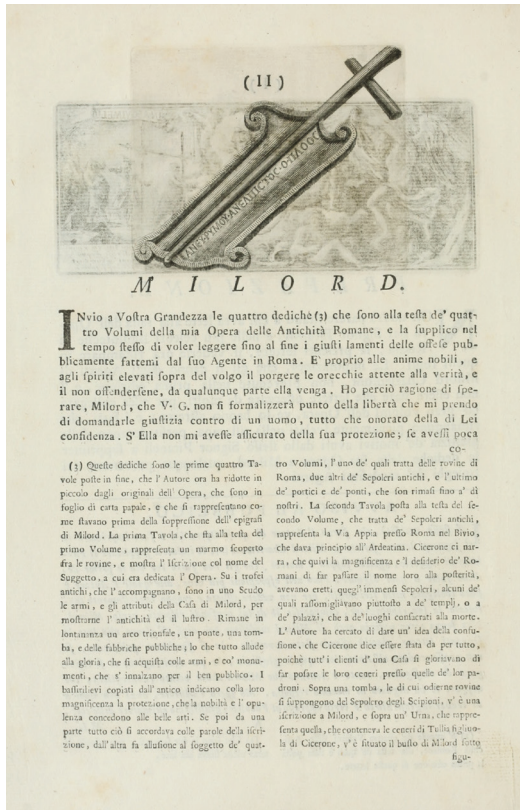
(Abb. 83), die Beavers neuntes Kapitel in *The Roman military punishments* einleitet: Diese Illustration des kaudinischen Jochs zeigt drei zusammengebundene Lanzen, Piranesi entschied sich für eine identische Darstellung.<sup>825</sup> Daneben fällt der Blick des Betrachters auf das Sophokles-Zitat am unteren rechten Bildrand, das Parker wie zitiert als Gekritzel bezeichnete, das kaum lesbar sei. Hier steht, dass – wie der linke Bildteil veranschaulicht – die Zeit alles sieht, hört und schließlich enthüllt.<sup>826</sup>

Die zweite Seite der Publikation, die Piranesis ersten Brief an Charlemont (S. II–

824 Zum antiken Vorbild des »sich nackt Fühlens« siehe Starbatty 2010, S. 188.

825 Beaver 1725, S. 84–94, hier S. 84.

826 Siehe Piranesi 1757, S. I. Siehe hierzu Minor 2006, S. 133–135.



**I**nvio a Vostra Grandezza le quattro dediche (s) che sono alla testa de' quattro Volumi della mia Opera delle Antichità Romane, e la supplico nel tempo stesso di voler leggere fino al fine i giulii lamenti delle offese pubblicamente fatteci dal suo Agente in Roma. E proprio alle anime nobili, e agli spiriti elevati sopra dal volgo il porgere le orecchie attente alla verità, e il non offendere, da qualunque parte ella venga. Ho perciò ragione di sperare, Milord, che V. G. non si formalizzerà punto della libertà che mi prendo di domandarle giustizia contro di un uomo, tutto che onorato della di Lei confidenza. S' Ella non mi avesse assicurato della sua protezione; se avessi poca

(s) Queste dediche sono le prime quattro Tavole poste in fine, che l'Autore ora ha ridotte in piccolo dagli originali dell'Opera, che sono in foglio di carta papale, e che si rappresentarono come hanno prima della soppressione dell'epigrafe di Milord. La prima Tavola, che sta alla testa del primo Volume, rappresenta un marmo scoperto fra le rovine, e mostra l'iscrizione col nome del Soggetto, a cui era dedicata l'Opera. Su i trofei antichi, che l'accompagnano, sono in uno Scudo le armi, e gli attributi della Casa di Milord, per mostrare l'antichità ed il lustro. Rimane in lontananza un arco trionfale, un ponte, una tomba, e delle fabbriche pubbliche; lo che tutto allude alla gloria, che si acquista colle arti, e ne' monumenti, che s'imanzano per il ben pubblico. I bassirilievi coperti dall'antico indicano colla loro magnificenza la protezione, che la nobiltà e l'opulenza concedono alle belle arti. Se poi da una parte tutto ciò si accordava colle parole della iscrizione, dall'altra fa allusione al soggetto de' quattro Volumi, l'uno de' quali tratta delle rovine di Roma, due altri de' Sepolcri antichi, e l'ultimo de' portici e de' ponti, che son rimasti fino a' dì nostri. La seconda Tavola, posta alla testa del secondo Volume, che tratta de' Sepolcri antichi, rappresenta la Via Appia presso Roma nel Rivo, che dava principio all'Ardeatina. Cicerone ci narra, che quivi la magnificenza e l'edifizio de' Romani di far passare il nome loro alla posterità, avevano eretti que' immensi Sepolcri, alcuni de' quali rassomigliavano piuttosto a de' templi, o a de' palazzi, che a de' luoghi consacrati alla morte. L'Autore ha cercato di dare un'idea della confusione, che Cicerone dice essere stata da per tutto, a pochi tutt'i elementi d'una Casa si giustavano di far passare le loro ceneri presso quelle de' lor padroni. Sopra una tomba, le di cui vedevan rovine si suppongono del Sepolcro degli Scipioni, v'è una iscrizione a Milord, e sopra un'Ura, che rappresenta quella, che conteneva le ceneri di Tullia figliuola di Cicerone, v'è fissato il busto di Milord. Fig. 1.

84. *Navigation ist nutzlos ohne ein Ruder, in: Giovanni Battista Piranesi, Lettere di Giustificazione, 1757, S. II, Los Angeles, Getty Research Institute.*

XIV) wiederzugeben vorgibt, ziert ein an antiken Vorbildern orientiertes Ruder, dessen griechische Aufschrift frei übersetzt lautet: »Navigation ist nutzlos ohne ein Ruder« (Abb. 84).<sup>827</sup> Erhellend für dessen Ver-

<sup>827</sup> Zu den im kapitolinischen Museum befindlichen möglichen Vorbildern siehe Wilton-Ely 1976, bes. S. 218. Minor 2006, S. 133–135. Vermutlich zitierte Piranesi kein konkretes Einzelstück, sondern entwarf sein Ruder inspiriert von den antiken Beispielen.

ständnis ist der Vergleich dieses Sinnbildes mit Redewendungen wie dem italienische Sprichwort: »Bem faremo, bem diremo, mal va la barca senza remo.« (»Wir werden gut handeln, wir werden gut sprechen: Schlecht geht das Schiff ohne Ruder.«)<sup>828</sup> Dieses ist unzweifelhaft auf die »[n]otwendige[n] Voraussetzungen für eine gute Herrschaft« bezogen.<sup>829</sup> Den Betrachtern und insbesondere dem adressierten Lord wurden hiermit also Piranesis Kritik an seinen Führungsqualitäten vor Augen gestellt. Minors Überlegung, dass alternativ zu der bereits von Mantegna und Leonbruno genutzten Ikonographie das Ruder auf die Seemacht der Engländer verweisen könnte, überzeugt demgegenüber weniger.<sup>830</sup>

Seinen zweiten Brief an Charlemont (S. XV–XVII) illustrierte Piranesi am Kopf mit einer steinernen Inschriftentafel, in der augenfällig die vierte Textzeile getilgt und mit einem neuen Wortlaut gefüllt wurde (Abb. 85). Unterhalb der Graphik befindet sich eine erläuternde Beischrift, die den Leser darüber informiert, dass es der Name Geta war, der aus dem hier dargestellten Fries des Septimius Severus Bogens entfernt wurde.<sup>831</sup> Geta war auf Initiative Caracallas

<sup>828</sup> TPMA, Bd. 9, S. 374 (Art. »Ruder«).

<sup>829</sup> TPMA, Bd. 6, S. 34 (Art. »Herr«). Deutlich pochte Piranesi demnach auf die fehlende Autorität Charlemonts gegenüber seinen Agenten.

<sup>830</sup> Dies ist als zusätzliche Lesart möglich, aber nicht als alleinige denkbar. Siehe Minor 2006, S. 135.

<sup>831</sup> Zu der großen Geste der Entehrung durch Piranesi und deren historischem Vorbild, dem getilgten Namen des Publius Geta im Triumphbogen für seinen Vater Septimius Severus, siehe Hedrick 2000, S. XII–XIII und 108. Zur oben genannten antiken Inschrift siehe CIL 6.1033 (CIL 6.180).

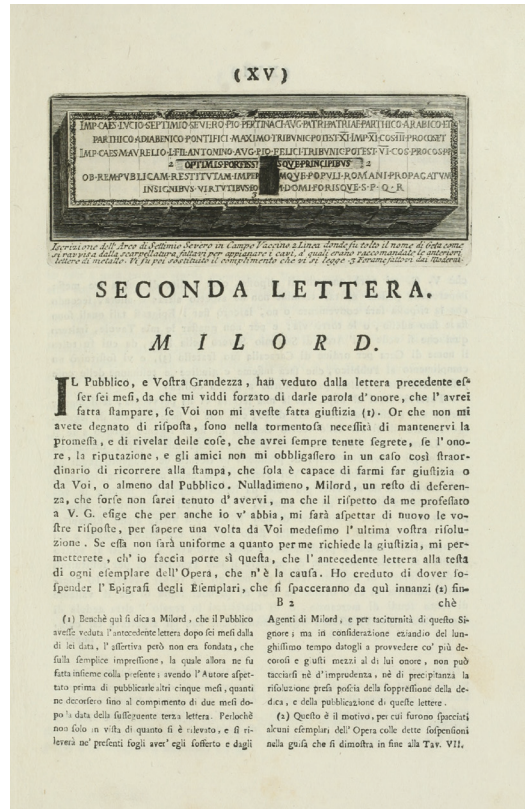
von seinem verfeindeten Bruder und Mitregenten ermordet worden. Im Brief selbst führt der Künstler dann weiter aus, dass es Caracalla, der Bruder des so Verdammten war, der diese öffentliche Schändung angeordnet hatte.<sup>832</sup>

Die Bildpolemik des dritten abgedruckten Briefes (S. XIX–XXVIII) schließlich ist gerade deswegen von hier hervorzuhebendem Interesse, da John Parker als einer der Adressaten seinem ebenfalls »betroffenen« Kollegen Murphy diese erläuterte.<sup>833</sup> Sein Schreiben weist darauf hin, dass es sich bei diesem Brief um eben jenen handelte, welchen der Gouverneur Piranesi zu veröffentlichen ausdrücklich verboten hatte.<sup>834</sup> Ob Parker mit all seinen Analysen und daran geknüpften Interpretationen richtig lag, wurde bislang noch nicht eigenständig überprüft. Einige neue Beobachtungen hierzu fließen in die weitere Untersuchung ein. Selbst wenn er sich im Einzelfall irrte und sich dabei möglicherweise von einer Provokation des Künstlers zu einer Überinterpretation verleiten ließ, so kann nicht ausgeschlossen werden, dass dies auch von Piranesi intendiert war. Diesem kam es zweifelsfrei darauf an, seine Feinde weiter zu reizen und zu brüskieren. Dass ihm dies gelang, belegt Parkers Reaktion: Er ereiferte sich über die angeblich

832 Piranesi 1757, S. XVI.

833 Parker an Murphy, 5.4.1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 245–248 (Nr. 52). Darüber hinaus kommentierte und kontextualisierte Parker auch die anderen Abbildungen in den *Lettere*.

834 Demnach hatte Piranesi bei einem Treffen mit Grant diesem einen Brief Murphys gezeigt und anschließend Ersterem dieses Schreiben zugesandt. Parker an Murphy, 5.4.1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, Nr. 52, S. 246.

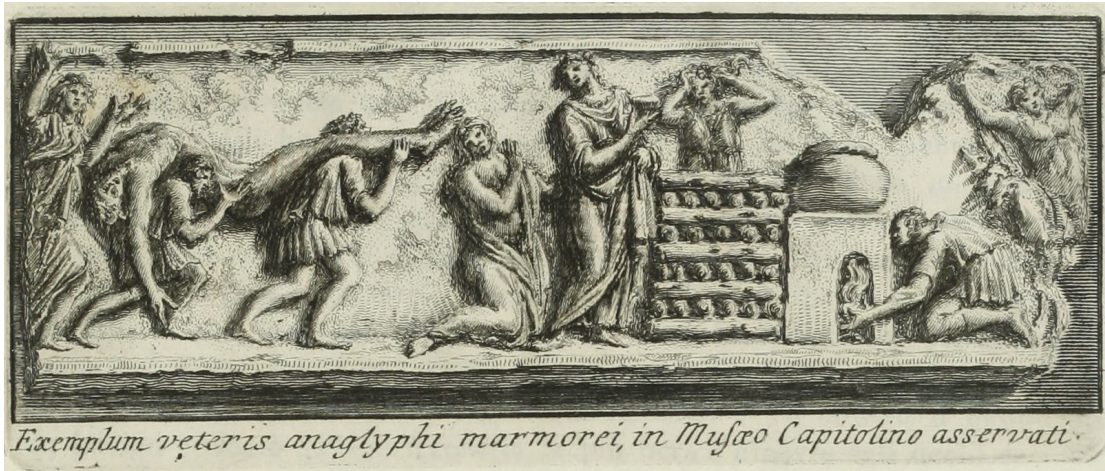


85. Inschrift vom Bogen des Septimius Severus, in: Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, S. XV, Los Angeles, Getty Research Institute.

von Piranesi verbreiteten Lügen. Als solche zählte er auf: die Morddrohung, das gemeinschaftliche Abfangen von Briefen Piranesis, die Fälschung von Charlemonts Handschrift und die Benutzung seines Siegels.

Die 50 x 135 mm große Abbildung am Kopf des dritten Briefes ist als Zeugnis der bildpolemischen Streitstrategie Piranesis besonders aufschlussreich, wurde aber von der Forschung bislang kaum beachtet (*Lettere*, S. XIX; Abb. 86). Laut Beischrift gibt es





86. Antikes Marmorrelief aus dem Museo Capitolino, aus: Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di Giustificazione*, 1757, S. XIX, Los Angeles, Getty Research Institute.

ein antikes Relief wieder, als dessen Aufbewahrungsort das Kapitolinische Museum und damit das erste öffentliche Museum mit antiken Exponaten explizit benannt ist.<sup>835</sup> Hier gibt es eine weitere bemerkenswerte Verbindung, denn es war bekanntermaßen der Nepote Kardinal Neri Maria Corsini gewesen, der zu Ehren seines Onkels Papst Clemens XII. eine mehrbändige Stichpublikation als Katalog zu dieser Antikensammlung in Auftrag gegeben und eigens hierfür Bottari 1730 nach Rom geholt hatte.<sup>836</sup>

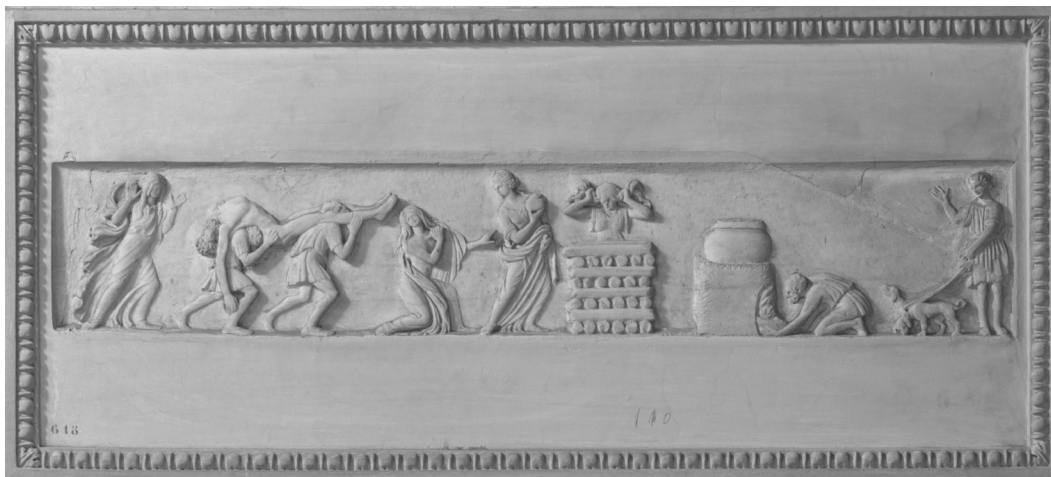
Dargestellt sind die Vorbereitungen zur Verbrennung eines Leichnams, den Parker als den toten Grant identifizierte, vermutlich

weil Piranesis zugehöriger Brief an diesen gerichtet war. Der Kunstagent beschrieb die Szene wie folgt: »The head peace: the abbé, supposed to be dead, carried to the funeral pyle, and a view of some torments in hell.«<sup>837</sup> Mit den Höllenqualen bezeichnete Parker die fragmentierte Darstellung rechts im Relief, wo hinter dem vor einem Ofen Knienenden eine Teufelsgestalt und ein männlicher Akt erkennbar sind. Diese Deutung wurde bislang nicht angezweifelt. Es zeigt sich bei genauerer Erforschung dieser für ein antikes Denkmal höchst merkwürdigen Ikonographie allerdings, dass der Stecher gegenüber dem noch nicht zum Vergleich herangezogenen Original einige signifikante Änderungen vornahm, um eine solche Wirkung beim Betrachter zu erzielen. Diese Überarbeitungen wurden in der Vergangenheit überse-

835 Vgl. Wilton-Ely 1972, Nr. 743. Brief von Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246. Zum unter Papst Clemens XII. eröffneten Museum siehe Thomas 2005, S. 240–241.

836 Thomas 2005, S. 240–241. Der Band zu den Reliefs (IV) erschien erst nach Bottaris Tod. Zu den Stechern für dieses Projekt zählte auch Piranesi.

837 Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.



87. Sarkophag mit Meleagermythos, Ende 2. Jh., Rom, Kapitولينisches Museum.  
Rom, Deutsches Archäologisches Institut.

hen, weil das Vorbild für den Stich unbekannt war oder vielmehr von der Piranesi-Forschung nicht beachtet wurde. Die Auseinandersetzung mit der Antike kann hier eine signifikante Forschungslücke schließen: Bei Piranesis Vorbild handelt es sich um ein der archäologischen Forschung schon lange bekanntes Sarkophag-Fragment mit Szenen des Meleager-Mythos (Abb. 87).<sup>838</sup> Dieses kopierte Piranesi keineswegs getreu: Bei ihm sind die Figuren auf engerem Raum zusammengedrängt, die verriebene

Oberfläche und die Darstellung erfuhren bei ihm zum Teil neue Ausgestaltungen. So zeigt die Gegenüberstellung mit dem Stich, dass Piranesi den Leichnam, anders als im antiken Vorbild, bartlos und damit zeitgemäß darstellte. Diese Veränderung stützt die oben zitierte Interpretation von Parker. Da auch im Bild *IN AEQVIMELIO* (*Die Zeit enthüllt die Wahrheit*; *Lettere*, S. I; Abb. 81), welches das Vorwort zu den *Lettere* und Piranesis *AVVISO AL PUBBLICO* zierte, die ausdrücklich unterjochten Stellvertreter der Kunstagenten ohne Barttracht gezeigt sind, dürfte Parker hierin eine absichtliche Analogie wahrgenommen und diese sinngemäß gedeutet haben.<sup>839</sup> Des Weiteren zeigt der Vergleich zwischen Kupferstich (Abb. 86) und Antike (Abb. 87) dort, wo Piranesi Höhlenqualen veranschaulicht, eine Bruchkante:

838 Meleager-Sarkophagrelief, Marmor (Grechetto), 26,5 x 148 cm, Rom, Musei Capitolini, Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi, Inv.-Nr. 618 (*Arachne* Nr. 16400). LIMC, VI, 148. Das Relief war bereits um 1550 bekannt, Anfang des 18. Jahrhunderts im Museo Ecclesiastico von Clemens XI. nachweisbar, danach zählte es zum Bestand der Sammlung Albani. Helbig <sup>4</sup>1966, Bd. 2, S. 183–184, Kat. Nr. 1375. Zu der unvollständig erhaltenen Figur siehe Jones 1912, S. 267–268, Kat. Nr. 114. Koch 1975, Nr. 109, S. 117–118.

839 Vgl. Minor 2006, S. 133, 135. Minor 2015, S. 66, 69. Lehmann, Piranesi 2017, S. 162–163.

Vom antiken Relief fehlt die rechte obere Ecke. Im Original erhalten sind allein die am Bildrand befindlichen Beine einer verlorrenen (und ergänzten) Figur sowie die zwei Hunde links hiervon. Piranesi legte folglich mit seiner Pseudoantike keinen Rekonstruktionsversuch vor, sondern er veränderte diesen Bildteil vollständig durch die Erfindung der »Höllqualen«. Hierfür kombinierte er Motive, die als vereinzelte Details in Schandbildern des Alten Reiches nachweisbar sind: Das Verbrennen auf dem Scheiterhaufen und die Figur eines von einem Teufel bedrängten Schuldners setzte Piranesi wirkungsvoll in eins.<sup>840</sup> Den Freitod von Meleagers Mutter, die für den Tod des Helden verantwortlich war, verwandelte er durch Verzicht auf den Dolch in ihrer Hand in eine anonyme kniende Klagefigur.<sup>841</sup>

Dass Parker angesichts von Piranesis damit als Pseudoantike entlarvtem Kupferstich meinte, in diesem einen Gegenwartsbezug zu erkennen und eine personenbezogene Diffamierung veranschaulicht zu sehen, kann nun als vom Künstler wenigstens inkalkulierte, wenn nicht sogar intendierte Reaktion wahrscheinlich gemacht werden. Piranesis Aggression äußerte sich demnach in einer gelehrten Bildpolemik, die der Adressatenkreis zu deuten verstand. Dass Parker das zitierte antike Relief kannte, ist übrigens nicht anzunehmen: Seine eher oberflächliche Bemerkung »This is a copy of an antique basso relief« enthält jedenfalls keinen Hinweis auf die Umarbeitung Piranesis, sie

basiert vermutlich auf Piranesis Angabe.<sup>842</sup> Auch ohne den hier angestellten Vergleich erkannte Parker also, bewandert in der Kunst des Altertums und sensibilisiert für Piranesis Bildsprache, den polemischen Angriff als solchen.

Am Ende des dritten Briefes – demjenigen, den laut Parker der Statthalter Piranesi ausdrücklich zu veröffentlichen verboten hatte – zeigt Piranesi seine Darstellung des *Campus Esquilinus* (Abb. 80). Diese Darstellung des Gräberfeldes bezeichnete Parker in seinem Brief an Murphy, der als unredigierte Quelle auf die Publikation Piranesis ausführlich Bezug nimmt, als »Finis coronat opus«, wobei er seine Worte ausdrücklich in Anführungszeichen setzte.<sup>843</sup> Der öffentliche Bestattungsort (»puticuli ... ultra Exquilias«), den Varro in seiner *De Lingua Latina* und Horaz in seinen *Satiren* thematisierten, war auch ein Ort, der mit ärmeren Bevölkerungsschichten assoziiert wurde.<sup>844</sup> Gemäß Cicero und Horaz wurde hier Reich neben Arm und Held neben Verräter bestattet.<sup>845</sup> Vermutlich unter Bezugnahme auf einen solchen antiquarisch gelehrten Hinweis deutete Parker die dargestellten Figuren als Leichenträger, welche ein Massengrab (*pu-*

---

840 Vgl. Lentz 2004, Kat. 165, 199.

841 Im LIMC fehlt das Sarkophagrelief unter den genannten Beispielen der Selbstmorddarstellungen Amaltheias.

842 Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.

843 Ebd.

844 Varro, *De Lingua Latina* 5, 25. Horaz, *Saturae* (Sermones) 1,8,8–18. Angeblich wurde dieser Ort in republikanischer Zeit auch für Exekutionen von Kriminellen genutzt. Burn 1871, S. 226. Zur Deutung des Gräberfeldes des Esquilin als Sinnbild eines Bestattungsortes der Armen und Sklaven siehe Gavuzzo-Stewart 1999, S. 112. Minor 2006, S. 135–136.

845 Cicero, *Phil.* 9,17. Horaz, *Sat.* 1.8.8–16.



88. Gräberfeld auf dem Esquilin, aus: Giovanni Battista Piranesi, *Lettere*, 1757, 1. unzensierter Zustand, S. XXVIII, Boston, Athenæum.

ticuli) füllen.<sup>846</sup> Das turmartige Gebäude im Hintergrund wird als der legendäre Turm des Maecenas (*turris Maecenatis*) gedeutet: ein so riesiger Bau, dass er laut Horaz fast bis zu den Wolken reichte.<sup>847</sup> Der Förderer von Vergil, Horaz und Propertius, dessen Name im »Mäzenatentum« weiterlebt, hatte auf dem Gelände des Esquilin eine prächtige Villa mit Garten errichtet und so eine hoch angesehene Wohngegend Roms geschaffen. Was topographisch stimmig wirkt, das muss sich der Betrachter klar machen, ist keine archäologisch korrekte Wiedergabe, sondern eine Schöpfung Piranesis, die provokativ auf ihr Gegenteil – Charlemonts gescheiterte Rolle als Mäzen – verweist (vgl. Taf. 3).<sup>848</sup> Rechts

im Bild ist ein großer Grabstein zu sehen, auf dem im ersten Druckzustand die Namen »JOANNES/ PARKER/ EDVARDUS/ MURPHY/ PETRUS/ GRANT/ A.G. / CHARLEMONTII/ PROCURATORE« sowie entlang des Randes die griechische Inschrift »ακοινώνητοι« zu lesen standen (Abb. 88).<sup>849</sup> Dieser rare Stich wird hier erstmalig abgedruckt. Mit dieser Bildpolemik beleidigte Piranesi die vier Männer so massiv, dass er den größten Teil der Inschrift – entweder auf Druck von außen hin oder zum Selbstschutz – für die zweite Auflage tilgte: Darin fehlt der Name des Lords vollständig, die Namen seiner Agenten sind reduziert auf deren Ini-

846 Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246. Zu den Gräbern in diesem Areal siehe Burn 1871, S. 226.

847 Horaz, Carmina III, 29, 10. Burn 1871, S. 226–227.

848 Minor betonte die Vergänglichkeit auch steinerner Monumente und sah darin einen Beleg für

die Überlegenheit von Piranesis' Stichwerk. Minor 2006, S. 135–136. Vgl. Gavuzzo-Stewart 1999, S. 112. Vgl. das *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

849 Die Leserichtung der liegenden Buchstaben ist von oben nach unten. Zum Exemplar Biblioteca Vaticana, Ferrajoli. III. 1824, siehe Donati 1938, S. 207. Minor 2006, S. 135–136.

tialen.<sup>850</sup> Parker identifizierte sie dennoch mühelos.<sup>851</sup> Dies zeigt, dass die Teilzensur der Namen das Verständnis des Stichs nicht wesentlich erschwerte. Die Überarbeitung selbst legt aber wie im Falle von Federico Zuccaris Übermalung der *Porta Virtutis* offen, welche Bilddetails der Künstler selbst für Toleranzgrenzen überschreitend hielt: Die Agenten mittels einer Andeutung zu diffamieren war demnach noch akzeptabel, das Nennen der vollständigen Namen nicht. Den Lord durfte er nicht einmal auf diese Weise attackieren. Insbesondere die Inschrift »ακοινώνητοι«, die allein denjenigen verständlich war, die Griechisch beherrschten und die in dem Wort versteckte Aussage verstanden, war nicht tolerabel. Auf die Gründe wird sogleich einzugehen sein.

Zunächst einmal ist Parkers Reaktion abschließend zu analysieren, denn diese ist auch noch in einer anderen bislang nicht beachteten Hinsicht bemerkenswert: Dem Agenten, der seinem Kollegen gegenüber die Initialen der Zweitfassung nannte und dabei nicht auf irgendwelche Entwurfsänderungen hinwies, hatte folglich kein Exemplar der Erstauflage vorgelegen. Seine Beschreibung legt sogar den Schluss nahe, dass er keines kannte. Folglich adressierte zwar der Titel des Pamphlets Lord Charlemont und seine Agenten in Rom, diesen selbst eignete der rachsüchtige Künstler aber im Unterschied zu den im Alten Reich Schuldner übersandten Schandbildern kein Exemplar zu. Andern-

falls hätte schließlich keinerlei Notwendigkeit für Parker bestanden, Murphy die ihm unbekanntem Darstellungen schriftlich zu benennen und zu erläutern. Parker entging demnach aber auch ein brisantes Detail, das vermutlich aus diesem Grund auch von der Piranesi-Forschung vernachlässigt wurde: Piranesi tilgte für die Zweitfassung das griechische Wort *akoinoneto* vollständig. Hiermit hatte der Künstler gelehrten Betrachtern gegenüber, die den Begriff durch ihre Lektüre der Bibel oder der Schriften des antiken Philosophenkaisers Marc Aurel kennen konnten, die vier »Bestatteten« als undankbare, grausame, verräterische und neidische Männer ohne Sinn für das Gemeinwohl bezeichnet.<sup>852</sup> Diese Charakterisierung erklärt auch, warum diese Menschen aus den Gemeinden Gottes ausgeschlossen wurden<sup>853</sup> oder warum Antiochus VII. den Ratschlag erteilt hatte, die Nation der Juden vollständig auszurotten, mit der Begründung, diese seien *akoinoneto*.<sup>854</sup> Als sozial exkludierend war das ein besonders brisanter Angriff auf die Ehre seiner Gegner. Ein anderes provokatives Detail hingegen beließ Piranesi im Stich. So erkannte Parker im Dekor des Grabsteins »tre pare di coglioni«. Was Gavuzzo-Stewart noch für drei Geldsäcke (»tre sacchetti«) hielt, identifizierte Heather Hyde Minor – vermutlich auf dieser Textgrundlage – inzwischen als männliche Genitalien,

---

850 Minor vermutet, dass dies ebenfalls an die antiken Auslöschungen entehrter Namensinschriften erinnern sollte. Minor 2006, S. 136.

851 Parker an Murphy, 5.4.1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.

852 Marc Aurel II, 1,1. Zur Auslegung von *akoinoneto* im Werk Marc Aurels siehe van Ackeren 2012, S. 321.

853 In 1. Korinth. 11, 16 heißt es: »Ist aber jemand unter euch, der Lust zu zanken hat, der wisse, daß wir solche Weise nicht haben, die Gemeinden Gottes auch nicht.«

854 Siehe Schäfer 1998, S. 228, Anm. 58.

genauer gesagt als Hodensäcke (aus dem Lateinischen abgeleiteter medizinischer Begriff *Skrotum* (sing.), *Skrota* (pl.)). Der bereits für die Antike nachweisbare, ursprünglich praktisch gegebene Zusammenhang zwischen Hoden und Geldsack bietet einen Erklärungsansatz dafür, dass Piranesi das Motiv gezielt doppeldeutig eingesetzt hat (vgl. Taf. 3, 7). Hierzu passt, dass der Künstler darauf verzichtete, seine imaginäre Kastration um die Darstellung der zugehörigen Penisse zu ergänzen. Stattdessen bot sich Piranesi so die Bezugnahme auf ein antikes Wortspiel an, das in der *Rhetorica ad Herennium* angeführt ist, um eine Mnemotechnik zu erläutern.<sup>855</sup> Simon erklärt diese Textstelle folgendermaßen: »Will ein Gedächtniskünstler sich einen komplexen Rechtsfall merken, in dem ein Mord, ein Zeuge, ein Testament und eine Geldsumme vorkommen, so kann er sich eine Szene konstruieren, in der der Zeuge (*testes*) mit einem Testament (*testamentum*) am Bett des Ermordeten steht und Widderhoden (*testiculi*) in der Hand hat. Das Dingsymbol der Widderhoden verbindet über die phonetische Assoziation (*testiculi*, *testes*, *testamentum*) die anderen Elemente und verweist zugleich als Geldbörse auf die Geldangelegenheiten, denn bearbeitete Widderhoden wurden als Geldbeutel benutzt. Es dient aber in seiner obszönen Gegenwärtigkeit auch der Funktion, erinnernlich zu bleiben. Die nahezu surreale Szene erzeugt eine intensive Bildlichkeit gerade

855 »[...] et reum ad lectum eius adstituemus, dextera poculum, sinistra tabulas, medico testiculos arietinos tenentem [...]« *Rhetorica ad Herennium*, III, XX, 33.

durch die Anordnung außergewöhnlicher Dinge.«<sup>856</sup>

Der lange Cicero zugeschriebene Text war rhetorisch geschulten Personen bekannt, insbesondere Redner wussten folglich um die Funktion der als Bedeutungsträger konstruierten Bilder.<sup>857</sup> Auch ohne erläuternden Beitzext konnten diese Gelehrten, unter denen wahrscheinlich zahlreiche Experten auf dem Gebiet der Polemik waren, mittels ihrer Wissensvernetzung demnach erkennen, dass Piranesi hier eine Geldangelegenheit thematisierte, auch wenn er dieselbe im Textteil seiner Publikation marginalisierte. Die dadurch entstandene Analogie zum Wappen Colleonis wiederum setzt Charlemonts Rolle gerade im Vergleich zu der vielgerühmten Tatkraft des Feldherrn in ein denkbar schlechtes Licht. Indem Piranesi Hoden bzw. Hodensäcke zum Gegenstand seiner demütigenden Polemiken wählte, entschied er sich wie schon frühere gelehrte Polemiker für einen derben Witz.<sup>858</sup>

856 Simon 2011, S. 398. Für den Hinweis auf diese antike Textstelle und die mögliche Relevanz für die von Piranesi intendierte Erinnerung danke ich Anita Traninger.

857 Vgl. Cicero, *Rhetorica ad Herennium* 1761. Zur Zuschreibungsfrage siehe Müller 1996, Zum Verfahren für *rei totius memoria(m)* (§33) siehe ebd., S. 21, 118–119, wo betont wird, dass der Beklagte den Widderhoden am Ringfinger habe, was entweder die als Geldbeutel fungierenden *testiculi arietini* bezeichne oder aber die Mitwisser, also die *testes*.

858 1568 wurde in dem anonymen Flugblatt »*Questio proposita Jesuitis*« ein fingierter Streitfall zwischen Thomisten und Scotisten publiziert, in dem es vorgeblich um die Hoden des heiligen Bartholomäus ging. Demnach war Paul III. in dem Streit, ob bei der Häutung des Lebendigen seine Hoden an der Haut oder am Körper verblieben



89. Bildnis und Wappen des  
Bartolomeo Colleoni, um 1600, Druckgraphik,  
Privatsammlung.

Bildlich stigmatisierte er seine Gegner als »coglione«, als betrügerische Menschen und Nichtsnutze.<sup>859</sup> Assoziativ bleibt der finanzielle Hintergrund des Streits dabei präsent. Dass dies nicht unbemerkt bleiben sollte, signalisierte das Wortspiel um »testes«: dop-

waren, zu dem salomonischen Urteil gelangt, dass ein Hoden des Apostels am Körper geblieben und der andere mit der Haut abgegangen sei. Dieses fiktive »Urteil« wurde in der Satire auf das Reliquienwesen »in Frage gestellt«. Siehe Oelke 1992, S. 352.

859 Vgl. Grosley 1764, Bd. 2, S. 368. Hier wird der Begriff anstandshalber abgekürzt wiedergegeben: »[...] tutti noi Romani siamo Cogl....«

peldeutig als Hinweis auf Hoden oder Zeugen lesbar.<sup>860</sup>

Betrachtet man die Ornamente an dem Grabstein nun genauer, so wird deutlich, wie sehr sie sich in ihrer Ausgestaltung von anatomischen Darstellungen derselben unterscheiden; das verrät etwa der Vergleich mit Leonardo da Vincis Zeichnungen.<sup>861</sup> Da Minor diskret auf den Hinweis verzichtete, dass im euphemistisch tabuisierten Sprachgebrauch *coglioni* als Synonym für Hodensäcke bis heute dem sehr vulgären Vokabular zuzuordnen sind, sei für die Deutung der Darstellung und das bessere Verständnis der Argumentation diese relevante Information hier ausformuliert.<sup>862</sup> Im erweiterten Sprachgebrauch stigmatisierte diese Bildsprache Piranesis Gegner also sinngemäß als Betrüger. Wer als »coglioneria« beschimpft wird, soll als Dummkopf bezeichnet werden.<sup>863</sup> Minors Deutung der heiklen Motivwahl fällt leider denkbar knapp aus: »While male genitalia were not

860 Vgl. Duerr 1993, S. 250. Dort wird die Doppelbedeutung im Kontext einer Anspielung behandelt, die daran erinnern soll, dass »es immer einen Zeugen des Aktes [gemeint ist eine entehrende Vergewaltigung durch Priapus]« gebe.

861 Leonardo da Vinci, Das männliche und das weibliche Reproduktionssystem, ca. 1508, Stift und Tinte auf schwarzer Kreide, 19,1 x 13,8 cm, RL 19095v; QA III.1v; O'M&S 201; K&P 54v. Siehe Clayton/Philo 2012, S. 134 und Abb. 44b, S. 200 mit Abb. 68. Leonardo da Vinci, *The male genitourinary system*, ca. 1508, Tusche über schwarzer Kreide, 27,2 x 19,2 cm, RL 19098v; QA III.4v; O'M&S 194; K&P 106v.

862 Art. »Coglióne«, in: GDLI, Bd. 3, S. 264–265. Vgl. Reutner 2009, S. 69.

863 Für seine Erläuterungen hierzu und den Hinweis auf den Eintrag »coglione« im Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venedig 1612, danke ich Alessandro Brodini.

used to decorate funerary monuments in antiquity, Piranesi's message is clear.«<sup>864</sup> Die Nachricht ist dennoch erklärungsbedürftig, denn wie das Wappen der ehrwürdigen Familie Colleoni belegt, war die Darstellung von drei Hodensäcken nicht zwangsläufig negativ konnotiert, sondern konnte auch der stolzen Repräsentation dienen, indem sie überdurchschnittliche Potenz und damit außergewöhnliche Stärke symbolisieren. So trug der Feldherr Venedigs Bartolomeo Colleoni der Etymologie seines Namens entsprechend, dessen alte Schreibweise *Coglione* war, als sprechendes Familienwappen selbstbewusst drei Hoden (Abb. 89).<sup>865</sup> Wenn Minor jedoch meint, von Piranesis Grabsteindekor und der getilgten Inschrift auf die Verstümmelung der hier bestatteten männlichen Körper rückschließen zu können, so spielt sie auf das Thema der Kastration an, die als Ehrenstrafe, Demütigung besiegtter Feinde und als Strafe für Verbrecher Anwendung finden konnte.<sup>866</sup> Die Annahme, der Grabstein sei nicht mit Ornamenten, sondern mit den Hoden der dort Bestatteten geschmückt, erscheint indes fragwürdig.<sup>867</sup>

<sup>864</sup> Minor 2006, S. 136.

<sup>865</sup> Paravicini 2001, S. 471. Erben 1996, S. 14 und Abb. 51. Belotti 1923, S. 37–38. und Dok. 1. Angeblich besaß der Feldherr sogar einen überzähligen Testes, also drei Hoden: ein medizinisch seltener Befund (Triorchismus), den die neuzeitlichen Zeitgenossen für einen Beleg besonderer Manneskraft hielten. Zur Polyorchie siehe Nieschlag/Behre/Nieschlag 2009, S. 204.

<sup>866</sup> Für den historischen Überblick siehe Guyot 1980. Browe 1936. Tuchel 1998. Scholz 1997. Taylor 2000.

<sup>867</sup> Vgl. Nieschlag/Behre/Nieschlag 2009, S. 203. Die Stoßrichtung von Piranesis Argumentation zielt nicht auf die Assoziation mit der Kastration von Menschen mit Lernschwierigkeiten.

Des Weiteren könnte mit den Ornamenten Charlemont als Vorgesetzter der drei Kunstagenten adressiert worden sein, um ihm einem italienischen, zugegebenermaßen vulgären Wortspiel gemäß vorzuwerfen, dass er seinen Angestellten gegenüber »nicht die Eier hatte« (*»avere i coglioni duri«*) für Piranesi einzutreten. Eine solche Lesart ließe sich zum einen dadurch stützen, dass im ersten Zustand des Stiches der Name des Lords ebenfalls in den Grabstein eingeschrieben war, und zum anderen dadurch, dass hiermit eine inhaltliche Anknüpfung an das Titelbild zu Piranesis erstem Brief an Charlemont (II) geleistet wurde. In beiden Fällen wäre demnach die fehlende Führung des Mäzens das Kernargument von Piranesis Kritik.



Zusätzlich zu den illustrierten und durch Anmerkungen in Fußnotenform angereicherten Briefpublikationen besteht Piranesis Pamphlet in seinem zweiten Teil aus acht Bildtafeln, die jeweils mit erläuternden Unterschriften versehen sind. Die ersten Tafeln zeigen verkleinert die Frontispize der vier Bände von *Le antichità Romane*, wobei Piranesi nicht kenntlich machte, welche Zustände er jeweils ausgewählt hatte. Tav. I (Abb. 75) zeigt die Erstfassung des Frontispizes für *Le antichità Romane*, Bd. 1, Tav. II die Zweitfassung des Frontispizes von Bd. 2, Tav. III die Erstfassung des Frontispizes von Bd. 3, Tav. IV die Erstfassung des Frontispizes von Bd. IV. Tafel VII (Abb. 76) und VIII (Abb. 77) zeigen die getilgten und veränderten Inschriften der für *Le antichità Romane* überarbeiteten Frontispize im Überblick.



Tav. VII enthält eine Kombination der vier Details mit den jeweiligen Inschriftentafeln, in denen die Schriftfelder, die ursprünglich den Namen des Lords enthielten, komplett getilgt sind. Tav. VIII zeigt dieselben in den später überarbeiteten Versionen, wobei drei der vier Inschriftentafeln nun neue Widmungen aufweisen.<sup>868</sup> Die Tafeln V (Abb. 74) und VI geben die Kopien der von Charlemont verfassten Dedikationsblätter wieder, wobei die vorgeblich exakten Kopien ihre Originalvorlagen räumlicher wiedergeben, als es den überlieferten Manuskripten entspricht. Die Reproduktionen zeigen die Papiere zudem mit Rissen und Knicken, vermutlich um die haptischen Qualitäten des Materials Papier zu betonen, die Dokumente als vielfach gelesen auszuweisen, und damit letztlich ihre Authentizität zu untermauern. Eine Veränderung, die also allein diejenigen nachvollziehen konnten, die ein von Piranesi archiviertes Exemplar von *Le antichità Romane* einsahen. Mit der durch die »exakten« Handschriftenkopien suggerierten Evidenz wollte Piranesi belegen, dass Charlemont über die Titeländerung der Publikation informiert gewesen war. Die Anpassung des Titels lässt jedoch nicht den geplanten Umfang der Publikation oder gar die beabsichtigte Ausgabe mehrerer Bände erkennen.

Diese Tafeln sind laut Höper ein Exemplum dafür, wie »Piranesi Schrift als persönliches Rache-Instrument« einsetzte: In beiden Blättern betonte der Künstler neben anderen Fehlern die falsche Schreibweise seines Namens (»PIRONESIUS« statt »PIRANESIUS«), indem er es mit einem Anmerkungs-

kennzeichen, einem Sternchen, versah, das er – ebenso wie eine andere Textstelle – mit einem »sic« als Fehler des Originals auswies. Auch in der Wiedergabe »der ungelenten Schrift seines Urhebers« sieht sie ein Mittel, Charlemont bloßzustellen und der Lächerlichkeit preiszugeben.<sup>869</sup>

Was der Künstler mit seiner Kopie eines Manuskripts im Medium des Kupferstichs obendrein leistete, war vorgeblich die Arbeit eines Historikers und demnach ein wesentlicher Schritt zur Authentifizierung seines eigenen im Archiv hinterlegten Schriftmaterials. Dies ergibt sich aus dem historischen Kontext der Archivarbeit mit ausgewählten Vervielfältigungsstrategien, wie diese Ausführung von Markus Friedrich deutlich macht: »Seitdem Historiker zur Rekonstruktion von Vergangenheit immer häufiger und bald wie selbstverständlich auf Dokumente aus Archiven zurückgriffen, bestanden wesentliche Schritte ihrer Erkenntnisarbeit nicht nur im Suchen und Finden, sondern insbesondere im Lesen und Exzerpieren oder Kopieren relevanter Stücke. Archivarbeit, jene zusehends unverzichtbare Grundlage qualifizierter Geschichtsschreibung, war und ist eine Form der klug selektierenden Vervielfältigung. Was und wie dupliziert wurde, ist deshalb ein erster, einflussreicher Faktor in der langen Kette von Einzelschritten auf dem Weg zur historischen Interpretation und Narration.«<sup>870</sup> Das faksimilierte vollständige Schriftstück als »Beweismate-

---

868 Vgl. Antetomaso 2006, S. 116.

869 Siehe Höper 2002, S. 14. Speziell zur Dedikation und den Kopien siehe Minor 2006, S. 141–142.

870 Friedrich 2014, S. 280. Für den Hinweis auf diese Authentifizierungsstrategie und deren Diskussion danke ich Markus Friedrich.

rial« dokumentierte den pädagogischen Ansatz Piranesis, für den Jean Mabillons Publikation *De re diplomatica* als Vorbild dienen konnte.<sup>871</sup> Ergänzt um das vorgebliche Originaldokument vermittelte Piranesi seinem Leser auch eine historische Einsicht mitsamt einer sinnlichen Erfahrung.<sup>872</sup> Seine Beeinflussung von historischem Wissen machte er damit evident.<sup>873</sup>

Mit seinen Angriffen in *Le antichità Romane* und auch seinem zeitnah publizierten Pamphlet überschritt Piranesi die Grenze vom imaginären zum justiziablem Streit. Die vom Künstler publizierten (bild-)polemischen Angriffe zogen keine finanzielle Einigung nach sich, sondern führten zum endgültigen Bruch mit dem Auftraggeber. Das Besondere an der von Piranesi verwendeten Bildsprache ist die Nutzung antiquarischen und auch heraldischen Wissens, mit dem er zum einen wortlos – in einem anderen Fall durch eine kurze Andeutung – gelehrten Rezipienten die »Schwere« von Charlemonts Vergehen oder vielmehr dessen Ehrlosigkeit anzuzeigen vermochte. Sicher wird kein

Betrachter angenommen haben, dass sich der Lord einer Straftat wie der Majestätsbeleidigung schuldig gemacht hatte und als Hochverräter hingerichtet worden war. Das Vergehen selbst stand also nicht im Vordergrund von Piranesis streitstrategischer Vermittlungsarbeit, sondern die Zurschaustellung der Ehrlosigkeit und deren fiktive Einordnung. Was der Künstler versinnbildlichte, war formal die Auslöschung einer Person, und diese sollte von seinem Publikum und hierbei insbesondere von den antiquarisch gebildeten Zeitgenossen in der Tradition der römisch-antiken *damnatio memoriae* wahrgenommen werden.<sup>874</sup> Wie Hedrick den Grundgedanken – und die mögliche Leistung – einer *damnatio memoriae* treffend erfasste, war es die Aufgabe derselben, die Erinnerung dauerhaft zu entehren, nicht sie vollständig zu zerstören.<sup>875</sup> Der Sinn der sichtbaren Fehlstelle besteht ja gerade darin, die Erinnerung daran wachzuhalten, was aus welchem Grund fehlt. Was aber das Bild des zerbrochenen Wappens in den Kontext der hier untersuchten »Entmannung« eines Gegners mit künstlerischen Mitteln rückt, ist, dass es zudem versinnbildlicht, dass »alles mit ihm [dem Bestraften, d. V.] absterbe« (Q15): Ein zerbrochenes Wappen ist nämlich auch ein Zeichen dafür, dass kein männlicher Nachkomme die Genealogie des Delinquenten fortsetzen wird. Entsprechende Verwünschungen zeigen Schandbilder aus dem Alten

871 Zu den Abbildungen in Band 4 von Jean Mabillon, *De Re Diplomatica Libri VI*, Paris 1681, siehe Friedrich 2014, S. 281–282. Ebd. wird auch die Nutzung solcher Reproduktionen als treue Kopien für die Unterrichtung von Historikern behandelt. Auf die Relevanz der gewählten Form der Intertextualität von Polemiken und die mögliche Anlehnung an die Disputatio verwiesen Bremer/Spoerhase 2011, S. 116.

872 Zum »sinnlich-haptische[n] Kontakt mit alten Überlieferungen als unmittelbare[m] Vermittler historischer Einsichten« siehe Friedrich 2014, S. 295–296: »Es ist das Originaldokument als taktiler Gegenstand, dem hier historiographische Bedeutung zugesprochen wird.«

873 Vgl. Friedrich 2014, S. 297.

874 Dass das Stichwerk Darstellungen römischer Antiken enthielt, dürfte diesen Eindruck noch befördert haben. Zur frühneuzeitlichen Sicht auf die antiken »Vorbilder« der *damnatio memoriae* siehe Döpler 1997, S. 644–656, bes. 649 (XXXVII).

875 Hedrick 2000, S. IX–XIII.

Reich, so ein Druck von 1519, der Franz von Sickingen gehenkt und gerahmt von seinem zerstörten Wappen zeigt (Taf. 7).<sup>876</sup> Der Bestandteil des Strafrituals, den Wappenentzug auch auf die Nachfahren zu übertragen, war jedoch nicht gleichzusetzen mit einer faktischen Auslöschung der Familie durch Hinrichtung. So ist im historischen Fall des als Landesverräter verurteilten Corfitz Graf Ulfeldt bekannt, dass dieser bereits zehn Kinder hatte und diese nicht hingerichtet wurden. Sie wurden aber – insbesondere die Söhne – der Verdammung ausgesetzt und durften das Wappen nicht weiterführen. Ein Sohn und Enkel machten dennoch in Österreich Karriere. Es galt demnach zu unterscheiden, ob ein Geschlecht ausstarb oder aus unehrenhaften Gründen sein Prestige und seine Rechte einbüßte.<sup>877</sup> Dass sich Piranesi für eben diese Form der höchst aggressiven Bildpolemik entschied, entlarvt die im Gewaltakt enthaltene Verwünschung als traditionsbewußt und kalkuliert. Piranesis Zorn richtete sich nicht allein gegen seinen Geldgeber, der aus seiner Sicht sein Wort gebrochen hatte, sondern auch gegen dessen Unterstützer wie auch die potenzielle – aus seiner Sicht verdammenswerte – Nachkommenschaft.



Wie diese Beispiele zeigen, ließ Piranesi seine Bilder eindrucksvoll für ihn sprechen. Als »Waffen« im Kampf gegen seinen einstigen

Mäzen und dessen Berater kommunizierten sie Verwünschungen und Aussagen, die der Künstler im Text ausformulierte. Seine Streitstrategien passte er flexibel an: Zeitnah überarbeitete er seine Widmungsblätter. Die Publikation seines Pamphlets adressierte er persönlich an mächtige Fürsprecher, die zu Multiplikatoren seiner »Wahrheit« wurden und formierte damit ein öffentliches Publikum. Seine Rechtfertigung und Anklage untermauerte er durch Argumente in Text und (Schand-)Bild. Er archivierte seine eigene Wahrheit für die Nachwelt und seinen dauerhaften Ruhm. Dieses Vorgehen war so erfolgreich, dass es Piranesi gelang, bei seinem Publikum den nachhaltigen Eindruck zu erwecken, dass es ihm nicht allein oder primär um eine persönliche Auseinandersetzung mit Charlemont oder um Geld ging, sondern um höhere Ziele, insbesondere um die polemische »Enthüllung der Wahrheit«. Gesellschaftlich legitimierte er seine Beleidigungen als Warnungen vor einem unehrenhaften Vertragspartner, eine traditionelle Funktion der Schandbilder aufgreifend. So geriet in den Hintergrund, dass es Giovanni Gaetano Bottari gewesen war, der die *Lettere di giustificazione* unterstützte und den Künstler sicher auch in die Kommunikationsstrukturen der Gelehrtenrepublik integriert hatte. Warum er dies tat, ob er möglicherweise selbst mit Charlemont in einen Konflikt geraten war oder auf diese Weise einen Stellvertreterkampf unterstützte, muss an dieser Stelle offenbleiben.<sup>878</sup>

---

876 Ausst.-Kat. Mainz 2015, S. 138–140, 2.14b.

877 Den Hinweis auf den Zusammenhang zwischen dem Ende einer Genealogie und der Zerschlagung des zugehörigen Wappens verdanke ich Steffen Kremer und Kristin Bartsch.

---

878 Zu den Definitionsversuchen der Gelehrtenrepublik, deren moralischen Grenzziehungen und den Möglichkeiten der diesbezüglichen Netzwerkforschung siehe Füssel 2015, bes. S. 5–13. Vgl. Mulsow 2007, S. 143–190.

Gleiches gilt für die Frage nach der Rolle des Kardinals Corsini, der Piranesi und seine beleidigenden Publikationen möglicherweise weitreichender protegierte, als dies in der Vergangenheit erkannt worden ist.

Anders als man vielleicht erwarten könnte, wurde Piranesi in der Folge der Auseinandersetzung nicht von anderen Auftraggebern gemieden. Hierfür könnten neben der hohen Qualität seiner Arbeit Bottaris Vermittlung und möglicherweise die Fürsprachen Corsinis und Albanis Legitimation mitentscheidend gewesen sein, denn immerhin hätten andere Kunstförderer ebenfalls Angriffe des streitlustigen Künstlers befürchten können. Es gab aber auch, das verrät die Reaktion Mariettes auf seine Lektüre des Pamphlets, eine Welle der Enttäuschung über das vom Künstler beanstandete Fehlverhalten des Lords und dementsprechend großen Zuspruch gegenüber Piranesi.<sup>879</sup> Die Streitschrift wurde in der Forschung als ein wichtiges Zeugnis der Emanzipation des Künstlers rezipiert.<sup>880</sup>

Mit den überarbeiteten Widmungsblättern und seinem Pamphlet stellte Piranesi

bildkünstlerisch unter Beweis, was auch für die gelehrten Kontroversen der Literaten inzwischen nachgewiesen ist: »Die Kunst bestand nicht darin, Polemiken zu vermeiden, sondern sie wahrheitsdienlich zu führen.«<sup>881</sup> Dass Piranesis »Wahrheit« die seiner Gegner überdauerte, weist ihn als einen Meister der bildpolemischen Kunst aus. Damit, dass er zudem durch die Personalisierung der Widmungstafeln seines Pamphlets, mit denen er die Adressaten einzeln zu seiner Unterstützung aufrief, diese als potenzielle Mitstreiter umwarb, erreichte er eine weite Akzeptanz seiner Selbstinszenierung. Die Innovation, ein Pamphlet durchgehend mit einer über Bildwerke zugänglichen zusätzlichen Argumentationsebene auszustatten, war aufwendig in der Umsetzung, sicherte dem Werk aber eine erhöhte Aufmerksamkeit. Die stärkere Orientierung an den Adressaten und die damit einhergehende explizite persönliche Ausrichtung der Bildsprache erwies sich, wie der folgende Streitfall zeigt, als wegweisende Neuorientierung in der Ausrichtung der bildkünstlerischen Streitstrategien der Frühen Neuzeit.

---

879 Kantor-Kazovsky 2006, S. 154.

880 Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 802.

---

881 Kai Bremer/Carlos Spoerhase, zitiert nach <https://web.archive.org/web/20230305232625/https://www.literatur.hu-berlin.de/de/gelehrte-polemik>.

#### 4.2 William Hogarth, John Wilkes, Esq<sup>r</sup>. und *The Bruiser* (London, 1763)

Giovanni Battista Piranesi und William Hogarth hatten etwas gemeinsam, was angesichts der eher monographischen Erschließung ihrer Biographien und Werke vermutlich besser bekannt sein könnte. Kurz nach dem soeben dargelegten Skandal um die gescheiterte Kunstpatronage Charlemonts ist in dessen Verhältnis zu Hogarth ein weiteres Beispiel seiner unzuverlässigen Zahlungsmoral dokumentiert. Aus dem Briefverkehr zwischen dem Lord und dem Maler William Hogarth sind zwei Manuskripte erhalten, in welchen sich der Adlige für seine jeweilige Zahlungsunfähigkeit bezogen auf zwei Gemäldeaufträge entschuldigte. Die zugehörigen Antwortschreiben des Künstlers sind in diesem Fall nicht bekannt, wohl aber seine Reaktion im Falle des Bildnisses von Charlemont: Hogarth vollendete das Werk nicht (Abb. 90) und behielt es. Ob er mehr tat als zu der Angelegenheit zu schweigen, konnte nicht ermittelt werden. Immerhin fiel Ronald Paulson auf, dass die Darstellung Charlemonts im Vergleich mit anderen Werken für Hogarth untypisch gekünstelt ausgefallen war: »the lips are too red, the smile too artificial, the face too idealized«. <sup>882</sup> Demnach verzichtete Hogarth anders als Piranesi auf eine öffentliche Rüge seines ehemaligen Auftraggebers und begnügte sich damit, diesen

im Bildnis auf seine hübsche Fassade, eine leere Hülle zu reduzieren. Vermutlich berührte ihn die Angelegenheit, die primär eine Geldangelegenheit war, nicht genug für andere Schritte. Hogarth war erfolgreich und professionell, sein Einkommen durch einen abgesagten, noch unfertigen Porträtauftrag nicht gefährdet. Wie emotional heftig er jedoch in einem anderen Fall reagierte, in dem seine Streitlust durch einen ehemaligen Freund geweckt wurde, zeigt der eigentliche Fall, um den es hier geht.

Dieser um William Hogarth entbrannte Bilderstreit, der zu veranschaulichen vermag, wie gegen Ende der Frühen Neuzeit ein Schlagabtausch mit Bildern im Rahmen eines Künstlerstreits strategisch geführt werden konnte, bildet das letzte Fallbeispiel in der Chronologie der hier vorgestellten historisch belegten Auseinandersetzungen. Diesem Beispiel kommt deswegen besondere Bedeutung zu, weil hier erstmalig nachweisbar in der Geschichte des Künstlerstreits nicht die Handlung oder die Rolle des Angegriffenen mit Hilfe einer zu entschlüsselnden Symbolik indirekt oder universell lesbar attackiert wurde, sondern die eindeutig wiedererkennbare und benannte Person im direkten Angriff verunglimpft wurde. Der Streit, der die Kultur des Künstlerstreits revolutionierte und die Toleranzgrenzen neu definierte, kreist um Hogarth und seinen ehemaligen Freund, den Politiker John Wilkes. <sup>883</sup> Wegen

---

<sup>882</sup> Paulson 1993, Bd. 3, S. 235. Abschriften der in der British Library als Add MS 22394, f. 33 und f. 35 (19. August 1759; 2. Januar 1760) verwahrten Briefe in: Cullen 2000, S. 174–175. Vgl. Lehmann, Piranesi 2017, S. 164–165.

---

<sup>883</sup> Bindman 1997, S. 182.

seiner politischen Tragweite hat dieser Fall in der Forschung bereits einige Beachtung gefunden, die Ebene des darin eingebundenen Künstlerstreits wurde jedoch noch nicht eigenständig in den Blick genommen und herauskristallisiert. Der Beitrag von Ekaterini Kopezis zu dem im Schatten des *Pamphlet War* ausgebrochenen Bilderstreits entfaltet den visuellen Schlagabtausch in seiner politischen Dimension und zeigt die in den Bildern zum Ausdruck kommende Verschiebung von der Moralsatire hin zum personalisierten und karikierenden Darstellungsmodus auf.<sup>884</sup> Ein Desiderat ist indes noch die Erschließung einer anderen Facette, nämlich die der antikritischen Besonderheiten der innovativen Streitstrategien Hogarths, die in ihrer Rezeption immer komplexer werdende Verweissysteme einschließlich Bild im Bild ihren Ausdruck fanden. Die bisherige Forschung hat damit einen wichtigen Bestandteil des Bilderkrieges vernachlässigt, dessen Waffen deswegen von besonderer Schlagkraft waren, weil sich unter dem Deckmantel eines Stellvertreterkrieges die persönliche Involviertheit in der Bildsprache niederschlug. Individuelle Schwachstellen des Gegners konnten nun optimal instrumentalisiert und inszeniert werden. Die Möglichkeiten der Satire, die allgemeine Zustände anprangerte, um indirekt Einzelpersonen anzugreifen, wurde mit der Verschiebung in den personenspezifischen Modus zur Bildpolemik bis hin zur Gestaltung von Bildpasquinaden verschärft und bis hin zur Eskalation gesteigert.



90. William Hogarth, James Caulfield, 1<sup>st</sup> Earl of Charlemont, 1759, Öl/Lw., 59,7 x 49,5 cm, Smith College Museum of Art.

Nachdem der mit Bildern geführte Kampf ausgebrochen war, blieb die Auseinandersetzung nicht auf Hogarth und Wilkes bzw. die für ihn tätig gewordenen Künstler begrenzt. Binnen kürzester Zeit griffen weitere Künstler in die Kommunikation ein und attackierten Hogarth nicht allein für seine durch die Bildproduktion zur Anschauung gebrachte Parteinahme und die darin zum Ausdruck gekommenen politischen Ansichten. Die Angriffe auf Hogarths Rolle als Hofmaler sowie die Attacken auf seine kunsttheoretische Publikation der *Analysis of Beauty* verfolgten parallel ein anderes, mit Blick auf die politische Tragweite des Falls außer Acht gebliebenes Ziel, nämlich das mit seiner Diskre-

---

884 Kopezis 2017, bes. S. 141.

ditierung verbundene Interesse, den Kunstmarktanteil des Künstlers zurückzudrängen. Dieses als ein Kerninteresse angemessen zu berücksichtigendes Anliegen der attackierenden anonymen Künstler ähnelt damit dem Paul Sandbys, der zur Etablierung seiner Rolle innerhalb der britischen Kunstszene bereits 1753 Hogarth und seine Position mit einer Reihe von Stichen ins Visier genommen hatte. Wie sich gut nachvollziehen lässt, hörte dieser mit seinen Angriffen auf den von Hogarth in der englischen Akademie-Debatte eingenommenen Standpunkt auf, sobald er sein Ziel, die Eingliederung in den Kunstmarkt, erfolgreich abgeschlossen hatte.<sup>885</sup> Die von Sandby entwickelte Bildsprache jedoch, die Hogarth mit seinem für ihn typischen Mops zu einem Mischwesen verschmolz (Abb. 91), eigneten sich seine Nachfolger an. Im hier untersuchten Fall konnte also auf eine bereits vorhandene personenspezifische Ikonographie zurückgreifend eine neue Form der »Kriegsführung« entwickelt werden, als die anonymen Gegner Hogarth in Wort und Bild diffamierten, indem sie seine Integrität als Person und als Künstler in Frage stellten. Die nun anschließende Betrachtung der relevanten Künstlerstreitstrategien wird schlaglichtartig einige besondere Aspekte hervorheben, die bislang keine übergreifende Kontextualisierung erfahren haben. Zu dem riesigen Konvolut an einschlägigen Blättern, die bis in viele Details hinein bereits erschlossen sind, bietet der Sammlungskatalog zu den *British Museum Satires* eine fundierte Grundlage.<sup>886</sup> Die

---

885 Siehe Desplanque 2015, Gunn [2015].

886 Stephens/George 1883.

Untersuchung hier kann sich darum darauf konzentrieren erstmalig herauszustellen, welche Bildmittel zur Eskalation des Künstlerstreits beitrugen und welche Besonderheiten und Innovationen auf dem Gebiet der Streitstrategien diese Auseinandersetzung hervorbrachte.

William Hogarth ist weithin als Polemiker bekannt. Er verfasste das Pamphlet *The Case of Designers, Engravers, Etchers, etc. Stated in a Letter to a Member of Parliament* (ca. 1733), mit dem er die Einführung eines Urheberrechts für Kupferstecher maßgeblich vorbereitete. Connaisseurs und Kunsthändler attackierte er in seinem offenen Brief, den er als »Britophil« signierte und in der *St. James's Evening Post* (7.–9. Juni 1737) publizierte. Zudem stritt er wie auch Piranesi im Medium des Bildes.<sup>887</sup> Mit seiner im Bild geäußerten Kritik rief der Maler, Graphiker und Kunsttheoretiker ebensolche Attacken auf ihn selbst hervor, von denen die Paul Sandbys die vermutlich bekanntesten sind. So reagierten nun aber gleich mehrere anonyme Künstler angriffslustig auf das von Hogarth 1763 publizierte druckgraphische Bildnis von John Wilkes Esq<sup>r</sup>., das der Künstler selbst noch im selben Jahr als »caricatura« bezeichnete, und auf das wir gleich weiter eingehen.<sup>888</sup> Die im Folgenden behandelten Blätter erfüllten politisch die Funktion eines Stellvertreterkrieges, zugleich jedoch gingen sie darüber weit hinaus, indem die Angriffe

---

887 Rowson 2007.

888 London, British Museum, *Satires*, Nr. 3890, 3910, 3955, 3971. Vgl. London, BM, *Satires*, Nr. 3916, 3973–3978. Das Wort »caricature« verwendet Hogarth in seinem Stich *The Bruiser*, der weiter unten besprochen wird.



91. Paul Sandby, *Puggs Graces Etched from his Original Daubing*  
[A Satire on Hogarth, by Paul Sandby], 1753, New York Public Library.

unmissverständlich darauf abzielten, einerseits Hogarth als Künstler zu diffamieren und durch eine besonders aggressive Bildsprache lächerlich zu machen und anderer-

seits seine Gegner bloßzustellen und mundtot zu machen.

Die Vorgeschichte von *John Wilkes Esq<sup>r</sup>*, mit dem der persönliche Streit im Bild eine



neue Dimension erreichte, sei hier zum besseren Verständnis kurz skizziert: Im September 1762 hatte William Hogarth den Stich *The Times, Plate 1* (Abb. 92) publiziert. Es ist unklar, ob er dies aus Eigeninitiative tat, oder ob er damit einen Auftrag erfüllte.<sup>889</sup> Jedenfalls griff er mit seiner Bildsatire die Feinde des damaligen Premierministers Lord Bute an, zu denen auch der Parlamentarier und Herausgeber der Zeitung *The North Briton* John Wilkes und der Dichter Charles Churchill gehörten.<sup>890</sup> Wilkes hatte bis dahin zu den Freunden Hogarths gezählt, Churchill eher zum erweiterten Bekanntenkreis. Churchills Biograph Brown nahm an, der Auslöser für die *Epistle to Hogarth* sei gewesen, dass der Maler den Dichter im Salon des Shillingrubber Clubs des Bedford in Covent Garden, wo Karten gespielt wurde, beleidigt hatte.<sup>891</sup> In einem undatierten Brief an Wilkes führte Churchill aus: »My head is full of Hogarth, and as I like not his Company I believe I shall get him on Paper, not so much to please the Public, not so much for the sake of Justice, as for my own ease – a motive ever powerful with indolent minds. I have laid in a great stock of gall and do not intend to spare it on this occasion – he shall be welcome to every drop of it, tho' I thought, which I can scarce think, that it would never be renew'd«. <sup>892</sup>

Wilkes reagierte auf die im Bild enthaltenen Hinweise auf seine politische Rolle wie

eine von ihm herausgegebene Zeitung, die als Brennstoff die Flammen anfachen soll,<sup>893</sup> offensiv und öffentlich: Bereits am 25. September druckte er in besagtem Wochenmagazin einen Artikel mit dem Titel *The humorous Mr Hogarth the supposed author of the Analysis of Beauty*.<sup>894</sup> Der Vorwurf, dass der Künstler mit *The Times* eine politische Stellungnahme publiziert hatte, wurde im Text begleitet von einer ganzen Liste persönlicher Verfehlungen, die in seinem angeblich boshaften Umgang mit seinen Künstlerkollegen gipfelte: Wilkes unterstellte Hogarth neben dem Verrat von Freundschaften, womit er vermutlich auch die zu ihm selbst meinte, und einem Plagiat Neid, Eitelkeit und Senilität. Zudem sprach er dem Maler die Befähigung zur großen Historie ab, also der akademisch am höchsten wertgeschätzten Gattung.<sup>895</sup> Damit traf er auf jeden Fall eine Achillesferse, denn der Versuch von Hogarth, sich auf diesem Gebiet mit dem Gemälde *Sigismunda Mourning over the Heart of Guiscardo* zu beweisen, war 1759 gescheitert, als der Auftraggeber, Sir Richard Grosvenor (später 1<sup>st</sup> Earl Grosvenor) dem Maler das Werk nicht abnahm. Zwar dürfte die Expertise von Wilkes in Kunstfragen tatsächlich Vorwissen erfordert haben, dass für diesen Seitenhieb jedoch ein Berater notwendig gewesen war, wie die Ausführungen von Kepetzi nahelegen, ist nicht zwingend.<sup>896</sup>

889 Croft Murray 1937, hier S. 133.

890 Croft Murray 1937, S. 133. Als Hinweis auf Wilkes gilt das links im Bildvordergrund sichtbare Exemplar von *The North Briton*.

891 Brown 1953, S. 70–71. Möglicherweise kannten sich die beiden über die Sublime Society of Beefsteaks. Brown 1953, S. 65.

892 Zitiert nach Brown 1953, S. 86–87.

893 Siehe Croft Murray 1937, S. 133. Dort wird Wilkes als »garreteer, squirting water from his attic window at the fireman, generally identified as Lord Bute« benannt. Vgl. Kepetzi 2017, S. 120.

894 *The North Briton*, 25.09.1762, Nr. XVII, Reprint, in: *The North Briton* 1769, S. 51–54.

895 Vgl. Kepetzi 2017, S. 117.

896 Kepetzi 2017, S. 121, bes. Anm. 23.

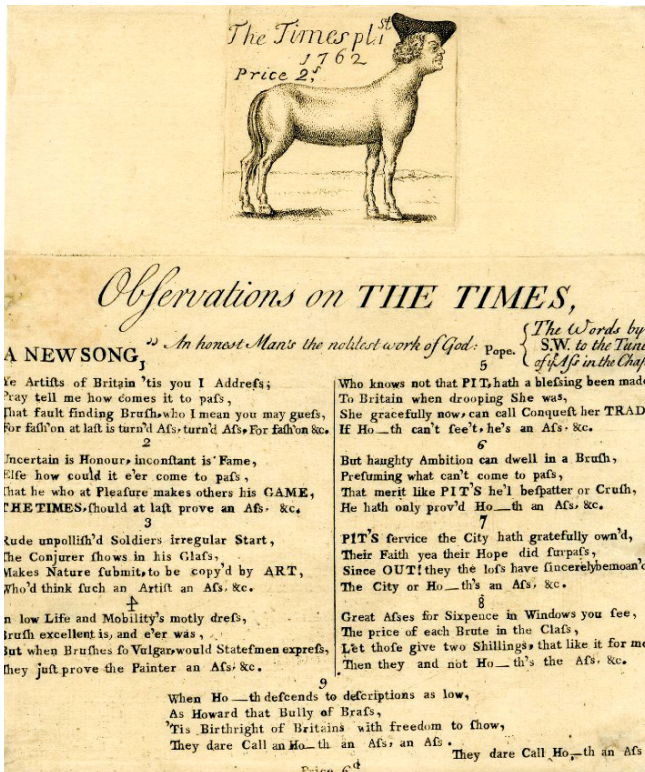


92. William Hogarth, *The Times*, Plate I, 1762, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

Hogarth war in London berühmt und seine Erfolge und Misserfolge ein gesellschaftlich relevantes Gesprächsthema. Im gemeinsamen noch freundschaftlichen Austausch ebenso wie durch Dritte kann Wilkes davon erfahren haben, dass der Maler über die Ablehnung seiner Historie so enttäuscht gewesen war, dass er darüber krank wurde. Die Schadenfreude seiner Konkurrenten dürfte gerade dieses Thema in den Konversationen lebendig gehalten haben, zumal das Gemälde 1761 zweimal in London ausgestellt wur-

de: Aus der Schau der *Society of Artists of Great Britain* wurde es bereits nach zehn Tagen entfernt und von Hogarth durch ein anderes Werk ersetzt. Zusätzlichen Gesprächsstoff bot vermutlich auch das Scheitern des Vorhabens, einen Stich nach dem Gemälde anfertigen zu lassen, woraufhin Hogarth den ebenfalls 1761 gewonnenen 50 Subskribenten ihr Geld zurückbezahlen musste.<sup>897</sup> Wie Horace Walpoles Anekdotensammlung ver-

<sup>897</sup> Einberg 2016, Nr. 236, S. 353–355, hier S. 353.



93. Anonym, *The Times pl. 1<sup>st</sup> / Observations on The Times* (1762), London, British Museum.

rät, blieb die *Sigismunda* als »Schwachstelle« des Künstlers den Connaisseurs nachhaltig in Erinnerung.<sup>898</sup> So kann der durch das Gemälde symbolisierte Misserfolg auch Wilkes zu Ohren gekommen, diesem in Erinnerung geblieben und schließlich von ihm als Waffe gegen seinen Schöpfer eingesetzt worden sein.

Es blieb nicht bei dieser Form der Beleidigungen. Erste bildliche Aggressionen schlossen sich an, die »Ausweitung der kritischen Kampfzone«, wie Carlos Spoerhase dies für den Gegenstandsbereich der gelehrten Polemik genannt hat, wurde vollzo-

gen.<sup>899</sup> Ein Beispiel hierfür ist die anonym publizierte Titelvignette zu *The Times pl. 1<sup>st</sup> / Observations on The Times* (1762; Abb. 93), die als Holzschnitt-Karikatur den Kopf von Hogarth mit dem Leib eines Esels verband. Das darin vollführte Wortspiel wirkt auf den ersten Blick nicht besonders originell, wenn man es auf die Verbindung von Maler und Esel (Altenglisch: ass) reduziert. Eine tiefergehende Erschließung jedoch zeigt, dass

899 Spoerhase 2009, S. 174. Dort geht es um die »Federkriege« in Rezensionsorganen und die Rolle der Antikritik. Zum »Phänomen der Adressatenverschiebung«, bei dem wie im Fall von Piranesis Pamphlet oder in Hogarths *The Bruiser* nicht der eigentliche Kontrahent, sondern das Publikum adressiert wird, das sich mit dem klagenden Künstler solidarisieren soll, siehe ebd., S. 176.

898 Walpole 1888 [Erstauflage 1771], Bd. 3, S. 10–12.

auch hier bereits eine außergewöhnlich böse Darstellung ein Publikum fand, das die vulgären Facetten des Wortspiels sicher schnell erschließen konnte. Das in Polemiken beliebte Spiel mit dem Namen wurde hier bildpolemisch verarbeitet: Aus Hogarth wurde mit dem Kopf desselben vorn, abgekürzt zu hog (Schwein/Gierschlund) und dem Eselshintern dahinter im doppelten Wortsinn (ass = Esel/Arsch/Idiot/Betrüger) ein Hog-ass.<sup>900</sup> Im Vergleich mit anderen Darstellungen fällt auf, dass Hogarth nicht wie für einen ungerechten Kunstrichter typisch mit Esels- oder Midasohren ausgezeichnet wurde, was vermutlich darin begründet liegt, dass er nicht als Kunstrichter angegriffen wurde. Dass es dem Angreifer wichtiger war, das Bildnis von Hogarth mit Hut zu zeigen als mit Eselsohren, lässt sich durch einen weiteren Tiefschlag erklären, da ein anderes vulgäres Wortspiel *hat* (Hut) und *hole* (Loch) in Austausch bringt, was wiederum in Kombination mit dem *ass* (*hole*) zur Verbildlichung des Schimpfwortes *asshole* und damit zu einem »Idioten« synthetisiert wird. Die Grundstimmung war also 1762 bereits außergewöhnlich angespannt.

Hogarth rächte sich denn auch für den von Wilkes vollführten Tiefschlag, tat dies aber nicht umgehend, sondern nutzte für seinen Gegenangriff im folgenden Jahr eine für Wilkes heikle Situation.<sup>901</sup> Nachdem der Parlamentarier am 23. April 1763 in der berühmten 45. Ausgabe von *The North Briton* König George III. angegriffen



94. William Hogarth, *John Wilkes Esq<sup>r</sup>.*, Zeichnung, 1762, London, British Museum.

hatte,<sup>902</sup> indem er dessen Rede vor dem Parlament kritisch kommentierte, wurde Wilkes am 3. Mai festgenommen und vor Gericht gestellt.<sup>903</sup> In diesem Kontext, genauer gesagt am zweiten Verhandlungstag, dem 6. Mai, zeichnete Hogarth ihn (Abb. 94)<sup>904</sup> und pu-

900 Synonyme für »ass«, in: Roget's Thesaurus: Art. »fool« – ass. Roget Nr. 501, S. 99. Deceiver – ass.

901 Bindman 1981, S. 189.

902 *The North Briton*, 23.04.1763, Nr. XLV, Reprint, in: *The North Briton* 1769, S. [ohne Seitenzahl zwischen S. 156 und S. 157].

903 Zu den Details wie der Inhaftierung im Tower siehe Kat. BM. Sat., S. 279.

904 British Museum 1936,1015.1; AN18838001.

#### 4. Persönliche Angriffe (1700–1763)



95. William Hogarth, *Bildnis von John Wilkes Esq.*, 1763, New York Public Library.

blierte bereits am 16. Mai 1763 – alternativ wird der 21. Mai 1763 als Erscheinungsdatum genannt – das hiernach angefertigte Ganzkörperporträt unter dem Titel *John Wilkes Esq.* (Abb. 95).<sup>905</sup> Dieses Blatt, laut Hogarths *Autobiographical Notes* – »done as like as I could as to Feature at the same time some indication of his mind« – wurde von Wilkes' Unterstützern als Karikatur aufgefasst: »a

<sup>905</sup> British Museum 1868,0808.4315; AN16610001. Inschrift: »Drawn from the Life and Etch'd in Aquafortis by Will.<sup>m</sup> Hogarth/Price 1 Shilling./Publish'd according to Act of Parliament May ye 16. 1763.«

Caricature of John Wilkes, Esq.<sup>906</sup> Frontal zum Betrachter ausgerichtet sitzt der Politiker und Herausgeber lässig gekleidet und provokativ breitbeinig auf einem Stuhl. Mit seiner Rechten hält er einen Stab, den ein Gefäß bekrönt, das eine Freiheitsmütze ersetzt – unzweideutig erkennbar ist dies anhand der Aufschrift »Liberty«.<sup>907</sup> Auf einem Beistelltisch zu seiner Rechten liegen neben seinem Schreibgerät die beiden skandalumwitterten Ausgaben von *The North Briton*: Nr. 17 und 45. Zwar betont die Bildunterschrift, dass es sich um eine nach der Natur studierte Wiedergabe handle, die gesamte Komposition ist dennoch deutlich arrangiert, zweifellos überzeichnet sind das Schielen und das lüstern wirkende Lächeln.<sup>908</sup> Das tatsächliche Schielen des Protagonisten wurde in der Darstellung karikaturhaft überzeichnet, um neben der sexuellen Konnotation die Lesart zu eröffnen, dass seine Wahrnehmung nicht richtig sein kann. Obendrein ist die Perücke dermaßen frisiert, dass sie zwei stilisierte Hörner andeutet.<sup>909</sup> Für den hier untersuchten Kontext ist jenseits der Überzeichnung und der Assoziation mit Teufelsdarstellungen die Verkaufsstrategie des Künstlers besonders interessant: In der Werbeanzeige

<sup>906</sup> Hogarth 1955, S. 221. West 1999, S. 69. Ireland 1794, Bd. 1, S. 176. Vgl. *The Gazetteer and London Daily Advertiser*, 20.05.1763, S. 2. Dort wird auszugsweise der Artikel aus *The North Briton*, Nr. 17 wiedergegeben.

<sup>907</sup> Gemäß Paulson »ersetzt« Wilkes damit die Personifikation der Freiheit, bzw. strebt dies an. Paulson 1993, S. 183, 406. Paulson deutet die Ikonographie als Verballhornung der Britannia.

<sup>908</sup> Zu Wilkes' Schielen siehe ausführlich West 1999, Sp. 65–84. Vgl. Kepetziš 2017, bes. S. 124–125.

<sup>909</sup> Vgl. West 1999, S. 69–70.

wurde ein Vergleich des Drucks mit dem *Porträt von Simon Lord Lovat* (Abb. 96) hergestellt, wodurch Wilkes gezielt in eine spezielle Kategorie berühmter Straftäter gerückt wurde, nämlich in die eines Hochverraters. Der Vergleich zielt vordergründig auf Äußerlichkeiten wie Format, Technik und Preis, die Wortwahl jedoch zeigt an, dass es sich auch inhaltlich um Pendants handelte: »and etched in the same Manner«. <sup>910</sup> Erstmals wurde also durch die Anfertigung eines Gegenbildes eine persönliche Diffamierung geleistet. Dass dies im Vergleich mit einem Hochverräter geschah, zeigt eine gedankliche Nähe innerhalb der Argumentation, die Hogarth mit Piranesi verbindet. Wie wichtig die Legitimierung der diffamierenden Darstellung für diese moralische Kategorie war, die die Schwere des Verbrechens als geeignete Referenz herausstellte, zeigt sich auch hier: Lovat war kein »normaler« Straftäter gewesen, sondern war als Aufständischer 1745 tatsächlich des Hochverrats beschuldigt und anschließend hingerichtet worden. Der Eindruck der inhaltlichen Nähe, die sich beim Betrachter durch die Gestaltung als Pendant verstärken sollte, wurde damit als Zeichen der Niedertracht inszeniert. <sup>911</sup> Hässlichkeit, Lächerlichkeit und fehlendes Ethos wurden so zum Argument. <sup>912</sup> Die Erstauflage des *Wilkes*-Stiches belief sich angeblich auf 4.000 Stück. <sup>913</sup>



96. William Hogarth, *Porträt von Simon Lord Lovat*, 1746, Washington, National Gallery.

Wilkes reagierte umgehend. Seinem Freund Churchill schrieb er in einem Brief, dass er selbst in seinem Medium einen Gegenangriff plante und hoffte, dass Churchill sich mit Versen anschließen würde: »Hogarth has begun the attack today — I shall attack him in hobbling prose, you will I hope in smooth-pac'd verse.« <sup>914</sup> Bereits am 21. Mai 1763 erschien erneut die von Wilkes verfasste und bereits im September 1762 publizierte Attacke auf Hogarth aus dem inzwischen

<sup>910</sup> *The Gazetteer and London Daily Advertiser*, 18.05.1763, S. 4. Zeitgleich auch »WILKES and LIBERTY, a new humouros S[o]ng«. Ebd. Q16.

<sup>911</sup> Vgl. Kepetziš 2017, S. 124–126.

<sup>912</sup> West 1999, S. 69. Kepetziš 2017, S. 126.

<sup>913</sup> Darüber hinaus wurde das erfolgreiche Motiv bis ins 19. Jahrhundert hinein wiederholt nachgedruckt.

<sup>914</sup> Zitiert nach Brown 1953, S. 113. Anm. 17.

#### 4. Persönliche Angriffe (1700–1763)



97. Anonym, *An Answer to the Print of John Wilkes Esq.* by W.<sup>M</sup> Hogarth, 1763 (?),  
New York Public Library.

berüchtigten *The North Briton* Nr. 17. Ergänzend wurde dieser Nachdruck illustriert mit einem Holzschnitt, der das karikierte Bildnis von Hogarth im Profil zeigt und die im Wilkes-Bildnis angewandten Strategien auf ein Selbstbildnis des Künstlers aus *The Gate of Calais*, auch bekannt unter dem Titel *O The Roast Beef of Old England* (1748) übertrug.<sup>915</sup> Die Karikatur steigerte die Nase des Künstlers zu einer Knollennase (bottle-nose) und

<sup>915</sup> BM, Satires 4053 (Cc,3.38; AN101218001).

gab ihn fälschlich als Esquire aus, in Analogie zu dem gesellschaftlichen Status von Wilkes und unter Bezugnahme auf den im Text erhobenen Plagiatsvorwurf.<sup>916</sup>

Mit der anonym publizierten Radierung *An Answer to the Print of John Wilkes Esq.* by W.<sup>M</sup> Hogarth ([6 May 1763?], Abb. 97) folgte auf die Veröffentlichung des *John Wilkes Esq.*-Blattes ein bildpolemischer Racheakt, der – wohl im Gegenzug zu dem Angriff auf das Ansehen von John Wilkes – nun den dahinterstehenden namentlich bekannten Künstler diffamieren sollte.<sup>917</sup> Der Titel mit dem Hinweis, dass der Stich als »Antwort« fungierte und damit explizit als Antikritik verstanden werden sollte, verwies den Betrachter auf das umstrittene vorangegangene Blatt. Dies geschah gleichsam durch ein Bildzitat im Bild, wo der Wilkes-Stich erkennbar vorgezeigt wird. Dies greift eine Rhetorikformel auf, die für Polemiken typisch war, nämlich dass das Argument des Gegners zunächst wiederholt wurde, damit der Gegenschlag daraus entwickelt werden konnte. Mit dem Fortgang einer Polemik durch weitere Stufen der Gegenrede wurden die zugehörigen und darum zitierten Publikationen immer umfangreicher, da ja die vorangegangenen Argumente und Erwidierungen erneut aufgegriffen und wiederholt werden mussten, wodurch nicht nur der Umfang quantitativ zunahm, sondern auch die Komplexität der Bezugnahmen und

<sup>916</sup> Siehe Kepetzis 2017, S. 128 mit Abbildung.

<sup>917</sup> British Museum Satires 4051 (1868,0808.4316 und Cc,3.40; AN101217001). Siehe Stephens/George 1883, S. 282. Inschrift »Sold in Leicester Fields, price 6 pence«.

Verweise.<sup>918</sup> Die *Antwort*, die das druckgraphische *Bildnis von John Wilkes* aufgriff und den Künstler an dessen Stelle setzt, sollte Hogarth nicht allein als vom Government angeheuerten Agenten diskreditieren, sondern auch seine persönlichen Verfehlungen attestieren.<sup>919</sup> Der Schlagabtausch im Bild<sup>920</sup>, der nicht isoliert von seinem hier nur grob skizzierten politischen Entstehungskontext betrachtet werden darf, wurde bislang mit Blick auf den Stellvertreterkrieg gelesen.<sup>921</sup> Die Reaktion auf das Vorbild lässt sich an zahlreichen Details ablesen: Spiegelbildlich wendet Hogarth, der hier Wilkes ersetzt, sein Gesicht dem Pendant zu. Dieses ist insbesondere im Bereich der Nase überzeichnet: die Stupsnase (»pug nose«) verrät ein personenspezifisches Wortspiel (*pug* – Mops), das auf die Bekanntheit von Hogarth als Mopshalter und damit eine persönliche Vorliebe anspielte.<sup>922</sup> Möglicherweise greift dies auch Hogarths Deutung seiner selbst als kampfes- und streitlustig auf, weswegen er seinen Charakterzug als *pugnacious* bezeichnete und mit seinem Mops Trump in seinem *Selbstbildnis mit Mops* von 1745 inszeniert hatte. Unterstrichen ist darin diese Eigenschaft des tugendhaften Künstlers durch die Narbe in seinem Gesicht, die ihm so wich-

tig war, dass er sie für den gespiegelten Stich nach dem Gemälde seitenrichtig übertrug. Hogarth leitete für diese Selbststilisierung *pug* von dem lateinischen Wort *pugnacitas* (Streitlust) ab.

In der anonym angefertigten *Antwort auf den Druck von John Wilkes Esq.<sup>r</sup> von W.<sup>M</sup> Hogarth* hält Hogarth ein Werkzeug, seinen *port-crayon*, in seiner klauenartigen rechten und die Wilkes-Radierung als Bild-im-Bild-Inszenierung der vorliegenden Antikritik, mit der der Auslöser des Streits zitiert wird, in der linken Hand. Neben den porträtähnlichen Zügen, dem Mops zu seinen Füßen mitsamt der Malerpalette mit Pinseln und erkennbarer Schönheitslinie weist ein weiteres Attribut den Dargestellten als den vom anonymen Angreifer kritisierten Hogarth aus: der am rechten Arm festgebundene Geldsack, der seine künstlerische Bewegungsfreiheit massiv einschränkt (vgl. Taf. 3). Der Sack trägt die Inschrift »300£ per Ann for distorting features« und verweist damit auf die jährliche Pension des Malers.<sup>923</sup> Einige Gestalten im Hintergrund machen die von Hogarth 1753 publizierte kunsttheoretische Schrift *Analysis of Beauty* lächerlich: Ein bebrillter Affe vor der Staffelei widmet sich mit einem Zirkel in seiner Rechten der *Line of Beauty and Grace*, sein Schönheitsmodell ist eine hässliche kokette Alte, die nicht, wie bisher angenommen auf die Ehefrau von Hogarth verweisen soll, sondern mit der durch sie symbolisierten Vergänglichkeit der Schönheit massive Kritik am (eitlen) Ideal des Künstlers und damit

918 Vgl. Spoerhase 2007.

919 Siehe BMSat. 1763. Inschrift: »Sold in Leicester Fields, price 6 pence«.

920 Bindman 1997, S.188–192, bes. Kat.-Nr.121. Stephens/George 1870, BM Satires 4051. Croft Murray 1937, S. 132–135.

921 Bindman 1997, S.192, Nr.121. Vgl. zu dieser Schlagrichtung die Kommentare zu einer anderen anonymen Reaktion mit *Tit for Tat*. Paulson 1993, S. 400–401. Kepetzis 2017, S. 130.

922 Paulson 1993, S. 406.

923 So auch zitiert in Paulson 1993, Nr. 4051.



der Grundlage seiner Kunst offenbart.<sup>924</sup> Des Weiteren wird Hogarth dadurch attackiert, dass die Rückenlehne seines Stuhls mit einer Eule verziert ist, die seinen – hier in Frage gestellten – gelehrten Anspruch symbolisiert. Die Inschrift auf dem Topf zur Linken des Künstlers bezeichnet dessen Inhalt als »Colours to blaken fair Charakters«.

Der Hinweis auf das königliche Dienstverhältnis, in dem Hogarth stand, wird folglich prominent inszeniert: Dieses wird durch einen Geldsack – auch dies ein wiederkehrendes Motiv – veranschaulicht. Die dahinterstehende Gier des Künstlers, welche auch schon der Hog-ass in *Observations on The Times* von 1762 angeprangert hatte, wird hier noch verschärft durch den Vorwurf, Hogarth, der immerhin als der Standesvertreter der Moralsatire galt, habe mit dem Wilkes-Stich ein Zerrbild produziert: »300£ per ann for distorting features«. Die Andeutung der Teufelshörner in der Perücke von Wilkes finden ihr Pendant in der Teufelsklaue, mit der Hogarth sein Arbeitsinstrument hält und dem hufartig gespaltenen Fuß im Bildvordergrund. Dies ist ein massiver Angriff auf seine Person. Sein rechter Fuß, den er dem Betrachter geradezu entgegenstreckt, steckt in einem Schuh, der durch seine Form ebenfalls eine darin befindliche Teufelsklaue verrät. Das linke Bein des Künstlers ist als unverhülltes Bocksbein gezeigt, was Ronald Paulson mit der Ikonographie des Satyrn erklärt hat, ohne diese auszuführen.<sup>925</sup> So blieb bisher unbeachtet, dass es kein Vergleichsbeispiel dafür gibt, dass eine menschliche

Gestalt mit Satyrnkörperteilen verschmolzen wurde. Im Gegenteil hierzu ist der Teufelsfuß eine typische ikonographische Zutat, um einen Teufel in Gestalt eines gut gekleideten Menschen zu entlarven. Auch inhaltlich lässt sich die Annahme, Hogarth seien hier Eigenschaften eines Satirikers zugestanden worden widerlegen: Da diese gemäß der damals in England verbreiteten Lesart als diejenigen galten, welche die Wahrheit hervorbringen sollten, wäre diese Bildsprache aus Sicht eines Hogarth-Gegners für Wilkes deutlich passender gewesen als für den Maler. Und so eignet sich auch der Farbentopf des Malers gemäß seiner Aufschrift zu nichts anderem als dazu, gerechte Charaktere anzuschwärzen.<sup>926</sup> Dieser Angriff auf das Sozialverhalten von Hogarth und damit seine Person als ehemaliger Freund und Vertrauter betont ebenfalls sein niederträchtiges, teuflisches Wesen.<sup>927</sup> Hier ist also nicht der

---

924 BM Satires 4051.

925 Paulson 1993, Nr. 4051.

---

926 Diese Ikonographie fand 2019 in Neo Rauchs Gemälde *Der Anbräuner* eine prominente Nachfolge, wobei mit der Farbverschiebung von Anschwärzen zu Anbräunen eine inhaltlich bedeutsame Verschiebung verbunden wurde. Neben dem von Rauch veranschaulichten Malen mit den Exkrementen ist mit der im Titel enthaltenen abwertenden Formulierung insbesondere die politisch mit der Farbe Braun assoziierte nationalsozialistische Ausrichtung gemeint, also die sogenannte braune Gesinnung. Wie Vergleiche mit dem Selbstbildnis *William Hogarth painting the Comic Muse* (1764) einerseits und dem inzwischen wiedergewonnenen ursprünglichen Zustand des Gemäldes *Francis Matthew Schutz in seinem Bett* (Norwich Castle Museum & Art Gallery) und anderen Werken von Hogarth zeigen, steckt der Pinsel in *An Answer* nicht in einem Farb- sondern in einem Nachtopf, wie Gefäßgröße und Henkel verraten. Vgl. Paulson 1993, S. 269.

927 Vgl. den Kommentar zu BM Sat. 4051.



98. William Hogarth, *The Bruiser*, (7. Zustand von 7), 1763, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

Maler als Satyr dargestellt, sondern die Ver-  
teufelung des Künstlers ist gemeint. Die Frei-  
heit tritt er mit den Füßen, indem er seinen  
linken Huf auf die am Boden liegende Frei-  
heitsmütze und den zugehörigen Stab auf-  
setzt. Bemerkenswert ist der künstlerische  
Gestaltungszug, durch den das rechte Vor-  
derbein des Stuhls, auf dem Hogarth sitzt,  
in Beinform und hufförmigem Abschluss  
eine stilisierte Parallele zu den Bocksbeinen  
des Malers darstellt. Mit diesem Stich wur-  
de Hogarth öffentlich als unehrenhaft und  
käuflich gebrandmarkt. Die teuflische Klaue,

mit der er sein Zeichengerät hält, diffamiert  
ihn obendrein als einen hinterhältigen Au-  
tor, dem man kein Vertrauen schenken darf.

Die Anonymität des Antikritikers ver-  
hinderte, dass Hogarth umgekehrt dessen  
Person angreifen konnte, was den Kampf  
bereits in dieser frühen Instanz als einen un-  
gleichen herausstellt. Das Ungleichgewicht  
wurde dadurch verstärkt, dass Hogarth zahl-  
reiche Künstler gegenüberstanden, die Ge-  
genseite also, wenn schon vermutlich nicht  
künstlerisch, so doch wenigstens zahlenmä-  
ßig überlegen wirkte.

#### 4. Persönliche Angriffe (1700–1763)



99. William Hogarth, *Gulielmus Hogarth*, 1745, London, Tate Britain.

Als das wichtigste Blatt in dieser Auseinandersetzung jedoch kann die in sieben Zuständen nachweisbare Druckgraphik *The Bruiser* (gemäß Inschrift publiziert am 1. August 1763, Revision 1. Oktober 1763; Abb. 98) gelten. Damit reagierte Hogarth seinerseits auf den am 30. Juni 1763 publizierten Text des mit Wilkes befreundeten Dichters und Satirikers Charles Churchill, *Epistle to Hogarth*, der ihn erneut als schwach und eifersüchtig (»weak and vain«), verzehrt von Neid und Altersschwäche diffamiert hatte.<sup>928</sup> In einem fiktiven Gespräch mit der Aufrichtigkeit (candour) nennt darin Churchill den

<sup>928</sup> Churchill 1763. Das Zitat ebd., S. 22.



100. William Hogarth, *Selbstbildnis mit Mops*, 1748, New York Public Library.

Namen von Hogarth als herausragendes Beispiel der Niedertracht. Das Motto des Sticks lautet: »The Bruiser, C. Churchill (once the Revd:!) in the Character of a Russian Hercules, Regaling himself after having Kill'd the Monster Caricatura that so Sorely Gall'd his Virtuous friend, the Heaven born Wilkes/ – But he had a Club this Dragon to Drub,/Or he had ne'er don't I warrant ye: – Dragon of Wantley«. <sup>929</sup> Hogarth attackierte den Dichter bildlich, indem er die Kupferplatte des nach

<sup>929</sup> BM Satires 4084; Nr. 1868,0822.1586 (1. Zustand); 1868,0822.1590 (7. Zustand). Weitere Inschrift: »Design'd and Engraved by Wm. Hogarth. Price Is/Publish'd according to Act of Parliament August 1. 1763.« Lichtenberg 1840, Bd. 2, S. 891–894.



101. *Pugs reply to Parson Bruin, 1763*, Frontispiz, New York Public Library.

seinem berühmten *Selbstbildnis Gulielmus Hogarth* (1745; Abb. 99) angefertigten Stiches *Selbstbildnis mit Mops* (1749; Abb. 100) wiederverwendete, sein eigenes Konterfei hierfür vollständig tilgte und durch das Abbild eines Bären mit einem abgerissenen Beffchen um den Hals ersetzte; der weiße, streifenförmige Halsschmuck dient hier der Identifizierung, gilt er doch als Hinweis auf die Priesterweihe Churchills, der 1763 dazu gezwungen wurde, seine Entlassung einzureichen. Die Ikonographie des Bären mit Klerikerkragen war keine Erfindung von Hogarth, sondern sie griff das Frontispiz eines Pamphlets auf, das am 9. Juli 1763 publiziert worden war. Dieser Druck enthielt ein fiktives Streitgespräch zwischen einem Mops

und einem Bären, das in einen Rechtfertigungsmonolog des Hundes überging: *Pug's reply to Parson Bruin. Or a polemical conference occasioned by an Epistle to William Hogarth, Esq* (Abb. 101).<sup>930</sup> Darin warf der Mops als Repräsentant von Hogarths streitbarem Charakter dem Bären als Stellvertreter Churchills vor, er sei durch bestimmte Künstler falsch informiert worden, er sei nie ein Feind wahrer Verdienste gewesen, sondern habe lediglich Vertreter höflicher Kunst ruiniert: »thou hast been misinformed, Bruin, in this point by certain artist, whom he

<sup>930</sup> Vgl. BM Satires 4086: Satire on Hogarth and the Rev. C. Churchill. *Pug's reply* 1763, S. 13. Vgl. Paulson 1993, S. 405.



102. William Hogarth,  
*The Bruiser* (7. Zustand von 7),  
1763, Detail von Abb. 98,  
New York, *The Metropolitan  
Museum of Art*.

always held cheap, and thought their success reflected a dishonour on his country».<sup>931</sup>

Kurz darauf, am 6. August, erschien Hogarths Stich *The Bruiser*. Der Bär darin trägt mit der Linken einen Humpen Bier, der ihm das Wasser im Maul so sehr zusammenlaufen lässt, dass es von seiner Unterlippe tropft. Seine rechte mit Rüschen als weiteres Zeichen seiner menschlichen Entsprechung geschmückte Tatze umfasst eine Herkuleskeule mit nummerierten Lügen: »Regaling himself after having Kill'd the Monster Caricatura that so sorely Gall'd his Virmous friend, the Heaven born Wilkes!« Das ovale Brustbild steht hinterfangen von einer Draperie auf einem Stapel Bücher, auf denen eine Sammelbüchse steht. Diese soll vermutlich zur Tilgung von Churchills Schulden dienen, was ihm tatsächlich 1763 gelang; bisher wurde – sogar von Churchill – angenommen, sie repräsentiere die Sammelaktionen

zu Gunsten des über seine Verhältnisse lebenden Wilkes. Da die gesamte Darstellung des Blattes jedoch darauf abzielt, das Sprachrohr von Wilkes zu diskreditieren und in der Wirkung mundtot zu machen, ging es hier vermutlich nicht darum, durch ein solches Einzeldetail den Politiker direkt zu beschädigen, auch wenn die Intention einer doppeldeutigen Lesart möglich ist.<sup>932</sup> Signifikant ist, dass Hogarth in dem Stich nun seinen Mops Trump in Stellvertretung seiner eigenen Person auf dessen literarische Antwort urinieren lässt.<sup>933</sup> Lichtenberg deutete diesen Vorgang wie folgt: »Der Hund [Trump]

932 »Der informierte zeitgenössische Leser und Betrachter wusste sicher, dass John Wilkes notorisch pleite war und von seinen Anhängern immer wieder Sammelaktionen zur Begleichung seiner Schulden durchgeführt wurden.« Kepeztis 2017, S. 139.

933 Lichtenberg 1840, Bd. 1, S. 420. Paulson 1993, S. 213, 407. Bindman 1981, S. 199, Nr. 127. Beirne identifiziert das Urinieren des Hundes als Anleihe des Künstlers an ein satirisches Motiv der politischen Ikonographie. Beirne 2015, S. 31–35.

931 Pug's reply, 1763, S. 13.

sieht [in Churchills *Epistle to Hogarth*, d. V.] das Feuer der Satyre, macht Anstalt, es zu löschen und löscht es.« Anders als in Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* eignet sich hier also der Künstler die verspottende und herabsetzende Ehrbeleidigung des Urinierens als Waffe zu seiner Verteidigung an. Indem nicht Hogarth selbst, sondern sein Alter-Ego in Gestalt des streitlustigen Hundes diese Verachtung zum Ausdruck bringt, ist die Herabsetzung maximiert.<sup>934</sup> Diesbezüglich ist es relevant, dass Hogarth den Mops (pug) wie bereits erwähnt auf *pugnacity* bezog, also von dem lateinischen Wort *pugnare* (kämpfen) ableitete.<sup>935</sup> Die demonstrativ gegenüber Churchills Werk zum Ausdruck gebrachte Verachtung wird damit noch in ihrer Drastik verstärkt – anschaulich wird dies auch darin, dass sich der Urinstrahl über den Namen des Dichters ergießt.

Lichtenberg nahm an, dass *The Bruiser* eine Reaktion auf Churchills Beschreibung von Hogarths angeblichen körperlichen Gebrechen war: »Dieser [Hogarth] war übrigens gerade hierüber so ärgerlich, daß er sich nicht einmal die Zeit nahm, ein Kupferblatt zu stechen.«<sup>936</sup> Ob dies so war, mag dahingestellt bleiben. Arbeitsökonomisch

war aber vermutlich ein anderes Anliegen des Künstlers wichtiger, auf das wir noch zurückkommen.

In der letzten Fassung von *The Bruiser* fügte Hogarth an der Stelle, die zuvor seine Palette mit der *Line of Beauty* gezeigt hatte, zusätzlich ein Bild in das Bild ein, das ihn mit einem wiedererkennbaren Selbstbildnis ausgestattet als Bändiger eines Affen und eines Bären zeigt (Abb. 102). Begleitet wird er von einem Fiedler, möglicherweise Lord Temple.<sup>937</sup> Mit den dressierten Tieren beleidigte Hogarth erneut Wilkes und Churchill: Wilkes reitet als kostümierter Affe auf einem Stock mit der Freiheitsmütze und hält eine Ausgabe von *The North Briton*, Churchill hingegen wird mit der Peitsche zum Tanzen angehalten und ist mit einem Maulkorb ausgestattet, also – für einen Dichter besonders schändlich – mundtot gemacht. Der Bär trägt einen Hut sowie Manschetten und den zu seiner Identifizierung etablierten Kragen eines Geistlichen. Im Hintergrund zeigt Hogarth einen Grabmalsentwurf für William Pitt. Damit greift der Künstler die Ikonographie auf, die auch das Titelblatt des fiktiven Streitgespräch *Pug's reply to Parson Bruin* gezeigt hatte (Abb. 101).<sup>938</sup> Mit dem dortigen Beharren auf den nicht vorhandenen Titel des Malers (Esq), den auch der North Briton nannte, wurde der Streit auf eine fiktive Duellenebene verlagert, um zu betonen, dass deren reelles Pendant Hogarth standesgemäß nicht zustand. Dem Maler werden damit fehlende Legitimität und Moral unterstellt, der Betrachter wird an die bewiesenen Fähigkeiten

934 Zu Hogarth's Mops als seinem Alter-Ego siehe Paulson 1992, Bd. 2, S. 261–262. Bereits Sandby hatte mit seinem Blatt *Puggs Graces* die Entsprechung aufgegriffen und Hogarth mit Mops-Unterleib dargestellt.

935 Paulson 1993, S. 406. Zuvor hatte Paulson ausgeführt: »The pug in the pamphlet represents not Hogarth but his pug, or the pugnacious, earthy part of his character: if he had not been held down by the pug in him, he would have risen as high as the italians in history painting.« Ibid., S. 405.

936 Lichtenberg 1840, Bd. 2, S. 893.

937 Lichtenberg 1840, Bd. 2, S. 894.

938 Vgl. BM Satires 4086.

ten von Wilkes als Duellant erinnert. Einen Verweis auf das Duell vom 16. November 1763 zwischen Wilkes und dem mit Hogarth befreundeten Politiker Samuel Martin arbeitete Churchill dann später in seine *Epistle to Hogarth* ein.<sup>939</sup>

Die Ursache dafür, warum Hogarth ausgerechnet sein eigenes Selbstbildnis *Gulielmus Hogarth* »zerstörte«, indem er die Kupferplatte für *The Bruiser* teilweise ausradierte und umarbeitete, ist eine Frage, auf die die Forschung zunächst gar keine Antwort gefunden hat.<sup>940</sup> Inzwischen liegt immerhin eine Deutung des Hogarth-Graphikexperten Paulson vor, wonach der Künstler die Kupferplatte als alt und ausrangiert und damit als einen Haufen Schrott betrachtete, der für nichts anderes zu gebrauchen war als für ein Bild Churchills.<sup>941</sup> Damit griff er vermutlich unkritisch eine Anekdote auf, die Hogarth selbst verbreitete, obwohl er sie selbst für ironisch hielt. Auch die vorangehenden Angaben wie die, dass Wilkes angegeben hätte, er sei betrunken gewesen, als er seinen Text gegen Hogarth verfasste, und die Schilderung seiner Gefühle sollten den Leser zur Vorsicht mahnen: »However, having an old plate by, me with some parts ready, such as the background and a dog, I began to consider how I could turn so much work laid aside to some account, so patched up a print of Master Churchill in the character of a Bear.

---

939 Im Oktober 1762 hatte sich Wilkes mit dem Politiker Lord Talbot duelliert. Zu den Duellen und deren Rezeption siehe Brown 1953, S. 72, 101, 104, 145.

940 Paulson 1965, Bd. 1, S. 204–205, Nr. 181. Bindman 1997, S. 83. Ebd., 199: »It is hard to avoid the suggestion of self-obliteration in the change in the plate.«

941 Paulson 1993, S. 406.

The pleasure, and pecuniary advantage, which I derived from these two engravings, together with occasionally riding on horseback, restored me to as much health as can be expected at my time of life.«<sup>942</sup> Die leichthin daherkommende Geschichte ist angesichts der emotionalen Bildsprache unglauwbüdig. Paulsons Deutung, die nahelegt, dass der Bildträger selbst zu einer Polemikformel wurde, lässt sich bei genauerer Betrachtung nicht bestätigen. Um anzuzeigen, dass Churchill es nicht wert war, dass man eine kostbare Kupferplatte auf ihn verschwendete, hätte Hogarth besser eine stärker abgenutzte und verkratzte Platte benutzt. Einer solchen Idee, sollte der Künstler sie tatsächlich gehabt haben, stand sicherlich die Absicht des Graveurs entgegen, einen für Sammler attraktiven Stich zu produzieren und durch seinen Verkauf weit zu verbreiten. Darauf deuten der fertige qualitativ hochwertige Stich wie auch die in den anekdotischen Erinnerungen des Künstlers fixierte Freude über den Gewinn hin.<sup>943</sup> Der Hinweis von Kepetzis auf »ein unter psychologischen Gesichtspunkten sicher kurioses Vorgehen« zeigt die Notwendigkeit einer Erörterung an.<sup>944</sup> Für eine solche greifen die zitierten Überlegungen, ob Hogarth Arbeitszeit sparen wollte, sicherlich zu kurz, die Arbeitsökonomie diente hier einem anderen Zweck, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll.

Nehmen wir die Umarbeitung ernst, so müssen wir die kunsttheoretischen und kunstmarktorientierten Anliegen des Künstlers stärker in die Deutung einbeziehen als

---

942 Hogarth 1833, S. 58–59.

943 Hogarth 1833, S. 58–59.

944 Kepetzis 2017, S. 139, Anm. 139.

bisher. Die Wiederverwendung der sehr gut erhaltenen Platte *Gulielmus Hogarth* (1749) diente dazu, ein Gegenbild zu seinem berühmten Selbstporträt zu schaffen. Hatte der Künstler sich selbst inzwischen zu einer etablierten Marke entwickelt, benötigte er die Platte nicht mehr und konnte sie wiederverwenden um ein aktuelles Anliegen zu propagieren. So wie er das Bildnis von Wilkes als Pendant zu dem von Lovat entworfen hatte, schuf er mit dem Bild von Churchill ein Lasterbild, das als programmatischer Gegenentwurf zu seiner eigenen tugendhaften Selbstinszenierung dienen sollte. Als Frontispiz der gebundenen Sammelbände mit Hogarth-Drucken hatte sein Bildnis allein von einem exklusiven Käuferkreis erworben werden können.<sup>945</sup> Das Gemälde war vermutlich in dem Vorraum zu seinem Atelier präsentiert worden.<sup>946</sup> Das Werk war zweifelsfrei berühmt und jeder Betrachter des umgearbeiteten Blattes sah darin zugleich auch das Original als die zugrunde gelegte Vergleichsgrundlage. Hogarth, der sein vierundzwanzig Jahre altes und seit fünf Jahren nicht mehr verwendetes Selbstporträt nicht mehr benötigte, radierte sein Bildnis aus, um damit den perfekten Gegenentwurf zu seiner alten Selbstdarstellung zu inszenieren. Das gemalte *Selbstbildnis mit Mops*, das für die Deutung von *The Bruiser* überraschen-

derweise bisher nur oberflächlich einbezogen wurde, war ein Programmbild, das die professionellen Ambitionen des inzwischen längst etablierten Malers veranschaulicht hatte. Dass Hogarth nunmehr kein Interesse daran hatte, den Stich hiernach erneut aufzulegen, ist nicht verwunderlich. Er musste sich nicht mehr beweisen, sondern war inzwischen ebenso anerkannt als Maler wie als Kunsttheoretiker (*The Line of Beauty* wurde 1753 publiziert). Trotz des italianisierenden Titels hatte er sich im Selbstbildnis als wahren *Englishman* in der Tradition von Shakespeare, Milton und Swift, den Autoren der Bücher in seinem Selbstbildnis, repräsentiert. Als Gegenentwurf zu dieser Tugenddarstellung entwarf er nun das Laster in Gestalt von Churchill: ein Trunkenbold und Lügner, der Schulden hatte und dessen bester Freund, den er mit seiner Epistle verteidigt hatte, offiziell ein Verleumder war. Die Absicht, diese Bildpasquinade als modernen Herkules zu titulieren, ließ Hogarth fallen zugunsten des *Russischen Herkules* (*Russian Hercules*). Mit dem Verweis auf die andere Nation unterstrich er, dass er mit *The Bruiser* ein Gegenbild zu seiner eigenen *Englishness* konstruiert hatte.

Die Abwesenheit des Künstlers im Bild, der im Bildgedächtnis seiner Nation bei der Betrachtung des Stiches immer noch präsent war, zumal sein Alter Ego, der Mops, im Vordergrund auf den Namen und die Epistle von Churchill uriniert, frappierte Kenner des Entwurfs. Dies belegt die briefliche Reaktion Churchills gegenüber Wilkes vom 3. August 1763, auch wenn er Hogarth gründlich mißverstand: »I take it for granted You have seen Hogarth's Print – was

945 1758 war das Frontispiz ersetzt worden durch das Selbstbildnis *Hogarth painting the comic muse*. Heute ist der Stich von 1749 aus diesen Gründen rar. Paulson 1965, Bd. 1, S. 205. Einberg/Egerton 1988, S. 110–114.

946 Einberg 2016, Nr. 194, S. 283–284. Das Werkverzeichnis erwähnt weitere Kopien des Gemäldes, enthält aber keine Angaben zu deren Entstehungszeiten und Verbleib.



every anything so contemptible – I think he is fairly *Felo de se*«. <sup>947</sup>

Mit den lateinischen Worten »*Felo de se*« bediente sich Churchill eines archaischen Ausdrucks für Selbstmord, den wir näher in den Blick nehmen müssen, weil damit eine ganz bestimmte Kategorie der Selbsttötung und ihre Folgen benannt wurden. Worauf genau Churchill mit seiner Bemerkung gegenüber Wilkes anspielte, erschließt sich erst aus der Beurteilung dessen, wofür die Worte *felo de se* 1763 standen und welche rechts- und sozialgeschichtlichen Hintergründe hiermit einbezogen wurden. Grundlegend war der Umstand, dass Selbstmord im englischen Recht damals noch als ein Schwerverbrechen vergleichbar mit Mord behandelt wurde, für das im Rahmen der nachfolgenden Untersuchung auch eine Person schuldig befunden werden konnte, die ihre Selbsttötung erfolgreich durchgeführt hatte. Auf einer entsprechenden Gesetzesgrundlage konnten Tote, die für schuldig im Sinne des *felo de se* (als Schwerverbrecher gegen sich selbst) – befunden wurden, und auch ihre Familien bestraft werden. Dies geschah durch die Enteignung ihrer Besitztümer zu Gunsten der Krone und durch ein schandhaftes Begräbnis. Letzteres fand üblicherweise Ausdruck in der Pfählung des Selbstmörders und seiner Bestattung mit dem Gesicht nach unten auf ungeweihtem Boden. Üblich war sogar die Beisetzung an Wegen oder Kreuzungen, womit antike Bräuche und im Volk weit verbreiteter Aberglauben fortlebten. <sup>948</sup> Der sozialen Exklusion, die hiermit

praktiziert wurde, entsprach auch die religiöse, weswegen Selbstmördern keine christliche Bestattung zugestanden wurde, es sei denn, sie wurden statt als *felo de se* verurteilt als *non compos mentis* anerkannt. Dies bedeutete, dass dem Verstorbenen für den Moment der Selbsttötung Irrsinn oder fehlende Zurechnungsfähigkeit attestiert wurde, weswegen er und seine Angehörigen straffrei bleiben durften. <sup>949</sup> Erst in der Zeit des Regierungsantritts von George III. waren die Juroren überwiegend davon überzeugt, dass die Handlung nicht durch den Teufel verursacht worden war und ab 1760 wurde das *non compos mentis* zum gebräuchlichen Urteil. <sup>950</sup> Zwar war bereits in den Jahrzehnten zuvor überwiegend zu Gunsten der Verstorbenen entschieden worden, dass sie schuldlos verstorben waren, so dass die Schändung von Selbstmördern weniger oft praktiziert wurde, abgeschafft oder vollständig ausgesetzt war diese Strafform jedoch nicht. <sup>951</sup> Insbesondere Außenseiter der Gesellschaft wie Fremde, Kriminelle, Personen, die in Schande lebten sowie in der sozialen Hierarchie niedrig Stehende wie Diener, Auszubildende und Arme hatten weiterhin deutlich geringere Chancen auf einen Freispruch. Im Vergleich hierzu wurde im Zeitraum zwischen 1680 und 1750 nur eine Selbsttötung eines Adligen als Selbstmord klassifiziert und entsprechend geahndet. <sup>952</sup> Es leuchtet ein, dass Gemeinschaften, die über den Status eines Selbstmordes zu befinden hatten, den Straferlaß eher denjenigen gewährten,

---

947 Brief Churchills an Wilkes vom 3. August 1763, zitiert in: Paulson 1993, S. 406.

948 MacDonald 1986, S. 53.

949 MacDonald 1986, S. 53.

950 MacDonald 1986, S. 70.

951 MacDonald 1986, S. 53.

952 MacDonald 1986, S. 78.

deren Angehörige sozial integriert waren.<sup>953</sup> Ein wichtiger Aspekt muss hierbei mitbedacht werden: blieb die Enteignung eines durch Selbsttötung Verstorbenen und seiner Familie aus, so konnte die Gemeinde hierfür haftbar gemacht und zu einer Ersatzzahlung gezwungen werden, wenn der zuständige Coroner als Stellvertreter der Krone den Fall als *felo de se* beurteilte.<sup>954</sup> Befördert durch eine mitfühlendere Einstellung innerhalb der Gesellschaft trat diesbezüglich ein Wandel ein: Die Jurys urteilten milde, bewerteten Vermögen auch in den Fällen unter, in denen es um reiche Mitglieder der Gesellschaft ging, wenn also das eigene Vermögen auf dem Spiel stand. Seit Ende des 17. Jahrhunderts forderte die Krone nur noch selten eine Entschädigung für Urteile, in denen kein *felo de se* ausgesprochen wurde.<sup>955</sup>

Wenn Churchill also die zitierten Worte verwendete, so tat er das um Hogarth so tief wie möglich zu erniedrigen. Dass Wilkes ihn verstanden hatte, bestätigt sein Antwortbrief vom 29. August 1763, in dem er anmerkt, er habe noch einen Pfahl für Hogarth.<sup>956</sup> Die Geschmacklosigkeiten, welche Wilkes und Churchill also in ihrer Korrespondenz miteinander austauschten, waren zumindest was Hogarth betraf kaum zu unterbieten: sie beinhalteten eine schwere Schande, die vollständige soziale Exklusion und posthume Ächtung. Die diesbezügliche Deutung von Paulson geht fehl, wenn er aufgrund des wie er meint aufgeblasenen und pubertie-

renden (»cocky and adolescent«) Tons nicht berücksichtigt, dass beide Korrespondenten rhetorisch geschult waren.<sup>957</sup> Churchill hatte am Trinity College studiert, Wilkes an der Universität in Leiden. Ihre Äußerungen sind damit keine unüberlegten Albernheiten, sondern sie müssen in den Kontext gelehrter Polemik eingeordnet werden, womit die Eskalationsstufe gerade im Vergleich mit dem Beispiel Piranesis besser nachvollziehbar wird. Zieht man zeitgemäße Beispiele heran, so wird deutlich, dass es hart, aber nicht ungewöhnlich war, den Gegner in dieser Weise zu beschimpfen. Da polemische Rede und auch ihre Schriftform darauf abzielten, den Gegner zu vernichten, äußerten sich die beiden Akteure entsprechend in ihren Schriften einschließlich ihrer Korrespondenz.<sup>958</sup>

Bei der Reaktion Churchills auf *The Bruiser* fällt auf, dass dieser neben der Entfernung von Hogarths Selbstbildnis auch die anderen Veränderungen – insbesondere die ausgetauschten Buchtitel – sorgfältig in den Blick nahm, um die damit verknüpften Aussagen zu entschlüsseln. Die obere der beiden neuen Inschriften verwies auf die Subskribenten des *North Briton*, die möglicherweise mit der auf dem Buch abgestellten Spendendose zur Kasse gebeten werden sollten. Das darunterliegende Buch verwies mit den Worten »A New Way to pay old Debts, a Comedy by Messenger« darauf, dass dies die Weise von Hogarth war, die ihm erlittene Schmach seinem Kontrahenten zurückzuzahlen. Churchill sah darin einen Seitenhieb auf Wilkes. Wie aber oben

---

953 MacDonald 1986, S. 75.

954 MacDonald 1986, S. 67.

955 MacDonald 1986, S. 58–64, 73–75.

956 Brief von Wilkes aus Paris an Churchill, 29. August 1763. West 1999, S. 83, Anm. 47.

---

957 Paulson 1993, S. 407–408.

958 Vgl. Bremer/Spoerhase 2015. Darin ebenfalls zum Künstlerstreit der 1760er Jahre Lehmann 2015.

#### 4. Persönliche Angriffe (1700–1763)

---

bereits für die Analyse des Blattes betont, sah auch der Dichter sich als den direkten und damit eigentlichen Adressaten von *The Bruiser*:

»He explains it as a New Way to pay old debts wholly to you, but as the Print is really inscrib'd to me I think not to let him off in that manner – he has broke into my pale of private Life, and set that example of illiberality, which I wish'd – of that kind of attack which is ungenerous in the first instance, but justice in the return. I intend an Elegy on him, supposing him dead, but my dear C. W. [seine Geliebte, d. V.] who is this instant at my elbow, and towards whom I feel my Spirit stir and my bowels yearn tells me he will be really dead before it comes out. Nay, she at the last tells me with a kiss that I have kil'd him, and bes I will never be her enemy.«<sup>959</sup>

Dieser Brief Churchills bestätigt, dass die Streitkommunikation sich vollständig gewandelt hatte. Die persönliche Betroffenheit überlagerte die Wahrnehmung des Stiches und die intendierte Reaktion hierauf. Aus Sicht des Dichters war der Maler in seinen Privatbereich eingedrungen, was eine so heftige Gegenwehr in ihm hervorrief, dass er Hogarth eine Elegie zu widmen plante, in der er annehmen wollte, dieser sei verstorben. Auch dies ist eine Streitstrategie, die innerhalb der gelehrten Polemik veran-

kert werden kann.<sup>960</sup> Dies war eine Absicht, von der ihn seine Gefährtin abbrachte, was jedoch nur bedingt deeskalierend wirkte. Einen schlechten Beigeschmack bekommt dieser Brief, wenn man berücksichtigt, dass Hogarth über diese Affäre wirklich krank geworden war, so dass die Worte, er sei möglicherweise bereits verstorben, bevor die Erwiderung auf seinen Stich gedruckt sei, nicht leicht auf einen schlechten Witz zu reduzieren sind.<sup>961</sup> Der Künstler indes konnte sich über seine Verkaufserfolge freuen. Wie Paulson rekonstruiert hat, muss Hogarth entsprechend seinen Einnahmen (£30 15s) etwa 600 Exemplare von *The Bruiser* verkauft haben. Danach verkaufte er noch weitere 80 Blätter mit dem Porträt von Wilkes.<sup>962</sup> Eine Fußnote der Geschichte ist, dass Churchill ein *The Bruiser*-Blatt für Wilkes erwerben sollte, damit dieser es anschauen konnte.<sup>963</sup>

Der gegenseitige Schlagabtausch mit Dichtung und gedruckten Bildern, der Fürsprecher auf beiden Seiten fand, blieb nicht unkommentiert und so druckten das *London Magazine* und danach *St. James's Chronicle* folgende Verse ab:

»Pug and Bruin  
The Painter smarts from Churchill's  
manly Line,  
And tit for tat, pays Poem with Design.

---

959 Brief Churchills an Wilkes vom 3. August 1763, zitiert in: Paulson 1993, S. 406. Weatherly 1954, S. 59–60.

960 Vgl. Bremer/Spoerhase 2015.

961 Zu der diesbezüglichen Berichterstattung in den Zeitungen siehe Paulson 1993, S. 405.

962 Paulson 1993, S. 410.

963 British Library MS Add 30878, f 33. Siehe Paulson 1993, S. 407. Weatherly 1954, S. 64.

Who's right, who's wrong, I neither  
know nor care;  
I read, I gaz, and so – fight Dog, fight  
Bear.«<sup>964</sup>

Die neue Dimension, die der Künstlerstreit erreicht hatte, brachte ihm unterschiedliche Wertschätzung ein. Die nach außen gekehrten persönlichen Befindlichkeiten und Aggressionen in Kombination mit der gesteigerten Selbstinszenierung weckten bei Rezipienten wie Lord Royston die Neugier nach den eigentlichen Hintergründen: »For my Part, I do not believe the story.«<sup>965</sup> Andere versicherten Hogarth ihre Bewunderung und Unterstützung.<sup>966</sup> Bei noch anderen hingegen machte sich die Gefühlsregung des Fremdschämens breit, so wie es Horace Walpoles Worten zu entnehmen ist: »never did two angry men of their abilities throw mud with less dexterity.«<sup>967</sup>

Später reagierte hierauf die Jefferyes Hamett O'Neale zugeschriebene Druckgraphik *The Bruiser Triumphant* (Abb. 103), die den mit *The Bruiser* geführten Angriff bereichert durch einen Satyr, der mit Erasmus (Adagia I, 6, 16) die Kritikfähigkeit der beteiligten Streiter hinterfragt: »Ne Sutor ultra Crepidam.«<sup>968</sup> Das Bild im Bild, das den Status der Darstellung als Antikritik offenlegt, reagiert nicht erst auf den letzten Zustand von *The Bruiser*: Die Wiedergabe des Sticks zeigt nicht die Zutat des zusätzlichen Bilddetails mit dem Maler, der seine Gegner züch-



103. Jefferyes Hamett O'Neale zugeschr.,  
*The Bruiser Triumphant*, 1763?,  
New York Public Library.

tigt. Die untersten Worte auf der Texttafel in *The Bruiser Triumphant* werden gegen Hogarth gewandt, ursprünglich handelt es sich hierbei um die durch Plinius d. Ä. in seiner Naturkunde (XXXV, 85) überlieferten Worte des Apelles, was auf die Anekdote mit dem Schuster anspielt, der meinte, das Gemälde des berühmten Malers mit seinem eigenen Sachverstand rügen zu können. Hinsichtlich eines formalen Fehlers nahm Apelles seine Kritik an, weitere von Plinius als übermütig charakterisierte Kritik jedoch wehrte er mit

964 Zitiert nach der Abschrift, in: Paulson 1993, S. 409.

965 Zitiert nach Paulson 1993, S. 408.

966 Paulson 1993, S. 410.

967 Zitiert nach Paulson 1993, S. 409.

968 BM Satires 4085. Paulson 1993, S. 215.

der sprichwörtlich gewordenen Gegenkritik ab: *Schuster bleib bei deinem Leisten*. Dieses Motto wurde anekdotisch für Hogarth variiert, der sehr empfindlich auf negative Bewertungen reagiert und deswegen gerade die *Sigismunda* mehrmals übermalt haben soll. Legendar ist die Überlieferung, wonach Hogarth, als er das Gemälde ausstellen ließ, einen Bediensteten daneben postierte und damit beauftragte, an dem Werk geäußerte Kritik zu notieren.<sup>969</sup> Ob dies stimmt oder eine gut erfundene Anekdote war, ist hier nicht relevant: Der Punkt ist, dass Hogarth anders als Apelles in dem umstrittenen Fall nicht zu seiner künstlerischen Leistung stand und seinen Kritikern entschieden entgegen trat, sondern dass er durch die zahlreichen, nicht unbemerkt gebliebenen Veränderungen dem Publikum scheinbar eingestand, die Tadel seien berechtigt gewesen. Zudem wird Hogarth zurückverwiesen auf das Feld unpolitischer Kunst. Darüber hinaus wird der Maler einmal mehr als Esel (Hog-ass) lächerlich gemacht. Dass Wilkes dem Esel mit »horn fair« beschriebene Hörner aufsetzen will, verweist auf das selbstreflexive Bewusstsein des Künstlers, dass Hogarth mit seinen Werken *John Wilkes Esq<sup>r</sup>*. und *The Bruiser* das Gebiet der Personalsatire verlassen und eine neue Bildpasquinade ent-

wickelt hatte: das bildliche Pendant zu dem literarischen Pasquill. Dies veranschaulicht ein Kupferstich von Antonio Lafreri (1550), der die *statua parlante*, den sogenannten *Pasquino*, einen antiken Torso, mit Attributen eines im Bild abwesenden Pasquinadenschreibers zeigt: neben einem an der Hauswand lehrenden Knüppel liegen nicht allein eine Geißel, sondern auch Eselsohren und die Hörner eines Schafbocks (Abb. 5). Das Fragment wurde durch die ihm angeheftete schriftliche Kritik sprechend gemacht und diente auch Pietro Aretino als Streitarena, indem dieser wie andere Satiriker auch und bis heute üblich an den Sockel des römischen Denkmals seine Spottverse anheftete.

Auch jenseits dieser besprochenen Beispiele zog der Bilderkrieg weitere Kreise, wobei die Rekonstruktion der einzelnen Zusammenhänge fragmentarisch bleiben muss, solange die einzelnen Autorschaften an den anonym publizierten streitbaren Bildwerken nicht geklärt sind. Die Toleranzgrenzen waren neu definiert, Bildpolemik und Bildpasquinade waren mit den Streitfällen um Piranesi und Hogarth etabliert. Der Weg für einen personalisierten Schlagabtausch im Bild mit modernen Mitteln und Künstlerstreitstrategien, die einer gesonderten Untersuchung bedürften, war bereitet.

---

<sup>969</sup> Einberg 2016, Nr. 236, S. 353–355. Vgl. Kris/Kurz 1934, S. 104, wo das Beispiel des Apelles in einen größeren Kontext gestellt wird, der darauf abzielt, die Überlegenheit des Künstlers herauszustreichen und damit insbesondere seine Rolle gegenüber dem Auftraggeber zu stärken.

### 4.3 Das rekonstruierbare Bild vom streitenden Künstler – Ein Resümee

Ausgehend von Lorenzo Leonbrunos *Allegorie der Fortuna* (Mantua, um 1525) entwickelte sich eine Bildsprache, die auf eine persönliche Situation des Künstlers hin ausdeutbar war. Basis hierfür war die antike Überlieferung des Lukian über die Verleumdung des Apelles, welche Leon Battista Alberti als nachahmenswertes Beispiel einer Innovation empfohlen und damit kunsttheoretisch legitimiert hatte. Die Strategie, sich mit oder ohne Worte in einem Gemälde über selbst erlittenes Unrecht zu beklagen, sich zugleich zu verteidigen und obendrein den Gegner anzuklagen, war neu. Als eine Initialzündung wurde diese Innovation mit Kopien gewürdigt und fand ab 1561 gedruckte Verbreitung. Durch mehrdeutige Hinweise konnte aus einer gemalten Satire, deren Ziel es war, allgemeine Zustände zu bessern, wie im Falle ihres literarischen Pendanten auch auf eine lebende Person rückgeschlossen werden. Das Beispiel des satirischen Satyrn (Taf. 2) zeigt, wie das durch Filarete etablierte Lastermotiv zu einem Bild des Spötters modifiziert wurde. Durch die neuartige Kombination mit einem Motiv der künstlerischen Virtus konnte es künstlerstreitspezifisch eingesetzt werden: Der Spott (Satyr) bringt beleidigendes Gelächter (Urinstrahl) hervor, das er über den wehrlosen und unschuldigen Künstler (Daphne) bringt, ihn damit kränkt oder im Sinne einer Waffe verletzt und ihn gesellschaftlich ausgrenzt. Für dieses auf etablierten Wortspielen beruhende neue Sinnbild bot Pietro Aretino in seiner

gesellschaftlich brisanten Rolle als Satiriker und Pasquinat eine wichtige Referenz. Auf Porträts und Namensnennungen (außer dem eigenen) im Bild mussten die bildenden Künstler jedoch verzichten, um sich nicht selbst dem Vorwurf der Verleumdung auszusetzen. Wie der Prozess Federico Zuccaris lehrt, konnte ein Künstler dennoch für eine gemalte Pasquinade bestraft werden, wenn nicht er und Dritte die Harmlosigkeit seiner Absicht bezeugen konnten. Als besonders kreativ erwies sich der Umgang mit dem Reizthema Geld und dem Geldbeutel als abwertendem Attribut (Taf. 3): die motivischen Ausprägungen reichten von versteckten bis hin zu prominent inszenierten Details wie einem Sack tragenden Sündenbock (Leonbruno), über einen anachronistischen Bezahlvorgang (Rembrandt), über das zum Sujet erhobene *Bankett des Midas* (Testa) bis hin zu Hodensäcken, in ihrer antiken Doppeldeutigkeit als Geldsack (Piranesi).

Das Motiv des Satyrn wurde nun künstlerstreitspezifisch weiter ausgebaut (Taf. 2): Daniele da Volterras Stuckreliefs (Rom, um 1548) etablierten sie in ihrer Eigenschaft als schlechte Kunstrichter ausdrücklicher, als es Leonbrunos Gemälde getan hatte. Diese negativen Eigenschaften hatte Leone Leoni vor Augen, als er in Gestalt eines Reliefs zwei Löwen als Stellvertreter seines Namens über einen Satyrn herfallen ließ und ein Biss dem Sitz des Humors, der andere seinem die Fruchtbarkeit repräsentierenden Genital galt. Der Wunsch den ungerechten Kunst-

richter und seine Nachkommen zu vernichten (Taf. 7) war ein wiederkehrendes Motiv innerhalb der gelehrten Polemik und kehrt als solches auch zurück im Werk Giovanni Battista Piranesi, der mit der Zerschlagung des feindlichen Wappens eine erneut betont auf die Standesehre abzielende Formulierung dieses Anliegens findet.

Der Kampf gegen die Verleumdung (Taf. 4) und damit der für die eigene Wahrheit liegt motivisch Lelio Orsi's *Armbrustschützen* (1560er Jahre) zu Grunde, welcher das gesprochene böse Wort sinnbildlich abwehrt und damit, ikonographisch eine weit verbreitete Denkart aufgreifend, diese innovativ umsetzte und durch den Bezug auf den Perspektiv- bzw. Sehstrahl ebenfalls künstler-spezifisch konnotieren konnte. Ebenfalls als verleumdet und mit noch gesteigerter Wehrhaftigkeit inszenierte sich Leone Leoni an der Fassade seines Künstlerhauses, der *Casa degli Omenoni* mit dem bereits genannten Relief *Cave leonem* (Mailand, 1565).

Den Weg der Übersetzung eines Sprichworts ins Bild leistete Stradanus mit dem Bildmotiv des defäkierenden Hundes in *Leo X. schenkt Florenz Hut und Schwert* (um 1562). Wie im Falle Leonbrunos, in dem das beleidigende Motiv mit der Virtus des Künstlers in direkten Zusammenhang gebracht wird (Taf. 8), wird hier durch die örtliche Nähe zum David des Michelangelo der konkrete Bezugspunkt visualisiert und durch den fehlenden Kopf der Statue ein weiteres Wortspiel mit dem Capo der neu zu gründenden Akademie imaginiert. Es ging folglich nicht einfach darum, ein passendes Sprichwort ins Bild zu setzen, sondern dies auch auf eine die Aufmerksamkeit des Be-

trachters fesselnde und ihn vom Anliegen des Künstlers überzeugende Weise zu tun. Jede Streitarena hatte ihr eigenes Publikum und jeweils passend wählten die unterschiedlichen Künstler ihre Waffen. Während Orsi an der Fassade seines Künstlerhauses seinem Anliegen einen prominenten Platz einräumen konnte, durfte Stradanus auch im Marginalbereich der repräsentativen Raumausstattung für seinen Auftraggeber die ihm gesetzten Toleranzgrenzen nicht überschreiten. Der Kulturtransfer eines im Erasmus-Umkreis bekannten Sprichworts an den Hof der Medici in Florenz blieb ebenfalls bislang unbemerkt. Dass das Motiv nur versetzt und nicht getilgt wurde, deutet darauf hin, dass Statusfragen im Bild verhandelt werden durften, wenn dies zum Ruhm des Fürsten beitrug. Der Ort der Anbringung erforderte in jedem Einzelfall neue Legitimationsstrategien. Diese konnten auf kunsttheoretischen Überlegungen ebenso fußen wie auf überzeichnenden bis karikierenden Gestaltungsweisen. Und so ist Zuccaris Erörterung der Kuppelfresken ein Beispiel dessen, wie ein Künstler treffsicher beides miteinander vereinbaren konnte. Das übertriebene Schielen des unfähigen Kunstrichters ebenso wie die Untätigkeit Vasaris sind Kennzeichen einer gemalten Pasquinade, welche sogar die Toleranzgrenze, wonach Tote nicht im Bild diffamiert werden durften, überschritt: eine Grenze, die Zuccari mit seiner Planung zur Verdammung von Cornelis Cort im Kuppelfreskos mit Weltgericht (Florenz, Dom, 1577) noch respektiert hatte, wofür vermutlich der Anbringungsort und damit die größere Öffentlichkeit die Hauptgründe boten. Seine Vorüberlegungen zur Darstellung

des Kupferstechers unter den Verdammten, ausgestattet mit einer Kupferplatte an einer Kette um den Hals zeugen von der Norm, mit der Schand- und Ehrenstrafen real anschaulich gemacht und kombiniert mit der literarischen Tradition von Dantes *Göttlicher Komödie* verarbeitet wurde. Hier macht sich auch die Wirkung von Vasaris Viten bemerkbar, in denen das Thema der bildlichen Verdammung des Gegners in die Hölle wiederholt behauptet worden war.

Federico Zuccaris *Porta Virtutis* (Rom, ausgestellt am 18.10.1581), für die der Künstler möglicherweise bereits in Florenz erste Vorarbeiten anfertigte, wurde durch ihre öffentliche Ausstellung und Erläuterung zum Zielpunkt einer heftigen Gegenreaktion. Vom Künstler bewusst ohne identifizierbare Bildnisse und Namensnennungen ausgefertigt, wurde das Gemälde nicht als Bildsatire akzeptiert. Dass der Künstler selbst versuchte wieder in einen tolerablen Bereich zu gelangen, beweisen seine Überarbeitungen, die als Selbstzensur wirksam wurden. Die Tilgung von Bilddetails, die auf seine Person und die konkrete Streitsituation hin gelesen werden konnten, markieren den Grenzbereich dessen, was Zuccari für eine gemalte Satire und was er für eine gemalte Pasquina hielt (Taf. 10).

Erst Giovanni Bagliones Zweitfassung von *Himmlicher Amor* (1601/1602?) entstand in einem Rechtsraum, in dem ein Gesetz bildkünstlerische Diffamierungen verbot. Im Gerichtsprozess, in dem gegen Baglione verbreitete *libelli famosi* untersucht wurden, ist jedoch keine Ausweitung auf das genannte Gemälde nachvollziehbar. Erst Ende des 20. Jahrhunderts wurde Bagli-

ones Satyr, der satirisch auf den Kontext der Verleumdung hinweist, als diffamierendes Bildnis missverstanden. Dies verkannte die Rechtslage und Zensur. Nach dem Prozess um Zuccaris *Porta Virtutis* vermieden es die Künstler in Rom öffentlich durch Bildpasquinaden zu provozieren.

Mit der Publikation von Carel van Manders *Schilderboek* 1604 wurden die Errungenschaften des Künstlerstreits, insbesondere die Federico Zuccari angedichteten bildlichen Feldzüge gegen seine Gegner auch nördlich der Alpen bekannter. So erklärt es sich auch, dass mit dem dort gesteigerten Selbstbewusstsein ebenfalls neue Künstlerstreitstrategien entwickelt wurden. Rembrandt griff für das skatologische Detail eines Hundes in seiner Radierung *Der barmherzige Samariter* (1633) auf dasselbe Sprichwort zurück wie schon Stradanus. Dessen moralisierende Deutung indes war inzwischen weiter fortgeschrieben worden, so dass es nun eindeutig auf einen Verleumdungskontext hin ausgelegt werden musste. Dies ist ein Aspekt, der sich auch in der Rembrandt zugeschriebenen *Satire auf die Kunstkritik* (1644) wiederfindet, worin das skatologische Motiv des Tieres nun seine menschliche Entsprechung findet und im reichhaltigen Kanon niederländischer Bedeutungsträger eingereiht wird.

Pietro Testas *Bankett des Midas* (Rom, 22. August 1642) ist ein herausragendes Beispiel für ein fest datiertes Künstlerstreitbild, da der zugehörige Brief erhalten ist, der die Kontextualisierung nachvollziehbar macht. Die Innovation zeigt jedoch, dass die Ausdeutung einer passenden mythologischen Ikonographie auf die eigene Situation hin



kein Garant für eine entsprechende Wahrnehmung war. Künstlerstreit war zum Modethema geworden und wurde entsprechend vermarktet, typisch war die Einordnung als Capriccio oder Coglienerie. Dies zeigt auch Willem van Nijmegens *Trompe-l'Œil mit Graphiken und einem gedruckten Text befestigt auf einer Holzplatte* (1688), das mit seinem Hinweis auf die vorangegangenen Erfindungen in Italien eine höchst reflektierte Position einnimmt und spielerisch die Erwartungen des Betrachters dekonstruiert. Diesem wird auf der Metaebene der Spiegel vorgehalten und seine Sensationslust, ein Zeugnis eines Künstlerstreits zu betrachten, löst sich auf in Schaulust und erkenntnistheoretischen Gedankengängen.

Neu definiert wurden die Streitstrategien bildender Künstler durch bildpolemische Angriffe Giovanni Battista Piranesis auf Lord Charlemont und seine Agenten (1756–1757). Traditionsbewusst und zugleich innovativ griff er etablierte Themen auf wie die Vernichtung des Gegners, seine Verdammung in die Hölle, Schand- und Ehrenstrafen – hier vertreten durch die Unterjochung – einschließlich der schandhaften Bestattung (Taf. 11). Verhältnismäßig mild wurde er strafrechtlich belangt, die Angriffe auf die Person des Lords, der namentlich genannt

und durch sein Wappen repräsentiert war, wurden insgeheim unterstützt, vermutlich diplomatisch gedeckt aber nicht vollständig toleriert. Auch in diesem Fall gibt eine Selbstzensur Auskunft über die Details, welche als die Toleranzgrenzen überschreitend vom Künstler wahrgenommen wurden: die Beleidigung als *akoinonetoï*, die Namensinschriften auf den Grabsteinen (Taf. 10). Erst im Falle von William Hogarth (1763) gelang diese Grenzüberschreitung mit der persönlichen Diffamierung von John Wilkes im überzeichneten Schandbildnis mit Namensinschrift. Die Hogarth gewährte Toleranz basierte auf der Verurteilung des Dargestellten als Verleumder. Die fehlende Akzeptanz dieses Urteils innerhalb breiter Teile der Bevölkerung jedoch führte zu einer Umcodierung der beleidigenden Bildetails und zu einem nun persönlich ausgetragenen Schlagabtausch, der darin gipfelte, dass Hogarth sein Alter Ego in Gestalt seines Hundes auf die gegen ihn gerichtete *Epistle* des Wilkes-Freundes Charles Churchill urinieren ließ. Die Gegner führten sich gegenseitig mit ihren persönlichen Schwächen vor und attackierten sich gegenseitig mit Wort und Bild. Damit war eine neue – moderne – Ebene geschaffen, einen Künstlerstreit zu führen.