

## 6. Fazit

Bilder waren in der Frühen Neuzeit eigenständig streitfähig. Um bei den jeweiligen Adressaten Beistand zu finden, unterlagen die bildenden Künstler der Notwendigkeit, von Dritten verstanden zu werden. Dies ist eine der wenigen Konstanten innerhalb ihrer ansonsten situationsspezifischen Streitführung. Die andere Gemeinsamkeit besteht darin, dass jeder Künstler das Interesse verfolgte, nicht für seine kritischen oder beleidigenden Äußerungen im Bild belangt zu werden, was besondere Ausformungen ihrer Kreativität hervorbrachte. Um der Zensur zu entgehen und zeitgemäß und ortsspezifisch reagieren zu können, eignete sich keine starre Ikonographie. Die Bildsprache wurde in jedem Fall passgenau gewählt, da ja auch jeder Streitfall individuell verhandelt und der Gegner an einer für ihn schmerzempfindlichen Stelle getroffen werden musste. Die künstlerstreitspezifische Ikonographie unterlag zugleich dem Zwang, einerseits entschlüsselt werden zu können, weswegen wir auch heute noch die Möglichkeit dazu haben. Sie durfte aber bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts keinesfalls die Grenze der persönlichen Beleidigung so weit überschreiten, dass eine Person als Person erkennbar oder konkret benannt im Bild beleidigt oder geäch-

tet wurde. Wie auch die Kunstkritik, für die Diderot exemplarisch benannt werden kann, Mitte des 18. Jahrhunderts begann, persönlich zu werden, vollzog sich der Personalisierungsprozess auch innerhalb der bildenden Kunst.<sup>1122</sup> Soziale Ausgrenzung und Sanktionen drohten dem Urheber solcher Diffamierungen jederzeit und an jedem Ort. Die hier untersuchten Bildlösungen, die diese beiden Kriterien erfüllten, zeigen, wie kreativ und flexibel es die Künstler verstanden, die ihnen exklusiv zur Verfügung stehende künstler-spezifische Arena des Streits für ihre Zwecke nutzbar zu machen und ihre Kunstwerke als Medium des Streits bis hin zur Waffe gegen den Gegner einzusetzen.

Die Schwerpunktuntersuchung zu den historisch belegten Streitfällen und den damit in Zusammenhang stehenden Kunstwerken hat neben verschiedenen neuen Ergebnissen zu den einzelnen Objekten die Basis für eine übergeordnete Kategoriebildung hervorgebracht. Grundlegende Unterschiede, die zur spezifischen Bewertung von Künstlerstreit im Bild berücksichtigt werden sollten, zeigen sich in folgenden Punkten:

---

<sup>1122</sup> Zur Entwicklung der Kunstkritik siehe das erstmalig 1915 erschienene Standardwerk von Albert Dresden. Dresden 2011.

1. Die auf allgemeine Zustände abzielende Bildsatire ist von der Bildpasquinade zu unterscheiden, die mit ihrer Gesamtkomposition auf die Beleidigung von Personen abzielt.

2. Der Begriff der Bildpolemik konnte als nicht gattungsgebunden definiert werden, charakteristisch ist der konfliktverschärfende Ton. Es gilt zu unterscheiden, ob ein gesamtes Werk als Streitbild gelten kann oder ob lediglich ein Detail als bildpolemisch zu bezeichnen ist.

3. Zu differenzieren sind direkte Attacken durch explizite Beleidigungen von versteckten Angriffen mit Hilfe doppeldeutiger Motive, die über Andeutungen oder Hinweise funktionieren.

Durch die chronologische Anordnung konnten die sich in der Frühen Neuzeit herausbildenden Streitstrategien bildender Künstler mit ihren möglichen Bezugnahmen im Fortgang herauspräpariert werden. Im daran anschließenden Abgleich mit den Legendenbildungen konnte aufgezeigt werden, welche Motive und Topiken als für Künstlerstreit spezifisch oder in seinen Dimensionen besonders wahrgenommen wurden. Im historischen Überblick wurde erstmalig nachvollziehbar, dass für das literarisch konstruierte Image vom im Bild streitenden Künstler lediglich ausgewählte Spezifika zur Legendenbildung herangezogen wurden. Im Gegenzug bedienten sich die Künstler vorgeblich der soziale Wirklichkeit spiegelnden Legenden, um ihr eigenes reales Tun zu legitimieren. Insbesondere die Selbststilisierung der Autorität des Künstlers bis hin zu jemandem, der an seinem Werk geäußerte Kritik mit der sozialen Sanktion einer Schandstrafe imaginieren und damit dauerhaft ahnden

konnte, besaß in ihrer Wirkung großes Gewicht (Zuccari, Piranesi).

Die aus der Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse, die neu erarbeitete systematische Unterscheidung von Bildpasquinade und Bildpolemik und deren Methodik können der weiterführenden kunsthistorischen und interdisziplinären Forschung als Parameter zur Verfügung gestellt werden. Der Einsatz derselben kann unabhängig von den jeweils sehr unterschiedlichen Koordinaten erfolgen, was von großem Vorteil ist, da – wie schon die Heterogenität des hier erstmalig vernetzt aufgearbeiteten Materials zeigt – die einschlägigen Werke so vielfältig sind wie die dahinterstehenden Künstlerpersönlichkeiten und die jeweilige Situation, in der sie sich befanden. Diesbezüglich sind weitere »Entdeckungen« von bislang nicht entschlüsselten Künstlerstreitbildzeugnissen zu erwarten, die sich in der Vergangenheit einer Deutung entzogen: Der hier vorgestellte neue Zugang zu dem spezifischen Material und seiner in sich höchst komplexen Bildsprache bietet sich an für weiterführende Forschungen. Insbesondere die Künstlersozialgeschichte und die interdisziplinär ausgerichtete Kontroversenforschung können hiervon profitieren und neue Forschungsperspektiven finden: Künstlerpamphlete wurden beispielsweise noch nicht im Überblick oder Vergleich erforscht. Die weitreichenden Wechselwirkungen zwischen Sprachbildern und Bildsprache bieten eine ausbaufähige Plattform für den fächerübergreifenden Austausch. Die Kunstwerke selbst leisteten einen immensen Beitrag zur Künstlersozialgeschichte, der aufzuarbeiten ist und mit dieser Untersuchung sicher erst im Ansatz erforscht ist.

## Parameter zur Erschließung von Künstlerstreit im Bild

Für eine fundierte Erschließung, ob es sich im Einzelfall um ein streitbares Werk handelt, das im Kontext eines Künstlerstreits entstanden ist, müssen die relevanten Parameter ebenso wie das Objekt selbst eingehend analysiert werden. Da jeder Streitfall individuell verhandelt und somit die Streitparameter als Variablen erfüllt wurden, ließen sich die bildpolemischen Konstanten ausschließlich über eine umfassende Rekonstruktion der historischen Zusammenhänge und der individuellen Ausprägungen von Bildsprache und Bezügen innerhalb der als Muster erkennbaren Künstlerstreittraditionen situationsspezifisch erschließen, herausfiltern und verorten. Zur Entschlüsselung weiterer Fälle von Streit im Bild oder Streit mit dem Bild sind entsprechend umfangreiche Einzeluntersuchungen zu leisten, die eine kritische Klärung von Quellenlage und Forschungsstand ebenso voraussetzen wie eine neue Perspektive auf Bildinhalte und deren historische Kontexte. Die vorliegenden Analysen haben gezeigt, dass oberflächlich als Zeichen von Künstlerstreit gedeutete Details wie Midasohren zur Klärung der komplexen Zusammenhänge nicht ausreichend sind.

## Bildpolemikformeln

Als typische Themen der Darstellung lassen sich elf ikonographische Leitmotive zusammenfassen, die je nach Bedarf modifiziert und miteinander kombiniert werden konnten:

Tafel 1 zeigt fehlende Führungskompetenz, die in negativ konnotierter Untätigkeit zum Ausdruck kommt. Anzeichen hierfür können Schlaf zu einem unpassenden Zeitpunkt sowie die explizite Vernachlässigung der Herrschaft sein, die das nicht eigenhändig geführte und damit der Ignoranz überlassene Ruder symbolisiert. Gesteigert wird dies im Fall von Leonbrunos Darstellung des Fürsten, der mit Midasohren und ungeschnittenen Fingernägeln, die seine Hände zu nutzlosen Klauen machen, in Bedeutungslosigkeit verharret.

Tafel 2 versammelt satirische Satyrn als Stellvertreter der Spötter und ungerechten Kritiker. Die Beispiele zeigen ihre von den bildenden Künstlern kritisierten Verfehlungen: Die Feindbilder machen die Virtus des Künstlers in Gestalt des Lorbeerbaums durch ihr Urinieren lächerlich und erniedrigen sie. Auch flammende schlechte Rede und böse Blicke gehen von ihnen aus, ihre Verleumdungen schaden der gerechten Beurteilung des Kunstwerks ebenso wie die durch sie etablierten falschen Maßstäbe.

Tafel 3 lenkt den Blick auf das Thema Geld, das als Dreh- und Angelpunkt zahlreicher Künstlerstreitigkeiten gelten muß und durch Geldsäcke repräsentiert wird, deren Darstellung oder Betonung nicht notwendig wäre. Mit dem gescheiterten Mäzenatentum gehen Vorwürfe einher, die Figurationen von Geiz, Neid und den Sündenbock eben-

so einbeziehen können wie die Zeugen des Vertragsbruchs.

Tafel 4 zeigt den Wunsch der Künstler, sich vor übler Nachrede und Verleumdung zu schützen. Das Motiv des Armbrustschützen, der den personifizierten Schutz symbolisiert, ist eng mit Hinweisen auf Neid verknüpft, der die Schattenseite des Ruhms verkörpert und untrennbar mit diesem verbunden ist. Die Analogie von Geschoss und Wort war sprichwörtlich.

Tafel 5 ist dem Kontext vielfältiger Hundemotive gewidmet. Als Sinnbild des Kynikers waren Hinweise auf Zoilos oder durch Erasmus von Rotterdam bekannt gemachte Sprichwörter geeignet, um Fehden anzuzetteln. Die Gegenüberstellung mit Invidia charakterisiert den Hund als zentrales Motiv des am Herzen nagenden und folglich emotional aufgeladenen Kollegenneids.

Tafel 6 ist der skatologisch inszenierten Herabsetzung und Beleidigung des Gegners gewidmet, wie sie durch defäkierende oder urinierende Motive Ausdruck finden konnte. Jeweilige Zusammenhänge werden durch die Platzierung der Figur explizit.

Tafel 7 zeigt im Spektrum der Eskalation die höchste Stufe an, indem Zerstörungsphantasien auf Körper und ihre Stellvertreter übertragen werden. Die stellvertretende Exekution des Gegners wird durch seine Entmannung auch auf seine potenziellen Nachkommen übertragen und damit die Endgültigkeit der Ehrenstrafe signalisiert.

Tafel 8 rückt das Richtige im Vergleich zum falschen Sehen als Basis der Urteilskraft ins Zentrum der Wahrnehmung. Die Metaebene der damit verbundenen Selbsterkenntnis, die mit dem Hilfsmittel des Spiegels verknüpft

sein kann, wird mit dem Apell zu Schweigen verbunden, sie fordern das rechte Maß ein.

Tafel 9 führt die Darstellungsweisen schlechter Kunstrichter vor Augen. Midasohren als Zeichen der Ignoranz, hohle Töne und Pfeife als Symbole leerer Rede, übertriebenes Schielen und das sinnlose Wiegen von Körperteilen zur Überprüfung richtiger Proportionen erweisen die Unfähigkeit der Dargestellten zum gerechten und folglich richtigen Kunsturteil.

Tafel 10 versammelt Details, die Toleranzgrenzen überschritten und deswegen sogar zum Teil zensiert wurden. Dies waren alleinstandig Darstellungen, die unzweideutig waren und den Aspekt der Beleidigung eklatant verschärften. Die gezeigten Bildpolemiken umfassen ein umstrittenes Gemälde, konkrete Orte, vollständige Namen, ein zerschlagenes Wappen sowie entehrende Zeichen.

Tafel 11 bietet einen Überblick über verschiedene Möglichkeiten zur sinnbildlichen Erniedrigung des Gegners durch Unterjochung, Translation auf einen Armenfriedhof, Androhung von Höllenqualen, Dressur und Zerschlagung des Rechtskörpers.

### Mehr als eine Ikonographie

Der Vergleich hat eine bislang nicht eigenständig als solche erkannte Ikonographie des Künstlerstreits sichtbar gemacht, die im Kontext profaner Ikonographien einzuordnen ist. Zeit-, orts- und zielgemäß unterlegen die Elemente dieser Bildsprache einem steten Wandel, was im Anhang durch die Zusammenstellung der oben erläuterten Bildtafeln mit den genannten einschlägigen

Bildpolemikformeln anschaulich vermittelt wird. Diese Parameter, die der weiterführenden Forschung ebenfalls als Ergebnis der geleisteten Grundlagenforschung zur Verfügung gestellt und zur Modifikation und Weiterentwicklung angeboten werden, vermögen zu verdeutlichen, wie sich die Künstler etablierter und innovativer Elemente bedienten, um diese für ihre Streitführung nutzbar zu machen. Zu den ikonographischen Motiven, die wiederholt Anwendung fanden um Künstlerstreit zu signalisieren, zählen Satyrn, Armbrustschützen, Hunde, Schweigeappelle, Spiegelmetaphern, Assoziationen mit Hochverrätern, skatologische Details sowie Entmannungs-, Hinrichtungs- und Bestattungsmetaphern. Analog zu den Midasohren, die in der Antike als Zeichen der Ignoranz und unfähiger Richter etabliert und in der Frühen Neuzeit beibehalten wurden, wurde die Thematik des falschen oder schlechten Sehens variabel versinnbildlicht (Zuccari, da Volterra, van Nijmegen). Ebenso wichtig war die situationsspezifisch passende Symbolik für Geld, weil ein wiederkehrendes Thema fehlende Zahlungsmoral oder überhaupt Geldstreitigkeiten waren (Piranesi, Hogarth). Die Feinheiten in der Interpretation der Motive hat darüber hinaus gezeigt, dass ein oberflächlicher Zugriff auf die Darstellung zahlreiche Missverständnisse produzieren kann: ikonographische Details wie Eselohren oder Hunde im Bild sind mögliche Zutaten für eine Ikonologie des Künstlerstreits, nicht jedoch per se Garant dafür. Auch gibt es unterschiedliche Bedeutungen des Satyrn jenseits der hier relevanten als Spötter (Leonbruno), schlechter Kunstrichter (da Volterra) oder Verleumder

(Leoni, Zuccari). Manche Hunde sind in der Rolle eines Kyniker zu deuten (Stradanus, Rembrandt), als Symbol der eigenen Streitlust (Hogarth) und nicht primär als Schimpfwort. Vulgäre Bestandteile deuten kynische Werturteile an und entsprechen zugleich den Besonderheiten einer Pasquinade, die es vermag, diese Details mit gelehrten Inhalten und künstlerischer Kunstfertigkeit zu verbinden. Für viele Werke muss zudem die übergeordnete allegorische Rahmenikonographie berücksichtigt werden, die gerade bei politisch instrumentalisierten Werken Leserichtungen überblendete (Leonbruno, Allori). Innerhalb der hier entwickelten Systematik lassen sich als Leitthemen benennen: Gegenwehr gegen eine erlittene Verleumdung, Erniedrigung des Gegners durch eine Beleidigung, Aberkennung der notwendigen Autorität in Kunstfragen und Verwünschung des Gegners. Im Bildwerk untrennbar miteinander verschmolzen wurden Abstufungen von der Künstlerklage (*lamento*) über Verteidigung (*defensio*) und Rechtfertigung (*giustificazione*) bis hin zum Signal für den Angriff (*bellicum canere*). Die persönliche Betroffenheit der Akteure in den Streitfällen trug anders als bei anderen Arbeiten innerhalb ihres Œuvres zu einer stärkeren Emotionalisierung bei, was soweit eskalieren konnte, dass eine Selbstzensur notwendig wurde, um anderen Restriktionen und Sanktionen vorzubeugen oder zu entgehen (Taf. 10). Jede Innovation, die ein Künstlerstreit auf der Ebene der bildsprachlichen Kommunikation hervorbrachte, hatte als Prüfstein die Akzeptanz durch Dritte, deren Auswahl durch die Wahl des Mediums mitbestimmt wurde.

### Orte des Künstlerstreits und ihre Medien

Zu den bevorzugten Orten der Selbstdarstellung streitender Künstler zählte die Fassade des Künstlerhauses, über dessen Gestaltung die Künstler selbst bestimmen konnten und womit sie eine große Öffentlichkeit, nämlich die der anliegenden Straße, erreichten. Hierfür konnte die Wandmalerei (Orsi) ebenso eingesetzt werden wie Reliefs (Leoni). Vermutlich ähnlich attraktiv war die Präsentation von Arbeiten wie Zeichnungen (Rembrandt) und Gemälden (Zuccari) innerhalb des Künstlerhauses oder Ateliers, wo sich die künstlerische Freiheit am weitesten entfalten konnte, eine stärkere Kontrolle über das einzubeziehende Publikum möglich war und Erläuterungen im eigenen Sinne ergänzt werden konnten. Aber auch hierfür gilt, dass diese Räume in der Frühen Neuzeit keine Privaträume im modernen oder heutigen Sinne waren und damit stets ein Rest der Gefahr blieb, Toleranzgrenzen zu überschreiten. Die erste Skandalausstellung ist mit der teilöffentlichen Präsentation von Zuccaris *Porta Virtutis* dokumentiert. Andere berühmte, vielzitierte Fälle wie die Präsentation von Giovanni Bagliones *Himmlischer Liebe*, Erstfassung oder Salvator Rosas *Fortuna*, Zweitfassung, die angeblich für Aufruhr sorgten, sind quellenkundlich durch keinen Rezipienten bestätigt und nicht fest datiert. Vermutlich wurden viele Provokationen bereits im Vorfeld durch ein Ausstellungsverbot oder milder ausgedrückt die Ablehnung eines Kunstwerks für eine Gemäldeschau unterbunden. Erst im 18. Jahrhundert begannen Querelen unter Konkurrent:innen eine nennenswerte Rolle in der öffentlichen

Wahrnehmung zu spielen. Hier besteht noch Forschungsbedarf. Das Streiten im Auftragskunstwerk hingegen, zum Beispiel im Rahmen einer Raumausstattung, unterlag den Auflagen durch den Auftraggeber und seiner Stellvertreter. Zwar bekamen vermutlich viele Künstler freie Hand bei der Ausgestaltung und Ausschmückung der Marginalbereiche (da Volterra, Allori). Wie aber das Beispiel des Stradanus lehrt, konnte und durfte ein Künstler auch hier nicht frei zum Ausdruck bringen, was er wollte. Gleiches gilt für den Kunstmarkt und insbesondere die dort vertriebenen Druckgraphiken (Zuccari, Rembrandt, Piranesi, Hogarth). Hier bestimmten Händler und Käufer mit darüber, wie viele Abnehmer ein Blatt fand und was es ihnen Wert war. Um hier Akzeptanz und Toleranz den Boden zu bereiten, bedurfte es einer allegorischen Einbettung und Überhöhung des persönlichen Anliegens. Obwohl wir in vielen Fällen insgesamt gut informiert sind, bleiben manche Fragen vorerst offen, da zu einigen Werken bislang keine Angaben zur zeitgenössischen Aufbewahrung ermittelt werden konnten (Leonbruno, van Nijmegen). Auch hier besteht noch Forschungsbedarf.

Zum Einsatz von Karikaturen in Kontexten von Künstlerstreit fehlen vorerst ebenfalls relevante Informationen. Auch wenn der vorrangige Zweck dieser Zeichnungen ihr pointierter Witz war, so deutet die *legge Taverna* darauf hin, dass es stark beleidigende Karikaturen gab. Wenn welche für die Einführung des Gesetzes den Anlass boten, so sind sie entweder nicht erhalten, verschollen oder noch nicht hinreichend als Zeugnis eines Künstlerstreits erschlossen.

## Variabel und passgenau: Die Streitstrategien im Bild

Die Künstler nutzten passend zu ihrem jeweiligen Streit und den ihnen individuell zur Verfügung stehenden Rahmenbedingungen sich bietende Gelegenheiten, ihren Standpunkt zu vertreten und damit gegenüber ihrem Gegner einen Vorteil in der Streitführung zu erringen. Streitstrategisch nutzten sie jedwede ihnen zu Gebote stehende Option aus: das Spektrum reicht von der Einbringung von Binnenformen in Marginalbereiche ihrer Auftragsarbeiten (Stradanus) über die Fixierung eigener Werke im Kirchenraum (da Volterra) über öffentliche Ausstellungen eigenständiger Bildkompositionen und deren Erläuterung (Zuccari) bis hin zur systematischen Verbreitung beleidigender Bilder (Testa, Zuccari, Piranesi) oder sogar deren Archivierung (Piranesi). Als die wichtigste, da genuin künstlerspezifische Streitstrategie erwies sich die höchst differenzierte Ausbildung der Bildpolemik, welche die Schwächen des Gegners individuell und deswegen besonders treffsicher attackieren konnte (Zuccari, Rembrandt, Hogarth). Als die wichtigste Waffe der Künstler war sie so gefürchtet, dass in Rom 1599 ein Gesetz, die *legge Taverna*, dagegen eingeführt wurde. In dem Toleranzbereich der Satire mit ihrer fehlenden personenbezogenen Fixierung entzogen sich jedoch die meisten Bildwerke diesen Versuchen des Zugriffs (Baglione, Testa, Rosa). Die heftigen Gegenreaktionen und Versuche, geeignete Sanktionen zu finden (Zuccari, Piranesi, Hogarth) sind Zeugnisse des Erfolgs, mit dem die bildenden Künstler der Frühen Neuzeit im und mit dem Bild streiten konnten, wenn sie wollten.

## Die Adressaten der Bildmitteilung

Dass eine Beleidigung im Sinne eines Schaukampfes in der Frühen Neuzeit als Streitkunst gelten konnte und gesellschaftlich dadurch legitimiert wurde, dass sie kreativ, innovativ, qualitativ hochwertig und unterhaltsam war, prägt mit Blick auf die Gegenwart unsere abendländische Kultur bis heute. Jeder Künstler hatte sein Publikum und seine Mittel, dieses situationsspezifisch und zum Teil personengenau zu adressieren: Auftraggeber (Stradanus), Fürsprecher (Zuccari, Piranesi), die Öffentlichkeit von der Straße (Orsi) und bei Bedarf auch der als Schlichter einbezogene Gouverneur (Piranesi). Auch wenn der Gegner als Teil des Publikums die Nachricht, die eben nicht *allein* an ihn, sondern *auch* an ihn gerichtet war, nicht in allen Teilen richtig verstand (Piranesi, Hogarth): Die erhaltenen Schriftzeugnisse belegen, dass wer zum Ziel einer bildlichen Attacke, speziell einer Bildpolemik wurde, das unmittelbar verstand, wenn er das Bild sah. Eventuell eine Ausnahme ist der Fall von Pietro Testa, der seinem Mäzen seine gezeichnete Pasquinade mit einem Brief zusandte und erläuterte. Die Art der bilpolemischen Kommunikation ist einzigartig und funktioniert, wie oben dargelegt, auch ohne Worte (Orsi, Leoni) und schloss mit okkasionellen Öffentlichkeiten auch Passanten ein (Hogarth).

Der Erkenntnisgewinn dieser Untersuchung revidiert unsere Vorstellungen davon, wie Künstler in der Frühen Neuzeit stritten, grundlegend. Dem bisherigen überwiegend auf Fiktionen basierenden Geschichtsbild setzt die neue Lesart eine veränderte Per-

spektive entgegen, die verdeutlicht, wie viel legendäre Stilisierung und Selbstinszenierung des Künstlerstandes einerseits und Wünsche nach Vorläufern der Moderne andererseits auf die streitenden Künstler der Frühen Neuzeit projiziert wurden. Ein we-

sentlicher Bestandteil der publikumswirksamen, da anekdotenreich unterhaltsamen und spannungsgeladenen Kunstgeschichte kann nun ebenso wie die eigenen Wahrheiten der Kunstschaffenden neu betrachtet werden.