



Doris H. Lehmann (Hg.)

VOM STREIT ZUM BILD

Bildpolemik und andere
Waffen der Künstler

ad picturam

Doris H. Lehmann (Hg.)

Vom Streit zum Bild

Bildpolemik und andere

Waffen der Künstler

Doris H. Lehmann (Hg.)

VOM STREIT ZUM BILD

Bildpolemik und andere
Waffen der Künstler

ad picturam

Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K.

Merzhausen 2017

Titelbild:

Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Der Barmherzige Samariter (Ausschnitt), 1633,
Amsterdam, Rijksmuseum



Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft
Projektnummer LE 2891/1-1

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Doris H. Lehmann (Hg.):
Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler
ISBN: 978-3-942919-04-3 (Hardcover)



Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access):
ISBN: 978-3-946653-46-2 (PDF)
URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-212-o](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-212-o)
DOI: [10.11588/arthistoricum.212.283](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.212.283)

Umschlagentwurf: Dr. Pommes
Layout und Satz: ad picturam
Druck und Verarbeitung: digital art book, Ostfildern

© 2017 by *ad picturam*
Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur e. K., Merzhausen
Website: ad-picturam.de
Made in Germany · Alle Rechte vorbehalten

Inhalt

Dank	7
<i>Doris H. Lehmann</i> Vom Streit zum Bild – Eine Einführung	9
<i>Cristina Fontcuberta i Famadas</i> Neider und Ignoranten: Künstlerstreit-Ikonographien des 16. und 17. Jahrhunderts	19
<i>Doris H. Lehmann</i> Girolamo Mocettos Schauplatz von Andrea Mantegnas <i>Verleumdung des Apelles</i> : Zum Künstlerstreit in Venedig	47
<i>Giuseppe Capriotti</i> Waffen der Verteidigung. Drei Skulpturen von Benvenuto Cellini als Reaktion auf die Angriffe Baccio Bandinellis	64
<i>Helen Barr</i> Bellende Konkurrenten, bissige Kommentare: Eine Spurensuche in Alessandro Alloris Werken	83
<i>Doris H. Lehmann</i> Künstlerstreit im Bild? Anmerkungen zu Rembrandts Hund in der Radierung <i>Barmherziger Samariter</i> (1633)	105
<i>Ekaterini Kepetzis</i> Hogarth's Propagandablatt gegen Wilkes (1763) – Parteikampf und Bilderstreit im England des 18. Jahrhunderts	117

Inhalt

Doris H. Lehmann

Ein Künstlerpamphlet und seine Bildpolemik.

Giovanni Battista Piranesi *Lettere di giustificazione* 146

Charlotte Mende

Kritische Croquis. Mechanismen kunstkritischer Karikatur
am Beispiel der Salonwerke Eugène Delacroix'

169

Petra Kunzelmann

Gemalte Antikritik. Zu bildkünstlerischen Reaktionsweisen auf die Kunstkritik 191

Bildnachweis

221

Dank

Dank dafür, dass dieses Buch entstanden ist, gebührt zunächst der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die das Projekt *Streitstrategien bildender Künstler in der Neuzeit* gefördert hat. Aus diesem Projekt entstanden die Tagung und vorliegende zugehörige Publikation, welche die DFG ebenfalls mit einer Sachbeihilfe unterstützte. Hand in Hand mit dieser Danksagung geht diejenige an den geschäftsführenden Direktor des Kunsthistorischen Instituts der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Roland Kanz, für die Gastfreundschaft des Instituts als Projektheimat und Veranstaltungsort. Kristin Bartsch hat die Tagung mitorganisiert und Waleria Dorogova die Publikation mit vorbereitet. Ohne ihre Unterstützung läge das Buch noch nicht vor.

Gedankt sei schließlich auch allen Studierenden, die engagiert und gastfreundlich die internationale Tagung mitgestaltet haben: Mercedes Kleinfeld, Julia Moebus, Seda Pesen, Luisa Schlotterbeck, Miriam Schmedeke und in der Diathek Lisa Oord. Der Dank für die großartige Unterstützung hinter den Kulissen geht an Annette Eichhoff, Lisa Heuermann, Sibilla Kahle, Ulrike Knauf sowie an Doris Uerdingen und das Geschäftszimmerteam. Weiterer Dank für ihre Heinzelmännchen-Hilfe gilt dem Team

der Hausverwaltung unter der Leitung von Guido Hoppe. Dawn Gibbs danke ich für die Übersetzung der Tagungsausschreibung sowie der Abstracts. Jean-Luc Ikelle-Matiba verdanken wir die hervorragende Qualität unseres Bildmaterials. Christina Janusch und Julia F. Krings sorgten auf netteste Weise dafür, dass ich bei Bedarf zwei Hände frei hatte. Polly, Smilla, Fritzi und Grischka Petri danke ich für die gute Laune, die sie in der Laufzeit des Tagungs- und Publikationsprojektes verbreitet haben.

Ein besonderes Dankeschön gilt neben den Referentinnen und dem Referenten, die hier als Autorinnen und Autor versammelt sind, den weiteren Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmern, die in die Diskussionen ihr Wissen und ihre Fragen eingebracht haben. Der intensive Austausch, die gegenseitigen Anregungen und die gute Stimmung haben mir sehr viel bedeutet und waren die motivierende Grundlage für die Entstehung dieses Bandes. Kristin Bartsch und Gertraude Grassi danke ich für ihren Einsatz bei der Übersetzung der spanischen und italienischen Beiträge. Dem Anliegen der DFG gemäß, die nationale und internationale Zusammenarbeit der Forscherinnen und Forscher zu fördern, verschwinden die Originaltexte nicht in der Schublade, sondern

werden Dank des Verlags *ad picturam* und der Unterstützung von Maria Effinger und ihrem Team online auf *arthistoricum.net* zur Verfügung gestellt.

Ein besonderer Dank geht auch an die Institutionen, die unser wissenschaftliches Buchprojekt mit der für sie noch ungewöhnlichen Form der gleichzeitigen Publikation einer gebundenen Auflage und einer Open-Access-Version durch die Anpassung der Bildlizenzen unterstützt haben.

Dass die vorliegende Publikation neben den unmittelbaren Tagungsbeiträgen zusätzliche vertiefende Studien enthält, dafür gebührt der Dank weiteren Diskussionspartnern. Einige Überlegungen zum Streit im Bild durfte ich im Rahmen eines Werkstattgesprächs der *Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte* vorstellen, wofür ich Andreas Tacke sehr dankbar bin. Sabine Meine und Petra Schaefer verdanke ich die vorangegangene Einladung zur Diskussion an das Deutsche Studienzentrum in Venedig, wo sich insbesondere Jana Graul mit ihrem Fachwissen anregend einbrachte. Dem DFG-Netzwerk *Gelehrte Polemik* und hier stellvertretend seinen Sprechern Kai Bremer und Carlos Spoerhase, die mich als Assoziierte aufnahmen, danke ich für den jahrelangen intensiven und bereichernden Austausch zu methodischen und inhaltlichen Fragen. Andreea Badea danke ich für ihre Recherchehilfe in Rom. Wiebke Windorf und Astrid Lang boten mir im Rahmen ihrer an der Düssel-

dorfer Universität veranstalteten Vortragsreihe *Ästhetik – Geschichte – Diskurs* eine weitere Möglichkeit, Ansätze, Methoden und Fragestellungen vorzustellen und zu diskutieren, womit sie unmittelbar auf die Tagungsvorbereitungen eingewirkt haben. Ihnen wie auch Hans Körner danke ich herzlich für die bei dieser Gelegenheit gewonnenen Anregungen. Weitere Denkanstöße, die für die vorliegende Publikation relevant wurden, verdanke ich Hans-Joachim Raupp, der mit Herzlichkeit und Witz argumentative Stolpersteine in Stufen verwandelt und mit seinen ebenso tief- wie weitreichenden Kenntnissen die Diskussionen der Tagung enorm bereichert hat, sowie Michael Stockhausen, dessen Fragen ein wichtiger Motor für die Weiterentwicklung gedanklicher Ansätze waren. Hans Ost danke ich für seine humorvollen Anregungen, die den Grundstein für meine künstlerstreitspezifischen Forschungen legten.

Carmen Flum danke ich dafür, dass das geplante Buch so schnell und schön Gestalt angenommen hat. Mit Geduld, Beharrlichkeit und guter Laune begleitete sie das Publikationsprojekt. Last but not least danke ich Dr. Pommes für die Gestaltung des Tagungsflyers, der auch die so passende Vorlage für den Bucheinband lieferte.

Ursula Mättig und Reinhardt Lutz gilt schließlich ein besonders herzlicher Dank: Das mir 2016 gewährte Stipendium im Rahmen des Maria von Linden-Programms kam auch diesem Band zugute.

Bonn, im Juni 2017
Doris H. Lehmann

Vom Streit zum Bild – Eine Einführung

von Doris H. Lehmann

Welche Rolle spielen innerhalb der streitstrategischen Kommunikation von Künstlern die Bildwerke als eigenständiges Medium des Austauschs, der Selbstpositionierung und -inszenierung? Von dieser Frage ausgehend untersuchte die am 4. und 5. Dezember 2015 am Kunsthistorischen Institut in Bonn abgehaltene Tagung *Vom Streit zum Bild – Bildpolemik und andere Waffen der Künstler* des DFG-Projekts *Streitstrategien bildender Künstler in der Neuzeit* das Phänomen des Künstlerstreits und – als dessen Besonderheit – seine kreativ-produktive Bildsprache. Behandelt wurde die These, dass Konfrontationen zwischen bildenden Künstlern und deren Konflikte mit ihren Auftraggebern und Kritikern als eine künstlerspezifische Sonderform der Streitführung den Einsatz von Kunstwerken als Waffen beförderten. Künstlerstreit wird hier verstanden als Kategorie, die eine emotional geführte Auseinandersetzung mit einem persönlichen Gegner voraussetzt, wobei mindestens einer Streitpartei ein bildender Künstler angehört, der bildkünstlerisch produktiv an dem Streit teilnimmt.

Dem Programm der Tagung gemäß bietet dieser Sammelband als erstes Überblickswerk zum Thema unterschiedliche Einblicke in das weite, höchst spannende und überaus facettenreiche Forschungsfeld. Der Band stellt Kunstwerke und ihre Instrumentalisierung als Waffen bildender Künstler vor und rekonstruiert deren Funktionen und Kontexte. Die präsentierten Zeugnisse künstlerischer Wehrhaftigkeit und Angriffslust umfassen Beispiele vom 16. Jahrhundert bis hinein in die Gegenwartskunst. Die Beiträge zeigen auf, wie Kunstwerke über von Künstlern ausgetragene Fehden Auskunft geben können, und wie sie als Träger einer spezifisch bildkünstlerischen Streitaustragung eingesetzt und wirksam werden konnten.

1. Vorüberlegungen und Thesen

Jeder der hier behandelten Konflikte wurde individuell durch die beteiligten Streitparteien ausgehandelt und die zugehörigen Bilderfindungen zielten dabei auf eine Lesbarkeit durch Dritte – ein jeweils zu definie-

rendes Publikum – ab. Dies war deswegen von großer Wichtigkeit, da diese Zielgruppe Partei ergreifen sollte. Die Notwendigkeit einerseits, der Situation und dem Ort gemäß überzeugend argumentieren zu können, und die Absicht andererseits, kategorisch verstanden werden zu wollen, schufen Rahmenbedingungen, die zur Herausbildung von doppeldeutigen und zugleich variablen Zeichenmustern beitrugen. Diese boten den Künstlern situationsbedingte Vorteile, wohingegen starre ikonographische Vorgaben weder eine institutionelle Zensur umgehen noch einen Gegner passgenau hätten treffen können. Künstlerstreit wurde und wird im Bild verhandelt, indem auf einer von in der Regel mehreren Leseebenen kritische Inhalte adressatenorientiert kommuniziert wurden.

2. Künstlerstreit – Zur Forschungslücke zwischen Paragone, Agon und Aemulatio

Die Untersuchungen von künstlerspezifischen Konflikten konzentrierten sich lange auf den einem hehren Ziel gewidmeten Wettstreit der Künste, den Paragone.¹ Wie andere ›harmlose‹ und unpersönlich gemeinte Formen der Auseinandersetzung unter Künstlern – sei es der sportlich faire Wettkampf (Agon) oder der Wetteifer gegenüber einem bewunderten Vorbild (Aemulatio) – wurde dieser zum emotionsneutralen Wettbewerb stilisiert und als ›edle‹ Form der Verhandlung künstlerischer Interessen weit-

und tiefreichend erforscht.² Als Forschungslücke verblieb indes der personenbezogene Anteil an den von Künstlern ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten und damit die Frage nach den Besonderheiten ihrer Streitführung. Dies gilt für ihre Kämpfe untereinander ebenso wie für die Auseinandersetzungen mit denen, die ihre Bildsprache ebenfalls verstanden: ihren Auftraggebern und Kritikern. Diesen Aspekten gehen die Beiträge des Bandes exemplarisch nach. Dabei trägt die Schwerpunktbildung im Gegenstandsbe- reich italienischer neuzeitlicher Fallbeispiele dem bisherigen Forschungsstand Rechnung, gibt es doch zahlreiche Überschneidungen mit den zuvor bereits unter ›unpersönlichen‹ Gesichtspunkten erforschten Konflikten. Aber auch hierüber hinaus gibt es eine Fülle einschlägigen Materials, das neu aufzuarbeiten ist und wesentliche Rückschlüsse auf die Funktionsweisen bildlich formulierter Kritik zulässt.

3. Künstlerstreit als Motor von Kreativität

Die im Folgenden behandelten Werke zeugen davon, dass Streit zahlreichen bildenden Künstlern als Motor ihrer Kreativität diene. Damit zeigen sie auch für den Bereich der bildenden Kunst das produktive Potenzial von Differenzen auf, welches bereits in der Antike als positive Eigenschaft von Streit erkannt worden war: So hatte Hesiod die gute von der schlechten Eris unterschieden und Heraklit den Kampf (*polemos*) als den Vater

1 Mendelsohn 1982; Farago 1992; Varchi 2013; Henderler 2013.

2 Vgl. Goffen 2002; Prochno 2006; Baader/Müller-Hofstede/Patz 2007; Verspohl 2007; Müller/Pfisterer 2011.

aller Dinge bezeichnet.³ Damit sind wir bei den Kernfragen der Tagung: Wie haben wir uns Bildwerke vorzustellen, die eine persönliche Auseinandersetzung nach außen tragen und möglicherweise selbst als Waffe im Kampf gegen rivalisierende Künstler, ignorante Auftraggeber oder inkompetente Kritiker wirken sollten? Welche Wege standen einem bildenden Künstler offen, seine Interessen und Ansichten wichtigen Fürsprechern überzeugend vor Augen zu stellen? Gab es Möglichkeiten wortlos zu streiten? Diese Frage bejahen die Beiträge auf ganz unterschiedliche Weise und zeigen damit verschiedene künstlerische Waffen und Streitstrategien auf. Für die Lesart, wonach Benvenuto Cellini ironisch auf kunsttheoretische Debatten und den gegen ihn gerichteten Vorwurf der Knabenliebe reagierte, indem er Skulpturen mit explizit homoerotischen Sujets und impliziten gelehrten Kommentaren schuf, argumentiert Giuseppe Capriotti.⁴ Attacken in Gestalt bildlich umgesetzter Wortspiele thematisieren Helen Barr, Cristina Fontcuberta i Famadas und Ekaterini Kepetzis. Ihre Ergebnisse sind anschlussfähig an die der jüngsten interdisziplinären Kontroversenforschung, die Wortspiele als beliebte Grundlagen von mit

Worten geführten heftigen Auseinandersetzungen behandelte.⁵

Als konstant in der Bildsprache streitender Künstler beliebt erweist sich der motivische Einsatz von Hunden, der für eines der ältesten und international weitverbreitetsten Schimpfwörter Pate stand.⁶ Wie deren Darstellungen situationspezifisch und unmissverständlich im Bild eingesetzt werden konnten, um Gegnern eine verächtliche Haltung anzuzeigen, diskutieren Barr, Kepetzis und Petra Kunzelmann. Ihre Ergebnisse wie auch der Beitrag zu Rembrandt eröffnen eine Perspektive zur Weitung des nach Zygmunt Ważbiński grundlegender Studie (1977) auf den bellenden Hund als Sinnbild neidischer Kritiker verengten Blicks.⁷

Der Nachweis der Jahrhunderte überdauernden Kontinuität des Wunsches, einen Rivalen im Bild zu entmannen, verbindet die Beiträge von Fontcuberta i Famadas, Lehmann und Kunzelmann. Wie kreativ Feinde sinnbildlich bekämpft, unterjocht, mit Höllenqualen gestraft und begraben wurden, wird anhand der hier versammelten Fallbeispiele deutlich. Tradition und Innovation bildeten dabei keine Gegensätze. So wird der Gegner bis in unsere Gegenwart hinein im Bild zeitgemäß beleidigt, gedemütigt und vernichtet. Ziel der Akteure war es, die vom Gegner ausgehende Gefahr dauerhaft zu bannen. Der Umgang miteinander – auch und gerade in der jeweiligen Öffentlichkeit – war und ist also nicht nur ehrenhaft.

3 Hesiod, Werke und Tage (Erga), 11–46; Heraklit, Fragment DK 22 B 53. Siehe Held 1980, S. 449–451, 463–464.

4 Zum Wort als Waffe, der Körperlichkeit ehrverletzender Handlungen und zum diskriminierenden Ehrverlust von »Personen, die Sexualität außerhalb des normativ Erlaubten praktizieren und aufgrund dessen ausgegrenzt und kriminalisiert werden« siehe Lobenstein-Reichmann 2013, S. 6, 51, 116–117, 353. Vgl. Scarabello 1980; Rocke 1996.

5 Spoerhase 2007; Bremer/Spoerhase 2011; Bremer/Spoerhase 2015.

6 Cohn 1910, S. 5.

7 Ważbiński 1977. Vgl. Acidini Luchinat/Capretti 2009.

4. Zur Tagung und ihren Ergebnissen

Erstmalig kamen im Rahmen der Tagung internationale Forscherinnen und Forscher zum Thema »Künstlerstreit« zusammen, um ihre Einzelthemen und Methoden miteinander zu vernetzen, grundlegende und systematische Fragen zu diskutieren und Perspektiven und Probleme aufzuzeigen.

Der Beitrag von Cristina Fontcuberta i Famadas bietet einen kompakten Überblick über die in der Neuzeit konstruierten und in großen Teilen bis heute rezipierten Vorstellungen von Künstlerstreit und seinem Potenzial, in Bildern wirksam zu werden. Neben beliebten Anekdoten und als streitlustig bekannten italienischen Akteuren wie Federico Zuccari und Salvator Rosa umfasst ihr Aufsatz zur Bildsprache von Künstlerstreit auch Beispiele aus Spanien, die in Deutschland bislang weniger prominent sind.

Die Untersuchung der von Girolamo Mocetto nach dem Entwurf von Andrea Mantegna gestochenen *Verleumdung des Apelles* nimmt ergänzend die Frage der Verortung von Künstlerstreit in den Blick und bietet neue Erkenntnisse zu dem Stich selbst wie auch zu seiner Kontextualisierung als Zeugnis von Auseinandersetzungen in Venedig.

Giuseppe Capriottis Studie zu drei männlichen Aktfiguren Benvenuto Cellinis bereichert diesen Band um die Facette bildhauerischer Möglichkeiten zur Streitaustragung im Kunstwerk. Seine Deutung der für den Medicifürsten Cosimo I. angefertigten mythologischen Figuren als Verteidigungsschilder Cellinis gegen die von seinem Rivalen erhobenen »Sodomie«-Vorwürfe beleuchten den homoerotischen Subtext der

Darstellungen von Ganymed, Narziss sowie Apoll und Hyazinth.

Helen Barrs Untersuchung von Alessandro Allori spürt der Thematik des Künstlerstreits nicht allein motivisch nach, sondern legt einen Schwerpunkt auf die Signierpraxis des Malers und deren Besonderheiten. Quellenkritisch und bildanalytisch versiert arbeitet sie Störfaktoren heraus, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen, und gewinnt aus den gesprächigen Signaturen des Künstlers Erkenntnisse über seine raffiniert in Gemälde integrierten Aussagen, die ihn als gewitzten und bissigen Kommentator in Erscheinung treten lassen.

Der Beitrag zu Rembrandts Radierung *Der barmherzige Samariter* erörtert das Motiv des Hundes vor dem Hintergrund volkssprachlicher Sprichwörter und einer möglichen persönlichen Bezugnahme. Die Frage nach der Öffentlichkeit von Streit und seinem Publikum eröffnet in diesem Kontext eine neue Perspektive auf die Wahrnehmung von Autorität in Kunstfragen und den Umgang mit ehrverletzenden Äußerungen.

Den Aspekt persönlicher Entehrungen behandelt auch Ekaterini Kepetzi: Ihre Fallstudie zu William Hogarth und John Wilkes nimmt eine druckgraphische Diffamierung von politischer Tragweite in den Blick, deren Kontrahenten zuvor befreundet gewesen sein sollen.⁸ Der des Plagiats beschuldigte Künstler rächte sich für die drastische Erniedrigung seiner Kunst, indem er seinen Gegner bildlich zu einem Hochverräter stilisierte, und geriet anschließend selbst in das Kreuzfeuer von gegen seine Person ge-

⁸ Croft Murray 1937, S. 132–135, hier S. 133.



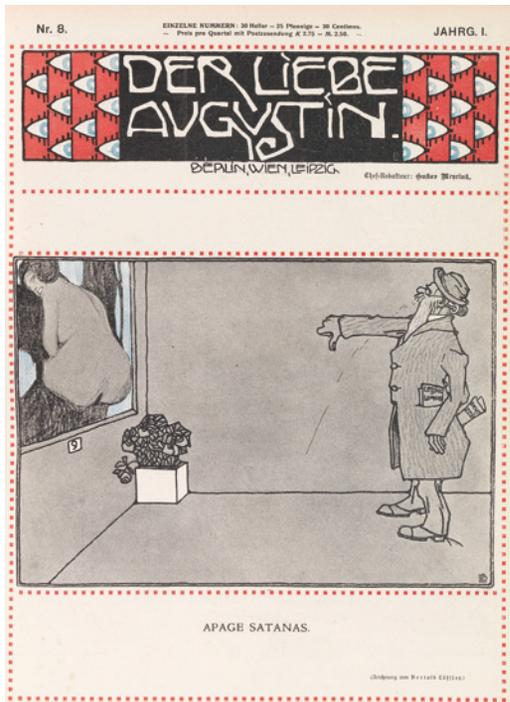
1. James Ensor, *Gefährliche Köche (Les cuisiniers dangereux)*, 1896, Privatsammlung.

richteten Bildsatiren. Mit jeder Antikritik wuchs die Möglichkeit zur Bezugnahme und Umdeutung und damit die Komplexität der Zitierweisen. Kepetzis analysiert den mit Pamphleten und Bildern geführten Schlagabtausch mit Blick auf die Leistungsfähigkeit der bildsprachlichen Mittel und deren Verkehrung, womit sie die für die moderne Karikatur wegberaubende Bedeutung der in dichter Folge aufeinander reagierenden Druckgraphiken aufzeigen kann.

Eine neue Dimension von Künstlerstreit beleuchtet auch der Beitrag zu Giovanni Battista Piranesis Strategie der Rechtfertigung

und Entehrung seines ehemaligen Mäzens Lord Charlemont, den der Künstler mitsamt seiner Kunstagenten zum Ziel eines Pamphlets machte, in dem er seine Gegner schwer beleidigte und verwünschte. Der Beitrag legt dar, dass Piranesi mehr leistete als eine *damnatio memoriae*: Mit gelehrten bildpolemischen Attacken zielte der Künstler ab auf einen spektakulären Rufmord.

Charlotte Mendes Aufsatz zu den kunstkritischen Karikaturen, mit welchen die Satirezeitschrift *Le Charivari* von Eugène Delacroix im Salon ausgestellte Werke kommentierte, eröffnet tiefgehende Einblicke in die



2. Berthold Löffler, *Apage Satanas*, in:
Der liebe Augustin,
Jg. 1, Heft Nr. 8, 1904, Titelblatt.

Entwicklung des gezeichneten Witzes, des »Croquis«, und seiner Kennzeichen. Mende weist dezidiert nach, wie die unter dem Pseudonym Cham publizierten Gemäldekarikaturen einen für Delacroix' Farb- und Pinselduktus typischen und markanten Individualstil entwickelten, der bald von anderen Karikaturisten übernommen wurde.

Petra Kunzelmanns Analyse der von Kurt Schwitters und Neo Rauch als Waffen gegen ihre Kritiker eingesetzten Werke weist nach, dass die Aktualität des Themas ungebrochen ist. Traditionen und Innovationen durch gezielte Regelverstöße werden in ihrem Beitrag zum Umgang mit Kritik ebenso kenntlich

wie die strukturelle Fortschreibung künstlerischer Selbstinszenierung, nicht zuletzt der des Pinsels als Waffe.

Für den Druck beibehalten wurde in allen Beiträgen die jeweilige Autorenmeinung, auch wenn diese auf der Tagung Anlass zu kontroversen Diskussionen bot.

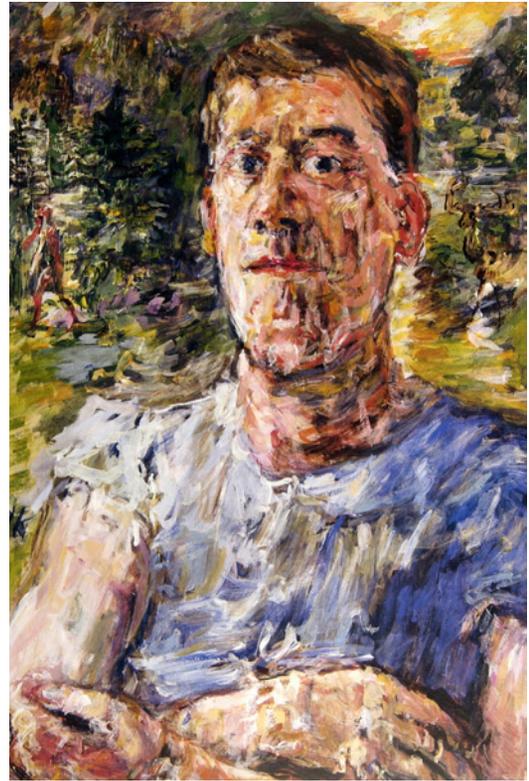
5. Forschungsperspektiven und Desiderate

Zwar waren moderne Streitstrategien bildender Künstler nicht Gegenstand des geförderten Projektes, im Rahmen der Tagung konnten dennoch einige diesbezügliche Aspekte diskutiert werden, auf die als in der Neuzeit bislang nicht nachweisbare, danach aber relevante Facetten des Künstlerstreits kurz eingegangen werden soll. Diese zeigen, dass es sich lohnen würde, weiterführend insbesondere Selbstporträts und die in Bildwerken zum Ausdruck kommende Körpersprache zu erforschen. Innovativ war die Selbstinszenierung als Märtyrer und Opfer, mit der James Ensors Gemälde *Gefährliche Köche* (1896; Abb. 1) aufwartet, um einen Einblick in die belgische Kunstszene am Beginn der Moderne zu präsentieren. In Analogie zu dem Haupt von Johannes dem Täufer zeigt Ensor seinen eigenen Kopf auf einer Silberplatte angerichtet: seine Kunst (»L'Art Ensor«) soll als Fischspezialität (Wortspiel mit »hareng saur«) den am gedeckten Tisch versammelten Kunstkritikern vorgesetzt werden, von denen zwei – möglicherweise als Zeichen ihrer Vorurteile – bereits ausspeien.⁹ Die Relevanz der Körpersprache im Bild ver-

9 Susan M. Canning, *Die gefährlichen Köche* (1896), in: Pfeiffer/Hollein 2005, S. 220.

anschaulicht Berthold Löfflers Karikatur *Apage Satanas* (1904; Abb. 2), auch bekannt als *Philister vor einem Klimt-Gemälde aus-spuckend*. Gereizt reagiert darin der Besucher einer Ausstellung auf den zentralen weiblichen Akt in *Goldfische* (1901/02): Dieser streckt seinem Betrachter lächelnd den verlängerten Rücken entgegen. Angeblich sollte das Gemälde ursprünglich *An meine Kritiker* heißen. Der Rezipient deutet den körperlichen Ausdruck der Figur als entsprechend ihrer inneren Haltung, versteht sich als Adressat der von ihm als Beleidigung und Provokation aufgefassten Darstellung und antwortet hierauf. Verächtlich spuckt er auf den Boden und senkt zugleich vernichtend seinen Daumen, als wolle er damit den Künstler verurteilen.¹⁰ Von Hans Ost als »Meta-Satire auf die Kunstkritik« im Kontext des umstrittenen Fakultätsgemäldes *Medizin* Klimts gedeutet, bleiben die zwei-jährige ›Verspätung‹ der Karikatur ebenso wie das Publikationsorgan – eine Literaturzeitschrift – erklärungsbedürftig.¹¹ Wichtige Anknüpfungspunkte für die weiterführende Erforschung modernen Künstlerstreits bieten das hier angedeutete Potenzial von Karikaturen wie auch der Hinweis auf streitspezifische – auch fiktive – Werktitel.

Jenseits beleidigender Posen bietet die körperliche Ablehnung Oskar Kokoschkas im sog. *Selbstbildnis als entarteter Künstler*



3. Oskar Kokoschka,
Selbstbildnis als entarteter Künstler, 1937,
Fondation Oskar Kokoschka.

(1937; Abb. 3), das als ›private‹ Reaktion auf seine kunstpolitische Diffamierung in der am 19. Juli 1937 in München eröffneten Propagandaausstellung »Entartete Kunst« gedeutet wird, weitere Hinweise auf die Relevanz objektorientierter Analysen im Dienste der Künstlersozialgeschichte.¹² Mit vor dem Oberkörper verschränkten und damit Distanz zum Betrachter signalisierenden Armen wehrte sich der Österreicher gegen seine Überhäufung »mit größten Beschimp-

¹⁰ Diese Geste verweist auf die populäre und 1872 von Jean-Léon Gérôme mit *Pollice Verso* visualisierte Annahme, das antike römische Publikum in der Arena hätte sie – wie auch der Imperator schließlich selbst – ausgeführt, wenn es vom Kaiser ein Todesurteil, beispielsweise für einen im Kampf unterlegenen Gladiatoren, einforderte.

¹¹ Ost 1996, S. 80–89.

¹² Vgl. Hoge 2000, S. 176–181.

fungen und gefährlichen Drohungen« [Zitat Oskar Kokoschka, 3. August 1937] und den Vergleich mit einem Geisteskranken.¹³ Aber das Gemälde zeigt noch mehr: Es richtet sich gegen den »Anstreicher aus Österreich«, gemeint war Adolf Hitler, der die Kastration derer plante, die er für seine Rivalen hielt: Laut Kokoschka waren dies – im größtmöglichen Gegensatz zu dem gescheiterten Künstler Hitler – die wahren Maler.¹⁴ Dass es sich hierbei nicht, wie man zunächst annehmen könnte, um eine rhetorische Polemikformel handelte, sondern um einen Tatbestand, eine reelle Bedrohung seiner Person, erhellt ein anderer Brief Kokoschkas, in dem er aus einer Rede des deutschen Reichskanzlers zitierte. Demnach plante Hitler die Veranlassung medizinischer Eingriffe in die Körper von Künstlern, die »an Sehstörungen litten«. Kokoschka gibt wieder,

dass das Reichsinnenministerium feststellen sollte, »ob diese Sehstörungen angeboren oder erworben wären. Seien sie angeboren, müsse dafür gesorgt werden, daß ihnen [den Künstlern] die Fortpflanzung und damit die Weiterverbreitung ihres Leidens unmöglich gemacht werde«. Mit anderen Worten, diese Künstler wurden vom Reichskanzler mit Sterilisierung bedroht.¹⁵ Kokoschka nahm diese Gefahr sehr ernst, mit der sein kreativer Schöpfungsakt und der eines möglichen körperlichen Zeugungsvorgangs auf das Engste verknüpft wurden. Die hier vorgestellten Beispiele zeigen: Es bedarf nicht allein einer Aufarbeitung der in Streitkontexten eingesetzten beleidigenden Gesten und Strafmodi, sondern auch der Berücksichtigung alternativer Strategien wie die der Abwehr oder des Appells an den Gegner zu schweigen.

13 Zitat aus: Brief von Oskar Kokoschka an Kurt von Schuschnigg, 3. 8. 1937, Abschrift in: Kokoschka 1986, Bd. 3, S. 49–54, hier S. 49.

14 Brief des Künstlers an seine ehemalige Geliebte Alma Mahler-Werfel, 30. 7. 1937, englische Übersetzung, in: Kokoschka 1992, S. 146–148, hier S. 147. Dieses Schreiben fehlt in der deutschen Ausgabe. Ebd., S. 282.

15 Kokoschka 1986, Bd. 3, S. 50.

Bibliographie

- Acidini Luchinat/Capretti 2009
Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista* (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009.
- Baader/Müller-Hofstede/Patz 2007
Hannah Baader / Ulrike Müller-Hofstede / Kristine Patz, u. a. (Hg.): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007.
- Bremer/Spoerhase 2011
Kai Bremer / Carlos Spoerhase: *Rhetorische Rücksichtslosigkeit. Problemfelder der Erforschung gelehrter Polemik um 1700*, in: Kai Bremer / Carlos Spoerhase (Hg.): *Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700* (Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit 15, 2/3), Frankfurt am Main 2011, S. 111–122.
- Bremer/Spoerhase 2015
Kai Bremer / Carlos Spoerhase: *Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1800* (Zeitsprünge, Forschungen zur Frühen Neuzeit 19, 1–4), Frankfurt am Main 2015.
- Cohn 1910
Hugo Cohn: *Tiernamen als Schimpfwörter* (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Dreizehnten Realschule zu Berlin 1909/10), Berlin 1910.
- Croft Murray 1937
Edward Croft Murray: *Hogarth's Portrait of John Wilkes*, in: *The British Museum Quarterly* 11, 3 (Jun. 1937), S. 132–135.
- Farago 1992
Claire J. Farago: *Leonardo da Vinci's »Paragone«*, Leiden [u. a.] 1992.
- Goffen 2002
Rona Goffen: *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002.
- Held 1980
Klaus Held: *Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft: Eine phänomenologische Besinnung*, Berlin/New York 1980.
- Hendler 2013
Sefy Hendler: *La guerre des arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e–XVII^e siècle* (LermArte 11), Rom 2013.
- Hesiod, Werke und Tage (Erga)
Hesiodos: *Erga*, hg. von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1928.
- Hoge 2000
Kristina Hoge: *Selbstbildnisse im Angesicht der Bedrohung durch den Nationalsozialismus* (Diss. Heidelberg 2000, masch.), urn:nbn:de:bsz:16-opus-52028.
- Lehmann 2014
Doris H. Lehmann: *Dispute tra artisti a Venezia: La Calunnia di Apelle di Girolamo Mocetto*, in: *Rotraud von Kulesa / Sabine Meine / Daria Perocco* (Hg.): *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Florenz 2014, S. 169–177.
- Lobenstein-Reichmann 2013
Anja Lobenstein-Reichmann: *Sprachliche Ausgrenzung im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit* (Studia Linguistica Germanica 117), Berlin/Boston 2013.
- Mendelsohn 1982
Leatrice Mendelsohn: *Paragoni*, Ann Arbor 1982.
- Müller/Pfisterer 2011
Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer: *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*, in: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer / Anna Kathrin Bleuler u. a. (Hg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)* (Pluralisierung und Autorität 27), Berlin/Boston 2011, S. 1–32.
- Kokoschka 1986
Oskar Kokoschka: *Briefe*, hg. von Olda Kokoschka, Bd. 3 (1934–1953), Düsseldorf 1986.

Kokoschka 1992

Oskar Kokoschka: Letters 1905–1976, hg. von Olda Kokoschka / Alfred Marnau, London 1992.

Ost 1996

Hans Ost: An meine Kritiker. Hintergründiges bei Klimt und Binn, in: Peter Volkwein, Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt (Hg.): An Kunst glauben. Von Kunst träumen. Walter Vitt zum 60. Geburtstag, Ingolstadt 1996, S. 80–89.

Pfeiffer/Hollein 2005

Ingrid Pfeiffer / Max Hollein (Hg.): James Ensor, Ostfildern-Ruit 2005.

Prochno 2006

Renate Prochno: Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen, Berlin 2006.

Rocke 1996

Michael Rocke: Forbidden friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence, New York 1996.

Scarabello 1980

Giovanni Scarabello: Devianza sessuale ed interventi di giustizia a Venezia nella prima metà del XVI secolo, in: Neri Pozza (Hg.): Tiziano e Venezia, Vicenza 1980,

Tagungsakten (Convegno internazionale di studi, Venezia, Università degli Studi di Venezia, 27. September bis 1. Oktober 1976), S. 75–84.

Seneca, Apocolocyntosis Divi Claudii

Seneca, Lucius Annaeus: Apocolocyntosis. Lateinisch/Deutsch, hg. von Anton Bauer, Stuttgart 2001.

Spoerhase 2007

Carlos Spoerhase: Kontroversen: Zur Formenlehre eines epistemischen Genres, in: Ralf Klausnitzer / Carlos Spoerhase (Hg.): Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse, Bern u. a. 2007, S. 49–92.

Varchi 2013

Benedetto Varchi: Due lezioni. Paragone – Rangstreit der Künste, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann / Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

Verspohl 2007

Franz-Joachim Verspohl: Michelangelo Buonarroti und Leonardo da Vinci, Göttingen 2007.

Ważbiński 1977

Zygmunt Ważbiński: Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos »cane abbaiante«, in: Paragone 28, 327 (Mai 1977), S. 3–24.

Neider und Ignoranten: Künstlerstreit-Ikonographien des 16. und 17. Jahrhunderts*

von Cristina Fontcuberta i Famadas, übersetzt von Kristin Bartsch

Im wettbewerbsorientierten Klima Italiens im Zeitalter der Renaissance und des Barocks, das sich durch enorme Kreativität auszeichnete, stritten die Künstler ebenso für ihre gesellschaftliche Anerkennung wie um die Aufträge. Besonders deutlich spürbar war diese überreizte Stimmung im Florenz des 16. und im Rom des 17. Jahrhunderts. Die Rivalitäten zwischen Künstlern, Mäzenen, Sammlern und Autoren spielten hierbei eine zentrale Rolle; dies beweisen zahlreiche Satiren, verfasst in Form von Sonetten und Gedichten, wie auch die biographischen Aufzeichnungen Giorgio Vasaris und anderer Schriftsteller, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, beispielsweise den erbitterten Kampf zwischen Baccio Bandinelli und Benvenuto Cellini (siehe hierzu den Beitrag von Capriotti) sowie zwischen ihren jeweiligen Verleumdern und Fürsprechern für die Nachwelt festzuhalten. Zahlreiche Werke sind über dieses Kapitel der Kunstgeschichte geschrieben worden. Sie stützen sich auf Schriftquellen und auf das Studium der sogenannten *letteratura biasimatica* und

beleuchten diesen Zusammenhang zwischen Kunst und Literatur ausführlich.¹ Indes ist in weiteren Untersuchungen der Frage nachgegangen worden, ob sich diese Rivalitäten in irgendeiner Form auch in den Bildern widerspiegeln, das heißt, ob die neuzeitlichen Künstler ihren Kontrahenten und den Konflikten mit ihnen Werke widmeten und diese Bilder somit zu Kommentaren und Zeugnissen konkreter Streitsituationen machten.² In diesem Artikel soll anhand einiger Werke beispielhaft aufgezeigt werden,

* Diese Untersuchung wurde im Rahmen des unter der Leitung von Dr. Rosa Alcoy stehenden und vom Ministerio de Economía y Competitividad finanzierten Projektes *Estudios sobre el arte catalán desplazado: del contexto medieval a la interpretación post medieval* durchgeführt (HAR2012-36307).

Der spanische Originaltext dieses Beitrags wurde auf der Plattform ART-Dok der UB Heidelberg eingestellt und ist online abrufbar (Open access): URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-52119; DOI: 10.11588/artdok.00005211.

1 Auswahl aus der umfangreichen Bibliographie: Heikamp 1997; Waldman 1994; Goffen 2002; Spagnolo 2006; Ostrow 2006.

2 Fontcuberta 2011; Fontcuberta 2009, S. 234–237.

wie die Kunst der Neuzeit zu diesem Zweck eingesetzt wurde und welche Ikonographien dabei hauptsächlich Verwendung fanden.

Die Verunglimpfung ihrer Widersacher in Fresken und anderen Kunstwerken war eine der Waffen, derer sich die Künstler bedienten, um sich an jenen zu rächen, die sie kritisiert hatten. Weithin bekannt ist die Anekdote zur Rache Michelangelos an Biagio da Cesena in der Sixtinischen Kapelle (1536–1541). Demnach verewigte er den Zeremonienmeister von Papst Paul III. als eselsohrigen und von Schlangen umwundenen Minos, den Richter der Toten in der Unterwelt, nachdem dieser die nackten Figuren des Künstlers kritisiert hatte.³ Gemäß den später von Vasari aufgegriffenen Erläuterungen (Cinzio) Giovan Battista Giraldi (1554) schlug Leonardo vor, der Figur des Judas in seinem berühmten *Abendmahl* die Gesichtszüge seines Kritikers, des Priors von Santa Maria delle Grazie zu geben. Die Annahme, er hätte dies getan, wurde von Domenico Pino 1796 verworfen.⁴

Hingegen ist belegt, dass Zuccari die Absicht hatte, Cornelis Cort in seiner Höllendarstellung in der Kuppel des Florentiner Doms zu porträtieren, nachdem er sich mit diesem überworfen hatte. Vermutlich sah er jedoch aufgrund des Todes des Kupferstechers im Jahre 1578 schließlich davon ab.⁵ Ob Giovanni Baglione Caravaggio angreifen und ob Artemisia Gentileschi ihrer Wut gegenüber Agostino Tassi mittels niederträchtiger Figuren in ihren Bildern Ausdruck verleihen wollte, sind Fragen, über die

sich die Forschung nach wie vor uneinig ist.⁶ Obwohl einige vereinzelte Beispiele existieren, war die Möglichkeit, mit Hilfe der Kunst Kritik oder Protest zu üben, im Gegensatz zur heutigen Zeit damals noch nicht gesellschaftlich legitimiert. Es ist nötig, sich vor Augen zu führen, welchen Restriktionen und Gesetzgebungen Bildwerke unterlagen und welche Kontrolle über diese und ihre Schöpfer ausgeübt wurde. So erließ der Gouverneur Roms Ferdinando Taverna 1600 ein Edikt, um die Urheber von Pamphleten und Karikaturen bestrafen zu lassen, in der Hoffnung, die »bösen Zungen« auf diese Weise zum Schweigen zu bringen.⁷ Ebenso muss bedacht werden, welche Strafen über Künstler wie Federico Zuccari oder Caravaggio verhängt wurden, nachdem man sie der Verleumdung ihrer Kritiker bezichtigt hatte. Dennoch, und obwohl die Voraussetzungen für das Austragen von Streitigkeiten eher ungünstig waren, fanden einige Künstler Wege, diese in Bilder zu übertragen.

3 Vasari 2009, S. 121–124, 354.

4 Vasari 2006, S. 29–30; Rossi/Robetta 1988, S. 6.

5 Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 95.

6 Man hat die These vorgebracht, dass Baglione in seinem Werk *Die himmlische Liebe* (Zweitfassung, 1602) Caravaggio mit dämonischen Gesichtszügen porträtierte. Siehe Langdon 1998, S. 252–273; Macioce 2002; Smith O’Neil 2002, S. 8–39. Einige Experten sehen in Artemisia Gentileschis unbarmherziger Geste der Judith, die den Holofernes enthauptet, eine persönliche Rache an dem Maler Agostino Tassi, der die Künstlerin vergewaltigt haben soll. Siehe dazu Garrand 1989, S. 141–179; Brown 2001, S. 276–303.

7 Die sogenannte *legge Taverna* sollte jene bestrafen, die mittels Gedichten und scharfzüngigen Epigrammen, Schmähchriften und Pasquillen diffamierten, entehrten und die Reputation schädigten. Monsignore Ferdinando Taverna (1558–1619) war nach dem Papst die zweitwichtigste juristische Autorität der Kurie. Siehe Smith O’Neil 2002, S. 14.



1. Sandro Botticelli, *Die Verleumdung des Apelles*, um 1495,
Tempera auf Holz, 62 x 91 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1496.

Auf diese Weise wurde neben den individuellen Verunglimpfungen in weiteren Programmen allmählich eine Fülle ikonographischer Motive oder *Topoi* entwickelt – hauptsächlich mit Hilfe antiker Allegorien und Erzählungen, die sich aufgrund ihrer Aussage besonders gut zur Verteidigung oder Anklage eigneten und es den Künstlern ermöglichten, ihre Fehden, Rechtfertigungen und Anprangerungen in Bildern festzuhalten.

Die Geschichte von Apelles und seinem Förderer Alexander dem Großen wurde in jener Zeit zum Inbegriff für eine vorbildhafte Haltung, an der sich die führenden Persönlichkeiten orientierten. Die Legendenbildung um den antiken Maler umfasst jedoch auch

ein weniger positives Kapitel, nämlich das der Verleumdung. In den Augen der Künstler eignete sich Lukians Ekphrasis der *Verleumdung des Apelles* ideal für ihre Zwecke, da sie allegorisch alle wesentlichen Aspekte einer Intrige durch einen Rivalen veranschaulicht: einen unschuldig verfolgten Künstler umgeben von missgünstigen Personifikationen, vor einem ungerechten Richter und schließlich errettet von der Wahrheit. Die erneute Umsetzung dieser Bilderfindung, literarisch ebenso wie visuell, wurde zu einem großen Erfolg, und Alberti empfahl sie den Künstlern in seinem Traktat *De Pictura* (1435) als »bella inventio«. Die von Lukian erwähnten Personifikationen wur-



2. Lorenzo Leonbruno, *Allegorie der Fortuna*, 1524–1525, Öl auf Holz, 76 x 100 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv. Nr. 792.

den beispielsweise 1593 von Cesare Ripa in seiner *Iconologia* wieder aufgenommen; und über die Jahrhunderte hinweg wurde die Liste der Gemälde, die sich diesem Sujet widmeten, stetig erweitert. Die symbolischen Bezüge der zahlreichen Werke untereinander, Einflüsse und Vorbilder, sind eingehend untersucht worden, doch entwickelte dieses Bildthema eine besondere Eigendynamik gegenüber dem ursprünglichen Text, zum Teil aufgrund seiner bewussten Beziehung auf konkrete Ereignisse und Lebensumstände von Künstlern.⁸ Eine der ersten Gemälde-

versionen schuf Sandro Botticelli (ca. 1495, Abb. 1). Er malte eine detailreiche Allegorie, die sich innerhalb einer Architektur mit Dekorationen *all'antica* entwickelt und sich zum Teil durch seinen Berater Fabio Segni erklärt. Dieser war wahrscheinlich auch der Autor des heute verlorenen, aber von Vasari erwähnten Epigramms, das wohl als Mahnung an die Herrscher der Welt fungierte. Es lässt sich ebenfalls nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich bei dem Gemälde um ein Geschenk für Antonio Segni oder für Piero de' Medici handelte. Es wurden verschiedene Thesen über die Identität des Verleumdeten aufgestellt, ohne dass die Forschung zu einer Einigung gelangt wäre. Während einige

8 Zwei Studien zu dieser Fragestellung stammen von Massing 1990 und von Cast 1983.

Savonarola in ihm erkennen wollen, sehen andere Segni selbst in der Figur, und wieder andere sehen einen Bezug zu den Verleumdungen, mit denen Botticelli selbst konfrontiert war.⁹

Von Mantegna ist eine weithin bekannte Zeichnung (1504–1506) überliefert (siehe S. 49, Abb. 2). Darin sind die dargestellten Personifikationen durch Inschriften des Künstlers eindeutig benannt, darunter auch jene des Neides.¹⁰ Diverse Künstler bezogen sich auf diese Komposition; Girolamo Mocetto diente sie als Vorlage für einen Stich, in dem er im Stile Mantegnas einen architektonischen Hintergrund mit venezianischen Bauwerken ergänzte (siehe hierzu den Beitrag von Lehmann). Diese Arbeit wurde als Anspielung auf das eigene Konfrontiertsein mit Betrug und Neid gedeutet, da Mocetto an den Kirchenfenstern von Santi Giovanni e Paolo – ebenfalls im Bild dargestellt – gearbeitet hatte.¹¹ Zweifelsohne trug der Stich entscheidend zur Verbreitung des Themas bei und diente Künstlern wie Baldassare Peruzzi als Vorlage. Luca Signorelli malte die Szene im Palazzo Petrucci in Siena (ca. 1509), Nicola de Urbino gestaltete sie auf Majolika

(1515–1525), und auch Albrecht Dürer setzte die Geschichte bildlich um, beraten von seinem Freund Willibald Pirckheimer (ca. 1522). Eine bei Vasari beschriebene Version von der Hand Raffaels ist leider nicht erhalten, diente aber anderen Künstlern als Inspirationsquelle. Unter den zahlreichen Fassungen treten einige aufgrund ihres Bezuges zu konkreten Geschehnissen besonders hervor. Das als Grisaille ausgeführte Bild Lorenzo Leonbrunos (ca. 1524) ist eines der originellsten (Abb. 2). Hier wird die Szene durch eine Reihe von Figuren belebt, von denen viele den Einfluss Mantegnas erkennen lassen. Zunächst wurde angenommen, Leonbruno habe das Bild für sich selbst gemalt, unterstützt durch Mario Equicola, dem die lateinischen Inschriften wie z. B. *Adversa Fortuna* zugeschrieben werden. Dies würde für die Lesart sprechen, dass sich der Künstler über sein Schicksal beklagt – im konkreten Fall über den Verlust seiner Stellung am Hofe von Mantua nach der Ankunft Giulio Romanos im Jahr 1524.¹² Auch die Leonbruno zugeschriebene Komposition fand Verbreitung durch Kopien. Ein aus vier Blättern zusammengesetzter Stich stammt von Battista Del Moro; dieser könnte von Zuccari in Venedig gesehen worden sein.¹³

Zwar wurden noch zahlreiche weitere Künstler durch die antike Geschichte inspiriert,¹⁴ doch ist es an dieser Stelle un-

9 Arasse/De Vecchi/Katz Nelson 2004, S. 244.

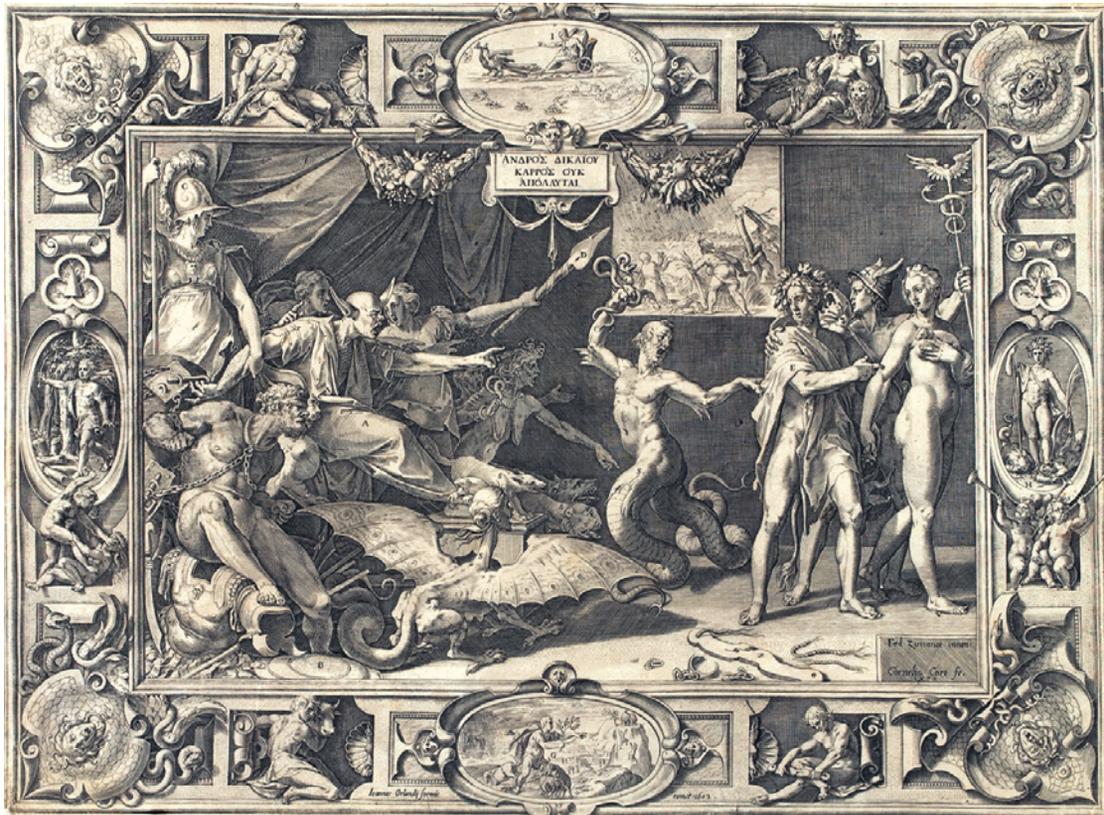
10 Siehe dazu Agosti/Thiébaud 2008, S. 350–351; Martineau 1992, S. 466–467.

11 Siehe dazu Marini 2009 b, S. 238. Außer der Fassade der Kirche Santi Giovanni e Paolo ist in dem Stich Verrocchios Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni zu sehen, welches im Jahr 1496 aufgestellt wurde, sowie ein Teil der von Codussi vollendeten Fassade der Scuola Grande di San Marco. Aufgrund dieser konkreten Verweise auf Venedig wird diskutiert, ob Mocetto den antiken Text auf seine persönliche Situation bezog. Siehe dazu Campbell 2001, S. 150–153, Lehmann 2014 und den Aufsatz von Doris H. Lehmann in diesem Band.

12 L'Occaso 2008, S. 288; Lucco 2006, S. 202–204.

13 Der Stich befindet sich in den Uffizien und zeigt Veränderungen gegenüber dem gemalten vermeintlichen Vorbild. Siehe dazu die Untersuchung des Druckes in Marini 2009 a, S. 248–249.

14 Siehe dazu die Analyse der Werke von Franciabiagio, Lambert Lombard und Filippo Feroverde, die sich mit dem Thema der Verleumdung des Apelles



3. Cornelis Cort nach Federico Zuccari, *Die Verleumdung*, 415 x 557 mm, Kupferstich, Privatsammlung.

umgänglich, vor allem Federico Zuccari zu erwähnen. Der Künstler aus Urbino fertigte diverse Kompositionen an, in denen er seinem Unmut über persönliche Erfahrungen Ausdruck verlieh. So beklagte er sich mit einer *Calumnia*-Darstellung über seinen Mäzen, den Kardinal Alessandro Farnese, nachdem dieser ihm 1569 den Auftrag für die Ausgestaltung der Villa Farnese in Caprarola entzogen und stattdessen an den Maler Jacopo Bertioia vergeben hatte. Zuccari

schuf zwei Versionen des Gemäldes – diese werden heute in Hampton Court und in Rom aufbewahrt – und sorgte durch Stiche für ihre Verbreitung (Abb. 3).¹⁵ Im Hinblick

15 Die Gemäldefassung im Palazzo Caetani in Rom diente Cornelis Cort als Vorlage für seinen Stich aus dem Jahr 1572. Zudem hinterließ Zuccaris Sohn Ottaviano eine detaillierte Erläuterung, welche das Verständnis des Werkes erleichtert. Aktuell existiert eine recht umfangreiche Historiographie zu Zuccari und seinen polemischen Werken, siehe Cast 1983, S. 133; Gerards-Nelissen 1983, S. 44–53; Massing 1990, S. 197–217; Shearman 1993, S. 299–303; Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 32–37 und 97–103; Whitaker/Clayton/Loconte 2007, S. 76, Kat.-Nr. 10; Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 94–105.

auseinandersetzen, in: Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 242–243, S. 250–251, S. 252–255.

auf die reiche und detaillierte Ikonographie ist hier die Personifikation des Betrugers zu erwähnen. Sie erscheint neben der von Neid, Täuschung und Verleumdung aufgewiegelter Figur des Midas sowie neben der blinden Wut, die von Minerva, der Göttin der Weisheit, aufgehalten wird. Der Betrug in schlangenartiger Gestalt bedroht den Künstler mit einer Handvoll Vipern, dieser wird jedoch von Merkur und der Unschuld gerettet. Dass Zuccari der Figur des Betrugs die Gesichtszüge seines Feindes Bertolotta verlieh, zeigt nicht nur seine Kühnheit auf, sondern ist zugleich Indiz dafür, dass das Werk als Reaktion auf die oben genannte Angelegenheit geschaffen wurde. Dabei war Zuccari jedoch vorsichtig genug, dem König nicht auch noch das Antlitz Farneses zu geben.¹⁶ Indes stammen von ihm noch weitere Bildfindungen dieser Art.

Mit seinem *Lamento della Pittura* aus dem Jahr 1579 schuf Zuccari eine komplexe Allegorie, die als Gegenangriff auf die Kritiker seiner Fresken in der Domkuppel von Santa Maria del Fiore, die er nach Vasaris Tod malte, gewertet wird (Abb. 4). Zuccari erscheint im Bildvordergrund; er wird von der *Vera intelligenza* inspiriert, ein Bild zu malen, in dem sich die Malerei und die Künste bei Jupiter über die ungerechte Behandlung beklagen, die ihnen widerfährt und ihm ein Bild

zeigen, das die Laster darstellt. Im unteren Bildabschnitt bestrafen Jupiter mit seinen von Vulkan geschmiedeten Donnerkeilen und die Furien die Menschheit. Wütende Hunde – sie stellen die neidischen Kritiker dar – zerran an der Kleidung des Malers und versuchen vergeblich, ihn so von seiner Arbeit abzuhalten. Zuccari trat auf diese Weise seinen Kritikern entgegen und ließ dieses kämpferische Bildwerk bereits Monate vor der Enthüllung der Fresken verbreiten.¹⁷

Sicherlich bekannter ist sein Werk *Porta Virtutis*, das den Untertitel *Minerva triumphiert über die Ignoranz und die Verleumdung* trägt. Überliefert sind hier die Zeichnungen für einen Karton aus dem Jahr 1581 und ein Gemälde Zuccaris, das erst vor wenigen Jahren entdeckt bzw. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde (Abb. 5).¹⁸ Diese Komposition entstand aufgrund der

16 Die durch das Fenster zu beobachtende Szene der angesichts ihrer von einem Sturm zerstörten Ernte bestürzten Bauern ist eine Anspielung auf jene, die trotz harter Arbeit vergeblich auf ihren Lohn warten. Diese Metapher gebrauchte Zuccari häufig in Bezug auf sein eigenes Leben und schlecht bezahlte Arbeit. Näheres dazu in Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 34–37; zum Betrug siehe Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 97, 100–103.

17 Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 99–100; Sellink/Leeflang 2000, S. 130–134, Nr. 212; Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 154–157; Waźbiński 1977, S. 3–24. Für weitere Informationen zur Darstellung von Hunden in anderen Werken siehe die Anmerkungen 26 und 34 dieses Aufsatzes sowie die Beiträge von Barr und Lehmann (Rembrandt).

18 Die Zeichnungen befinden sich in der Pierpont Morgan Library in New York und im Christ Church College von Oxford. Das auf dem Karton basierende Gemälde sandte Zuccari an Francesco Maria II., den Herzog von Urbino, der ihn stets unterstützt hatte. Während der umstrittene Karton umgehend von Ghiselli beschlagnahmt wurde, erlangte Zuccari ihn später zurück und bewahrte ihn bis zu seinem Tode auf. Weiterhin wird er in der Auflistung seines Sohnes Ottaviano aus dem Jahr 1610 erwähnt. Der Karton ist seitdem verschollen. Die einzige bekannte Gemäldekopie stammt aus einer Privatsammlung und wird in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino gezeigt. Sie war das Hauptwerk der Ausstellung in den Uffizien 2009. Siehe dazu Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 172–197.



5. Federico Zuccari, *Porta Virtutis*, ca. 1581,
159 x 112 cm, Öl auf Leinwand, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

schlechten Aufnahme des Altarbildes aus dem Jahr 1580, das Zuccari im Auftrag des Schatzmeisters des Papstes, Paolo Ghiselli, für die Kirche Santa Maria del Baraccano in Bologna geschaffen hatte. Es ist nicht eindeutig geklärt, ob Ghiselli von der geringen öffentlichen Zustimmung, die das Gemälde in Bologna fand, enttäuscht war oder von dem übermäßigen Fokus, den Zuccari auf die im Vordergrund dargestellten Pestopfer gelegt hatte. Sicher ist jedenfalls, dass er das Werk zurücksandte und bei Cesare Aretusi eine neue Version in Auftrag gab, die sich bis heute am Bestimmungsort befindet.¹⁹ Zuccari zögerte nicht mit dem Ergreifen von Vergeltungsmaßnahmen und stellte am Tag des Sankt-Lukas-Festes im Jahr 1581 öffentlich einen Karton an der Kirche San Luca all'Esquilino aus, in dem er seine Verleumder symbolisch mit Eselsohren darstellte. Sowohl die überlieferten Zeichnungen als auch das Gemälde zeigen Minerva, wie sie das Laster zu Fall bringt. Hinter ihr, umrahmt von der Porta Virtutis, halten vier geflügelte Genien den Grund der Auseinandersetzung, *Die Pestprozession und Vision Papst Gregors des Großen*, heute bekannt durch einen Stich und eine Zeichnung, in die Höhe. Vor dem Torbogen sitzt ein esels-

19 Seine Widersacher streuten ebenfalls das Gerücht, ein großer Teil des Werkes sei von Zuccaris Schülern ausgeführt worden, und drei der prominenten Figuren seien Karikaturen des Papstes und zweier Mitglieder des Hofes. Dank einer zeitgenössischen Inschrift Aliprando Capriolis sind Details überliefert. Zu sehen waren demnach Porträts des Papstes als Gregor der Große, Ghisellis, des *maestro di camera* Ludovico Bianchetti und möglicherweise auch von Zuccari selbst. Siehe dazu Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 127–128.

ohriger Künstler, die *adulazione* und die *presuntione* flüstern ihm ins Ohr, und zu seinen Füßen liegen die Bestien der Ignoranz und der Arglist. Die Bologneser Künstler und die Angehörigen des päpstlichen Hofes sahen sich hier als Esel und Ignoranten dargestellt und reichten gegen diese Beleidigung Klage ein. Die Vielschichtigkeit seiner Allegorien, die hier nur verkürzt wiedergegeben wurde, konnte Zuccari nicht vor einer Verurteilung bewahren: Er wurde eine zeitlang aus Rom verbannt.²⁰ Offensichtlich unbeeindruckt von den Konsequenzen seiner Angriffe auf die Mächtigen, von denen das vorübergehende Exil sicherlich die schwerste Strafe war, verteidigte Zuccari stets seine satirischen Werke, indem er mit der Gedankenfreiheit des Künstlers argumentierte, und wich nicht von dieser Einstellung ab. Dennoch zeigt dieser Fall, dass sich ein Künstler des 16. Jahrhunderts, wenngleich er später noch zum Leiter der Akademie von San Luca aufsteigen konnte, sich formal der Autorität seines Auftraggebers und den Repressalien, die jener verhängte, unterordnen musste.

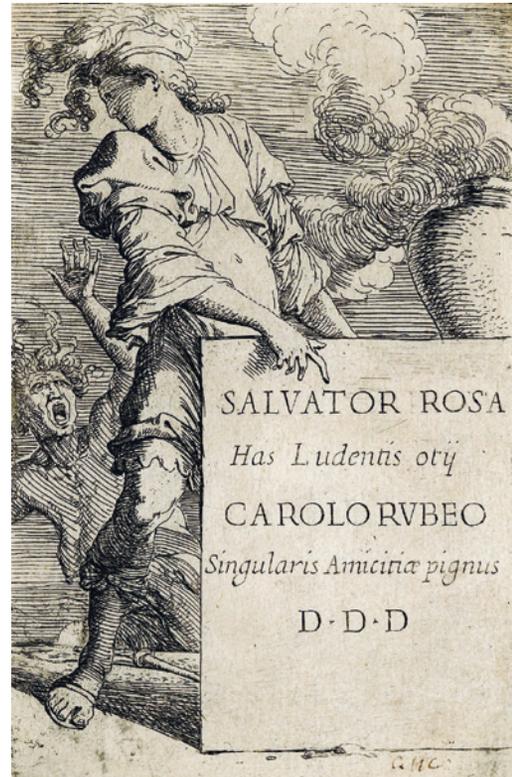
Auch im Rom des 17. Jahrhunderts zeigten einige Personen ihr Missfallen am *Establishment*, wenngleich es ihnen nicht gestattet war, ihre Ablehnung deutlich zum Ausdruck zu bringen, was eines der wichtigsten Phänomene jener Epoche war.²¹ Die Künstler

20 Für eine detaillierte Erläuterung des Sachverhaltes siehe Cavazzini 1989, S. 167–177; Zapperi 1991, S. 177–190; Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 172–177.

21 Salerno 1970, S. 34–65; Salerno 1981, S. 447–522, bes. S. 479–489. Salerno teilt die Maler des 17. Jhs. nach ihrer Haltung in drei Gruppen ein: jene, die sich öffentlich äußerten, jene, die sich ruhig verhielten, und die entschlossen rebellischen, die ihr

waren nach wie vor an ihre Gönner gebunden, was sie nicht davon abhielt, offizielle Aufträge anzunehmen und sich mit ihren Rivalen zu streiten.

Dabei nahm sich Salvator Rosa ein Beispiel an Zuccari: Der neapolitanische Künstler antwortete seinen Feinden ebenfalls mit geschriebenen und gemalten Satiren. So wurde das Frontispiz von Rosas *Figurine*-Serie (1656–57), in der die Fama des Künstlers den Neid besiegt, in diesem Sinne gedeutet (Abb. 6).²² Andererseits erklärte er mit Hilfe der Allegorie *Das Genie von Salvator Rosa* (1642), die als sein künstlerisches Manifest verstanden wurde, seine Originalität und Phantasie und verteidigte wahrscheinlich zugleich Domenichino, der ebenso wie Rosa zu Unrecht des Plagiiers beschuldigt worden war.²³ Rosa insistierte auf dem The-



6. Salvator Rosa, *Frontispiz zu Figurine*,
1656–1657, 144 x 94 mm, Radierung,
New York, The Metropolitan Museum of Art.

Missfallen offener zum Ausdruck brachten. Zu Letzteren zählte Salvator Rosa, wengleich sich daraus nicht ableiten lässt, dass sein Verhalten während des 17. Jahrhunderts das eines Künstlers war, der sich vom System des traditionellen Mäzenatentums losgesagt hatte und andere nach Belieben kritisieren konnte.

- 22 Rash Fabbri 1970, S. 328–330. Die Serie umfasst 25 Platten, die Rosa für seinen Freund und Gönner Carlo de' Rossi anfertigte, um seinen Kritikern seine Virtuosität zu beweisen. Der Stich des Frontispizes zeigt eine männliche Figur in der gleichen Haltung wie in einem Selbstbildnis Rosas. Sie wird als dessen Phantasie oder Vorstellungskraft gedeutet, die auf eine Tafel zeigt, in die die Widmung für Rosas Freund gemeißelt wurde. Die Figur wendet den Blick zurück zu der hinter ihr aufschreienden Personifikation des Neides. Bekannt ist die enge Verbindung zu der von Rosa 1653 verfassten Satire mit dem Titel *Invidia*.
- 23 Rash Fabbri 1970, S. 328–330; Chiarini 2008, S. 67; Cropper 2005, S. 161. Es wurde vorgeschlagen, das Bildnis Rosas als auf einer Komposition basierend zu deuten, welche auch Benedetto Castiglione

ma der Ungerechtigkeit des Schicksals, und Baldinucci brachte es in Verbindung mit

verwandte, und dass es zugleich ein Gegenstück zu Domenichinos *Die letzte Kommunion des heiligen Hieronymus* (1614) darstellt. Letzteres war Ausgangspunkt für den Fall Domenichino. In den 1620er Jahren wurde Domenichino von Giovanni Lanfranco vorgeworfen, in seinem Gemälde Agostino Carracci kopiert zu haben. Somit demonstrierte Rosa sein Genie durch eine Bilderfindung, für die er mit einem ironischen Augenzwinkern das Werk Domenichinos zum Vorbild nahm, dem er sich aufgrund des ungerechtfertigten Plagiatsvorwurfes verbunden fühlte.



7. Pietro Testa, *Il Liceo della Pittura*, 1638, 467 x 734 mm, Radierung, Amsterdam, Rijksmuseum.

seinem eigenen Leben, denn er kritisierte die Gefälligkeiten von Papst Alexander VII. gegenüber Pietro da Cortona, Carlo Maratta und anderen weniger berühmten Künstlern, während Rosa selbst ignoriert wurde. Dieser malte zwei Allegorien der *Fortuna*, und ebenso wie Zuccari mit der *Porta Virtutis* stellte er 1658 eine der beiden Versionen in der Schau von San Giovanni Decollato aus, wodurch er den Zorn seiner Widersacher auf sich zog. Die klassische Symbolik Ripas wurde herangezogen, um zu zeigen, wie Fortuna ihre Reichtümer wahllos über einer Gruppe von Tieren ausschüttet. Ein Schwein zertritt Perlen und eine Rose, Sinnbild des Namens des Künstlers. Ein Esel trampelt auf Büchern

herum, von denen eines das Monogramm Rosas auf dem Buchrücken trägt, die Palette und ein Lorbeerkranz liegen ebenfalls am Boden. Die Botschaft des Bildes ist eindringlich, und indem es die Themen aus der Zeit von Zuccaris Aufenthalt in Florenz, nämlich die Unmöglichkeit, am Fürstenhof Gerechtigkeit zu finden, wieder aufgreift, knüpft es unmittelbar an dessen Protest an. Laut den Berichten Baldinuccis musste Salvator Rosa die Aussage seines Bildes erklären, doch dank des Eingreifens von zwei einflussreichen florentinischen Fürsprechern, Bandinelli und Rasponi, konnten größere Schwierigkeiten verhindert werden. Anscheinend hatte Rosa weitere Werke zu ähnlichen Zwecken geplant,

doch entweder kam er nicht dazu, sie auszuführen oder sie haben sich nicht erhalten.²⁴

Auch Pietro Testa dachte in seiner prächtigen monumentalen Radierung *Il Liceo della Pittura* (1638) über die Leitsätze der Kunst nach (Abb. 7).²⁵ Neben weiteren ikonographischen Motiven und in Gegenüberstellung zur Figur der Theorie ist die Personifikation der Praxis blind und wird von einem um Almosen bettelnden Affen geführt. Auf diese Weise wird die Allegorie der *Imitatione* nach Ripas Ausführungen bildlich neu umgesetzt. Dieses Bild wurde gedeutet als eine Kritik an den Malern, die die Natur lediglich nachahmten; zugleich beinhaltet es auch eine persönliche Anspielung auf sein verkanntes Genie: Ein Stein, der das Monogramm PTL – *Petrus*

Testa Lucensis – trägt, zerquetscht den Kopf – *testa* – einer Schlange.²⁶

Die Enttäuschung Pietro Testas über seinen Freund und Mäzen Niccolò Simonelli, Kunstsammler und Sekretär der Chigi während des Pontifikats Alexanders VII., ist durch zwei Bilder überliefert, Entwürfe für *Das Bankett des Midas* (1644–45). Ihnen ist ein Brief an Simonelli beigelegt, in welchem Testa ihm vorwirft, alles mit Geld vergüten zu wollen, anstatt sich so zu verhalten, wie es sich für einen Mäzen und Freund gehörte. Im Begleittext erläutert Testa, er habe die antike Erzählung Ovids in die Gegenwart übertragen, um einen Midas darzustellen, der ihn tyrannisiert. Dieses Werk könnte in Verbindung gebracht werden mit der Geschichte der *Verleumdung des Apelles*, in der Ptolemaios als Tyrann geschildert wird. Testas Bilderfindung wäre somit Zeugnis für die Verwendung einer weiteren böartigen Figur zur Verunglimpfung der eigenen Feinde.²⁷

Der Neid ist eine dieser boshaften Personifikationen, welche die Künstler in zahlreichen Fällen in Bilder integrierten, mit denen sie ihre Feinde demütigen wollten, so z. B. in der Verleumdungsgeschichte. Die führende Rolle des Neidkonzeptes in der gehobenen

24 Baldinucci 1773, S. 14–17; Scott 1995, S. 124. Im Kontext von Werken mit ähnlicher Thematik muss eine heute in der Royal Collection des britischen Königshauses verwahrte Zeichnung erwähnt werden, die Rosa im Frühjahr 1646 nach seiner Entlassung durch die Medici anfertigte. Die weibliche Figur der Malerei erscheint betrübt und um Almosen bettelnd, während ein Putto über ihr ein Schriftband hält, auf dem zu lesen ist: »Bitte spenden Sie für die arme Malerei«, siehe dazu Scott 1995, S. 42–43. Im Metropolitan Museum of Art in New York und im Musée des Beaux-Arts d'Orléans befinden sich des Weiteren Entwürfe für ein besonders politisches Gemälde. Diese entstanden in Folge eines diplomatischen Vorfalls im Jahr 1663 zwischen dem Heiligen Stuhl und dem französischen König, der sich ebenfalls auf die Auftragskunst auswirkte. Siehe dazu Wassing Roworth 1978, S. 219; Scott 1995, S. 147.

25 Für eine Analyse des Stiches in diesem Zusammenhang siehe Albl 2014b, S. 65–79. Testa greift das Thema der künstlerischen Ausbildung und der Intellektualität der Malerei auch in weiteren Kompositionen auf, darunter der Stich *Altro diletto ch'impapar non trovo, o Il trionfo della Pittura sul Parnaso, o Il trionfo dell'artista virtuoso sul Parnaso*. Siehe dazu Fusconi/Canevari 2014, S. 290–301.

26 So die Auslegung von Cropper 1988, S. 76–82; Cropper 1971, S. 262–296. Siehe auch Albl 2014a, S. 284–287. In Anmerkung 19 ergänzt der Autor eine weitere mögliche Lesart, in der die Schlange als Anspielung auf die überwundene künstlerische Unvollkommenheit gedeutet wird. Nach Ansicht Croppers symbolisiert der im Zentrum der Komposition platzierte bellende Hund die neidischen Kritiker – ein Motiv, das Zuccari in seinem *Lamento della Pittura* ebenfalls einsetzte, siehe dazu Anmerkungen 17 und 34.

27 Cropper 1988, S. 217 und 219–220.

Literatur jener Zeit ist Gegenstand von Jana Grauls Dissertationsprojekt. Ihre bereits vorgestellten Ergebnisse betonen die herausragende Position des Neids in Vasaris Viten, wo dieses Motiv strategisch verwendet wird, um die Tugend und Exzellenz jener Künstler herauszustellen, die sich an die Parameter der klassischen Rhetorik halten.²⁸ Ein Opfer von Neid zu werden, wandelte sich in eine Form der Anerkennung seitens der Künstler, und es verwundert nicht, dass dementsprechend verschiedene Darstellungen aus jener Zeit dies zum Ausdruck bringen, beispielsweise das Deckenbild im Hause Vasaris in Arezzo.²⁹ Die Tradition sinnbildlicher Darstellungen des Neides reicht weit zurück. Seine Personifikation, häufig in Gestalt eines alten dünnen Weibes, das sein eigenes Herz verspeist und von Schlangen umwunden wird, die Teil seines Körpers werden, ist bereits in Stichen von Mantegna und Robetta nachweisbar. Diese waren teilweise Ausgangspunkte für die weltliche Darstellung des Lasters, das seinen Ursprung in mittelalterlichen Bildzyklen zu den sieben Todsünden hat.³⁰ In diesem Kontext sollen

Leonardo da Vincis Zeichnungen mit zwei Neidallegorien für den Hof von Ludovico il Moro nicht außer Acht gelassen werden. Sie dürften bekannt und einflussreich gewesen sein.³¹ Auch Künstler aus nördlichen Regionen wie Georg Pencz oder Heinrich Aldegrever stellten den Neid in Versionen von großer visueller Ausdrucksstärke dar.³² Diese hatten wiederum Einfluss auf die Komposition des Stichs von Luca Penni und Léon Davent für den französischen Königshof, der dann Jacopo Ligozzi beeinflusste. Jener war sowohl ein Kenner der nordischen Graphik als auch des Werkes von Federico Zuccari, und schuf seine Version um 1590 als Teil einer Serie zu den sieben Todsünden, in welcher er eine persönliche Unzufriedenheit mit bestimmten Situationen zum Ausdruck brachte.³³ Die unterschiedlichen Bildlösungen stellen Varianten des Neid-Themas dar. Doch neben konstanten Elementen in den Darstellungen Ligozzis, Zuccaris und Leonardos wird die Personifikation des Neids auch von Hunden begleitet. Diese sind – wie bereits erwähnt – eine Anspielung auf neidi-

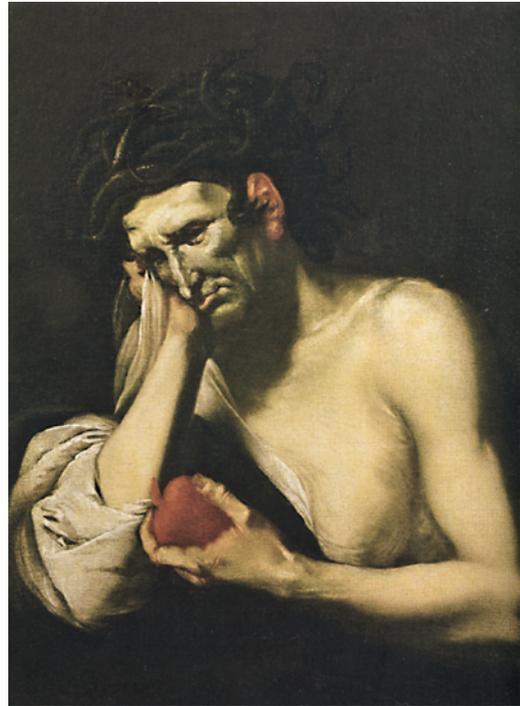
-
- 28 Graul 2015, S. 113–146. Die Autorin legt dar, welche literarischen Vorbilder des Neides der Veröffentlichung von Vasaris Werk vorausgehen und analysiert diverse Dimensionen des Textes. Der Neid wird bei Vasari als der Gegenpart zur Tugend aufgefasst, und indem diese Künstler den Versuchungen des Neides widerstehen, werden ihre Biographien zugleich zu Vorbildern für ethische Verhaltensweisen. Siehe Anmerkung 4 für eine detaillierte Bibliographie.
- 29 Cecchi 1981, S. 37–43; Nardinocchi 2011, S. 139–146.
- 30 Zur Ikonographie des Neides in der Neuzeit siehe Lorini 1997. Das Promotionsprojekt von Jana Graul zur Kategorie Neid in Bildern und Texten der Frühen Neuzeit an der Goethe-Universität Frankfurt am Main ist noch nicht abgeschlossen.

- 31 Nova 2001, S. 381–386. Hannah Baader hat auf die mögliche selbstreferenzielle Dimension des Bildes hingewiesen: Baader 2006, S. 109–127.
- 32 Bianchi 2014, S. 2–8.
- 33 Eine detaillierte Beschreibung bietet Graul 2014, S. 193–199. Neben weiteren ikonographischen Details und Variationen verortet Ligozzi die Figur des Neides in der Hölle. Dies wird in Verbindung gebracht mit dem Standpunkt des Künstlers im Hinblick auf die zu jener Zeit in Florenz geführte Dante-Debatte. Zur Frage, ob Ligozzi in seinen Werken möglicherweise auch auf persönliche Probleme anspielte, da auch er aufgrund stilistischer Meinungsverschiedenheiten Anfeindungen und Neid entgegenzutreten musste, siehe Allegri/Cecchi 1980, S. 372; Bacci 1986, S. 104–106.

sche Kritiker oder Feinde.³⁴ Das Motiv fand Eingang in die *Iconologia* von Cesare Ripa und trug zusammen mit den Emblemen von Andrea Alciato dazu bei, das Bild der weiblichen Personifikation zu verbreiten.

Gemäß der Beschreibung Ripas zum Neid adaptierte Salvator Rosa sie in einer neuartigen Bilderfindung, in der er die Allegorie mit einem seiner persönlichen Widersacher identifizierte. Rosa gab dieser von Ripa als sehr grob beschriebenen Figur die Gesichtszüge von Agostino Favoriti da Sarzana, genannt Scribandolo, Kanonikus in Santa Maria Maggiore. Er war einer derjenigen gewesen, welche die Urheberschaft an Rosas Schriften angezweifelt hatten, woraufhin dieser seinen Verleumder auf Leinwand verewigte und sein Gemälde damit zu einem wahren Rachefeldzug machte (Abb. 8).³⁵

Ein Zeitgenosse Rosas, Pier Francesco Mola (1612–1666), fühlte sich ebenfalls nicht ausreichend von seinem Auftraggeber Kardinal Chigi wertgeschätzt, als dieser ihn während seiner Frankreichreise im Jahr 1664 und der Einladung, am Hofe Ludwigs XIV.



8. Salvator Rosa, *Der Neid*, 1653–1654, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

34 Siehe dazu Anm. 17 und 26 dieses Aufsatzes. Das Bild des Hundes greift auch Alessandro Allori in einem Fresko in der Villa Medicea in Poggio a Caiano (1579–1582) auf. Es wird in diesem Band eingehend im Beitrag von Helen Barr analysiert.

35 Scribandolo war Mitglied der Accademia dei Fantastici in Rom. Es stellte sich als bedeutsam heraus, dass Rosa im Juli 1654 schrieb, seine Gegner in der Akademie wollten sich mit ihm versöhnen, nachdem sie gehört hatten, dass er *altre vendette col pennello e la penna* vorbereitete. Während bisher nur vermutet werden konnte, dass er vorhatte, sich mit Hilfe eines Gemäldes gegen seine Kritiker zur Wehr zu setzen, wurde diese Arbeit kürzlich in einer Privatsammlung entdeckt. Siehe dazu Chiari ni 2008, Kat.-Nr. 21, S. 88–96, 132; Limentani 1957, S. 570–595.

zu arbeiten, durch den römischen Maler Gianangelo Canini (1606–1666?) ersetzte. Mola verlieh seinen Emotionen Ausdruck in einer Zeichnung, in der der verzweifelte Künstler Pinsel und Staffelei zu Boden wirft und vor den phantasmagorischen Figuren des Zorns und des Neides flüchtet.³⁶ Neben Werken mit satirischer Aussage und weni-

36 Kahn-Rossi 1989, Kat.-Nr. III. 103. Tatsächlich war es Molas Biograph Pascoli, der dieses Ereignis als das große Unglück des Künstlers bezeichnete. Die Bildinschrift, von der man annahm, sie stamme von Mola selbst, die jedoch erst nachträglich hinzugefügt wurde, lautet: *Mola fugge quando vide il Canini esser condotto in Francia dal Card. Chigi e non se*. Die Zeichnung wird im British Museum in London aufbewahrt, Inv.-Nr. 1991,0615.195.



9. Pier Francesco Mola, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, o. J.,
134 x 200 mm, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques.

ger spezifischen Allegorien zum Schicksal des Künstlers³⁷ schuf Mola auch eine eigene Fassung des traditionellen Themas »Die Zeit enthüllt die Wahrheit«, die ihm als Antwort auf Missverständnisse mit Mäzenen und auf böswillige Verleumdungen diente. In dieser Zeichnung erscheint der Künstler sitzend, die Malutensilien liegen am Boden. Die

Personifikation der Zeit, mit Sanduhr und Sonne als Symbolen der Wahrheit, schützt ihn vor der Täuschung, die sich hinter einer Maske verbirgt. Die Inschrift *col tempo tutto si scopre* unterstreicht die Selbstdarstellung des Künstlers als verkanntes Genie (Abb. 9).³⁸

37 Mola äußerte sich ironisch zur allgemeinen Situation der Künstler in seiner Zeit, beispielsweise in einem seiner Werke mit dem Titel *Il venditore di sonetti*. Darin vergleicht er den Künstler mit einem Straßenhändler. Siehe dazu Westin 1975, Abb. 61; Kahn-Rossi 1989, S. 123–124. Unter Molas satirischen Werken sollen einige aufgrund konkreter Streitigkeiten entstanden sein, siehe dazu Kahn-Rossi 1989, Kat.-Nr. III. 96, III. 100, III. 104, III. 105.

38 Die Zeichnung befindet sich im Louvre, Inv.-Nr. 8431. Davis 1991, S. 48–51. Davis zählte ein weiteres von Molas Werken zu seinen Karikaturen zu diesem Thema. Es wird üblicherweise als *Die Vertreibung aus dem Paradies* bezeichnet und im British Museum in London aufbewahrt, Inv.-Nr. 1946,0713.88. Jedoch weisen die dortigen Konservatoren darauf hin, dass Davis die weibliche Figur auf der linken Bildseite in seiner Untersuchung nicht berücksichtigt und zählen das Bild stattdessen zu Molas Arbeiten für die Decke des Palazzo

Daher müsste die Allegorie der *Veritas filia Temporis* (Die Wahrheit als Tochter der Zeit) ebenfalls in die Reihe der polemischen Darstellungen eingefügt werden. Auch sie geht zurück auf eine antike Schrift, auf die *Noctes Atticae* des Aulus Gellius. Der gefürchtete Dichter Pietro Aretino, der sich selbst als den Propheten der Wahrheit bezeichnete und es sich zum Ziel gesetzt hatte, andere zu demaskieren,³⁹ ließ eine Medaille mit der Inschrift *Veritas Odium Parit*, einem berühmten Zitat des Dichters Terenz, prägen. Dieses Zitat war bereits von Marcus Tullius Cicero verwendet worden, ebenso wie von Erasmus von Rotterdam, den Aretino bewunderte.⁴⁰ Die Medaille zeigt die Wahrheit, die von Victoria gekrönt wird und Jupiter – der möglicherweise die Gesichtszüge des Künstlers trägt – bittet, seine Aufmerksamkeit dem Satyrn zu schenken, der in ihrem Namen zu den Menschen spricht.

Sonnino in Rom, wo Mola laut seinem Biographen Pascoli eine *Vertreibung aus dem Paradies* gemalt hatte. Siehe dazu die Angaben auf der Homepage des British Museums: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=31500001&objectId=714317&partId=1 (30.3.2017, 11:10h).

- 39 Zahlreiche Autoren haben Aretinos Bemühungen herausgestellt, seiner Kunst ein höheres Ansehen zu verschaffen, und dabei auf das Image hingewiesen, das er über die Porträts, die er bei namhaften Künstlern von sich in Auftrag gab, von sich prägte. Siehe dazu beispielsweise Held 1969, S. 32–41; Land 1986, S. 207–217; Woods-Marsden 1994, S. 276–299.
- 40 Vermutlich empfahl Aretino einem seiner Verleger in Venedig, Francesco Marcolini, das Motto der *Veritas Filia Temporis* als typographisches Markenzeichen; es wurde 1536 als Holzschnitt zusammen mit dem Motto *Veritas Odium Parit* veröffentlicht. Die Darstellungen zeigen die Wahrheit in Begleitung der Zeit und des Hasses. Siehe Capretti 2009, S. 106–111; Pierguidi 2007, S. 5–21.

Somit zeigt die Medaille, dass die Wahrheit Hass hervorbringen kann, wie im Falle Aretinos geschehen.⁴¹

Federico Zuccari verarbeitete bei verschiedenen Gelegenheiten das Konzept der die Wahrheit und die Unschuld enthüllenden Zeit, dem er sicherlich einen autobiographischen Wert beimaß⁴² und das er durch einen von Petrus Valck gefertigten Stich verbreiten ließ.⁴³ Jahre später schuf Bernini seine berühmte Skulptur der *Wahrheit* (Teil der geplanten Gruppe *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, 1645–52), als er sein Ansehen und die päpstlichen Aufträge in Gefahr wähte.

41 Die Medaille befindet sich im British Museum und wird auf etwa 1542 datiert. Siehe dazu Sher 1989, S. 4–11; Attwood 2003, S. 229. Es sind weitere Medaillen von Aretino überliefert, in denen er sich durch die Inschrift *divus* offenbar mit Fürsten gleichzusetzen suchte. Sein Anspruch blieb nicht unkommentiert: eine Medaille mit dem Antlitz des Dichters auf der Vorderseite zeigt auf der Rückseite einen Satyr, dessen Kopf mit Phalli bedeckt ist, ähnlich wie auf einer weiteren Medaille mit dem Porträt Paolo Giovios. Ob es sich hierbei um persönliche Beleidigungen handelt, oder ob die Medaillen eher als Scherze unter Humanisten aufgefasst werden müssen, wird in der Forschung diskutiert, unter anderem von Rosand 1982, S. 124; Waddington 1989, S. 13–23; Waddington 2004, S. 91–116; Woods-Marsden 1994, S. 290–291.

42 Mit Sicherheit kannte Zuccari neben anderen Vorbildern auch die Stiche von Enea Vico und Virgil Solis. Acidini Luchinat 2001, S. 551–556; Capretti 2009, S. 106–111; Acidini Luchinat 1998–1999, Bd. 2, S. 58. Das Thema greifen mehrere Arbeiten Zuccaris auf, u. a. die Serie von Zeichnungen zu den Lebensaltern der Menschheit, der Zyklus der *Sala de la Gloria* in der Villa Este in Tivoli, die Gemälde in seinem Haus in der Via Mandorlo in Florenz und die Kuppelfresken von Santa Maria del Fiore sowie ein heute verlorenes Gemälde, das im Inventar aus dem Jahr 1609 erwähnt wird.

43 Vgl. den ausführlichen Katalogeintrag Marini 2009 c, S. 114–115, Kat.-Nr. 3.2.

In der Vita seines Vaters erklärte Domenico, das eigentliche Entstehungsmotiv seien der Abbruch des von Gianlorenzo Bernini errichteten Glockenturmes am Petersdom und die anschließende Auftragsvergabe an Borromini gewesen, seinen Erzrivalen und zu jener Zeit Schützling von Papst Innozenz X. Deshalb habe der Bildhauer und Architekt sich mit diesem Werk gegen das Unglück und seine Rivalen verteidigt und das Bildwerk seinem Sohn vermacht.⁴⁴

Somit brachten die in Italien tätigen neuzeitlichen Künstler in ihren Arbeiten einige Beschwerden und Überlegungen über ihr Umfeld zum Ausdruck. Diese manifestieren sich als bildliche Zeugnisse des künstlerischen Klimas in jener Zeit. Hier sollten einige dieser Werke gezeigt und kurz erläutert werden, die einen ikonographischen Themenkomplex bilden, welchen die Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts als geeignet erachteten, um ihr Missfallen, ihren Protest und ihren Zorn auf einige Kollegen, Kritiker und Auftraggeber zum Ausdruck zu bringen. Mit Rembrandt und womöglich auch Poussin⁴⁵, die ebenfalls Streitbilder gegen ihre

Mäzene richteten, gibt es auch Beispiele außerhalb von Italien und insbesondere seinen Zentren Florenz und Rom. Dort war es jedoch, wo ein in der europäischen Kunst einzigartiger Typus der Bildpolemik entstand, lange bevor in England und Frankreich im 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Karikaturisten, inmitten einer sich anbahnenden Demokratisierung der Kunst dieser Aspekt erneut an Bedeutung gewann.

Ein kurzer Abriss zu Spanien

In der spanischsprachigen Welt, zu der an dieser Stelle nur einige kurze Anmerkungen möglich sind, war die Situation vollkommen anders. Es fällt deutlich schwerer, Bilder zu identifizieren, die Konflikte zwischen neuzeitlichen Künstlern belegen, wenngleich zahlreiche Streitfälle, Prozesse und Klagen mit Bezug zur Kunstwelt in den Archiven dokumentiert sind. Die Gründe, die ein weniger zahlreiches Vorhandensein von Werken dieser Art erklären, müssen zum Teil darin gesucht werden, dass Künstler in Spanien ein geringeres Ansehen genossen als in Italien. Während zu Italien bereits seit 1963 die grundlegenden Forschungen von Francis Haskell vorliegen, konnten in den letzten Jahrzehnten auch neue Erkenntnisse über den gesellschaftlichen Status der spanischen Künstler gewonnen werden, nachdem Juan José Martín und andere Experten auf diese Forschungslücke hingewiesen hatten.⁴⁶ Allgemein lässt sich sagen, dass die gesellschaftliche Wertschätzung der Künstler noch recht unbeständig und die finanzielle Situation

44 Winner 1998, S. 290–309. Die seit 1924 in der Galleria Borghese in Rom befindliche Skulptur aus dem Haus Berninis sollte Berninis Ausführungen zufolge auch die Figur der *Zeit* darstellen, blieb jedoch unvollendet. Eine Analyse, die das Werk in seinem Kontext und im Bezug zu Domenichino betrachtet, bietet Pierguidi 2011, S. 37–46.

45 Alpers 1992 (1988), S. 109; Schama 2002, S. 574; van de Wetering 1995, S. 264–270; Cast 1983, S. 156–158; Chastel 1960, S. 301; Keazor 2015, S. 192–196. Es ließen sich noch weitere polemische Bilder über die Kunstwelt anführen, so etwa eine französische Radierung mit dem Titel *L'Académie des Maîtres Peintres détruite par l'Académie Royale* aus dem Jahr 1664. Siehe dazu Furió 2008, S. 122–123.

46 Martín González 1984; Haskell 1984 [1963].



10. Francisco López
nach Vicente Carducho,
Illustration des zweiten Dialogs über die
Malerei, (*Diálogos de la pintura*),
Madrid, 1633, Kupferstich,
Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

ungewiss waren; die Auftragsbedingungen ähnelten jenen für Handwerker sehr stark, ebenso war die Beziehung zur kulturellen Welt deutlich weniger fruchtbar als in Italien. Angesichts dieser Lage beklagte sich nur ein kleiner Kreis, allein Theoretiker wie Antonio Palomino oder Vicente Carducho⁴⁷

brachten ihre Unzufriedenheit schriftlich zum Ausdruck, während es sich selbst ein so angesehenes Maler wie Diego Velázquez

⁴⁷ Fontcuberta 2011, S. 165. Die gesellschaftliche Stellung der Kupferstecher und Radierer war fragil und unbeständig. Man maß ihnen kaum Bedeutung bei, sie waren weder in Zünften organisiert noch durch ein Berufsrecht geschützt. In seinem Traktat *El Museo pictórico y escala óptica* (1714–

1725) brachte Palomino seine Verbitterung über die Geringschätzung der spanischen Maler zum Ausdruck, Carducho bemühte sich vergeblich um die Gründung einer königlichen Akademie. Erst 1752, während der Regentschaft von Ferdinand VI., wurde schließlich die Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ins Leben gerufen. Auslandsreisen bargen für die Maler zudem die Gefahr des Verlustes von Aufträgen, wie u. a. die Biographien von Ribera, Eugenio Cajés und Claudio Coello belegen. Siehe dazu Brown 1991, S. 113.

nicht hätte erlauben dürfen, sein Missfallen in seinen Werken kundzutun.⁴⁸

In Spanien wurde die Freiheit der Malelei in einigen Texten verteidigt, die Bestandteil der Reflexionen über das künstlerische und literarische Schaffen jener Epoche sind; diese stehen jedoch in starker Abhängigkeit von der Fürsprache der Literaten.⁴⁹ Darin kommt auch das Neidkonzept in der Kunst zur Sprache, vor allem in den Texten von Carducho und Francisco Pacheco, in denen das Leben Michelangelos Teil des Diskurses über das künstlerische Schaffen ist.⁵⁰ Wenn-

gleich sich ab dem Ende des 16. Jahrhunderts zahlreiche literarische Bezugnahmen auf das Neidkonzept als Teil des polemischen Diskurses von Autoren und Künstlern finden lassen, existieren deutlich weniger bildliche Anspielungen, und bei diesen handelt es sich im Grunde um Bildnisse von Schriftstellern des *Siglo de Oro*, in denen die Schlange als wichtiges rhetorisches Mittel des Selbstbildnisses fungiert.⁵¹ Aufgrund seines direkten Bezuges zu den Bildkünsten ist diesbezüglich exemplarisch das Frontispiz der *Diálogos de la Pintura* von Vicente Carducho (1633; Abb. 10) erwähnenswert. Der Maler italienischer Abstammung entwickelte eine große Umtriebigkeit am spanischen Hof. Er war 1585 gemeinsam mit seinem Bruder Bartolomé, dem Gehilfen Federico Zucararis, nach Escorial gekommen. Sowohl im Bild als auch im Begleittext wird dem Künstler geraten, sich von den im unteren Bildteil durch verschiedene Ungeheuer verkörperten Effekten des Neides nicht stören zu lassen, da nur die Wahrheit ihm ewigen Ruhm verleihen werde.⁵²

48 Einige Experten deuten den *Mars* von Velázquez (ca. 1638), der sich heute im Museo del Prado in Madrid befindet, als satirische Vision der Politik von König Philip IV., während sich andere Spezialisten klar dagegen aussprechen, dass das Gemälde eine satirische, persönliche oder negative Stellungnahme des Malers beinhaltet, unter ihnen Brown 1986, S. 168 und 294; Mariás 1999, S. 133; Portús 2007, S. 332–333.

49 Portús 1999, S. 173–197. Auch wenn die Literatur jener Zeit zahlreiche Anspielungen auf den horazischen Topos *ut pictura poesis* beinhaltet und einige Künstler einen gewissen theoretischen und kulturellen Bildungshintergrund hatten, finden im Gegensatz zu den Literaten nur wenige Maler Erwähnung in den Berichten namhafter Zeitgenossen. Dennoch entwickelte sich ein Archetypus des Malers, der ausgehend vom Repertoire antiker Anekdoten eng verknüpft war mit Melancholie und schöpferischem Geist. Dabei wurde die Malerei erneut bestärkt als intellektuelle Aktivität, die sich auf Traktate, Gedichte, Erzählungen und Theaterstücke stützt. Insgesamt handelte es sich jedoch eher um ein Instrumentarium, mit dem sich die Künstler bei einigen Schriftstellern verstärkt den gebührenden Respekt und Anerkennung verschaffen wollten, weniger um ein echtes Spiegelbild ihres gesellschaftlichen Ansehens.

50 Pacheco 1990, S. 171–172. Pachecos Beschreibung der florentinischen Trauerfeier für Michelangelo zufolge wurde ein Grabmal mit einer Personifikation des Neides – in Gestalt einer alten Frau mit

Schlangen in den Händen – zu Füßen der Minerva und mit der Ignoranz zu Füßen Merkurs errichtet.

51 Siehe dazu Civil 1992, S. 45–62; Portús 2008, S. 135–149. Lope de Vega ist einer jener Autoren des *Siglo de Oro*, die sehr darauf bedacht waren, Porträts als Zeichen seines Ruhmes von sich anfertigen zu lassen. In diesen Werken finden sich Anspielungen auf den Neid, symbolisiert durch die Gestalt der Schlange. Ähnliche Bildnisse existieren von den Autoren Mateo Alemán und Juan de Iciar.

52 Carducho 1979. Der Stich wurde von Francisco López nach der Vorlage Carduchos angefertigt und stellt einen der acht im Text beschriebenen Dialoge dar. Siehe dazu Kubler 1965, S. 439–445; Sebastián 1981, S. 56–57; Portús 2008, S. 137–138.



11. Doménicos Theotocopuli, genannt El Greco, *Martyrium von San Mauritius und der Thebäischen Legion*, 1580–1582, Öl auf Leinwand, 445 x 294 cm, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial.

In einem der wenigen existierenden Beispiele spanischer Kunst, in denen eine allgemeine Reflexion über den Status des Künstlers zu einer Anspielung auf konkrete und persönliche Belange wird, nämlich im *Martyrium des hl. Mauritius* von El Greco (1580–1582), erscheint die Schlange ebenfalls als Symbol des Neides (Abb. 11).⁵³ Der kretische Maler hatte im Laufe seiner Zeit in Toledo einige Rechtsstreitigkeiten.⁵⁴ Zudem war er mit den Schriften Vasaris vertraut: In seinem Exemplar der *Viten* hielt er viele eigene Ideen handschriftlich fest, welche seine abschätzigste Meinung über deren Autor belegen. Gelegentlich kritisierte El Greco auch Michelangelo, da er sich mit der venezianischen Malerei von Tintoretto und Jacopo Bassano identifizierte, als deren legitimer Nachfolger er sich im spanischen Umfeld betrachtete. Zudem gab er sich als Alternative zu den Malern der Florentiner Schule, wie Pellegrino Tibaldi und Luca Cambiaso, die die Aufträge des Escorial für sich beanspruchten.⁵⁵ Am rechten unteren Bildrand des genannten Werkes hält eine Schlange ein Papier mit der Signatur des Künstlers in ih-

rem Maul, ein Detail, das mit den Intrigen am spanischen Hof zu jener Zeit in Verbindung gebracht wurde. Obwohl El Greco dieses Werk mit der Ambition schuf, die Gunst von Felipe II. zu erwerben, wurden schließlich sowohl die Hoffnungen des Künstlers als auch die des Monarchen enttäuscht, und die Forschung setzt die Schlange in Beziehung zum Klima von Konkurrenz und Rivalität, von dem die Ankunft El Grecos in Spanien begleitet wurde.⁵⁶

Ungeachtet dessen und trotz dieser so unkonventionellen Signatur El Grecos oder des Frontispizes von Carducho – und auch, wenn detaillierte Forschungen zu den genannten Fragestellungen noch zu leisten wären – scheint es, dass nur wenige Künstler des neuzeitlichen Spanien Bildwerke hinterließen, in denen sie ihren Ansichten zu persönlichen Auseinandersetzungen innerhalb der Kunstwelt äußerten. Dies steht im großen Gegensatz zu den Aktivitäten ihrer italienischen Kollegen, die ihre Reaktionen auf Künstlerstreit mit Hilfe von Bildwerken zum Ausdruck brachten, wie hier in einem exemplarischen Überblick dargelegt wurde.

53 Mariás 1997, S. 153–159; García-Frías Checa 2001, S. 77–81.

54 Kagan 1984, S. 125–142.

55 Docampo/Riello 2014, S. 130–135. Auch andere Künstler, darunter Federico Zuccari, Velázquez und die drei Carracci, versahen Vasaris Werk mit Randbemerkungen, aus denen das persönliche Missfallen ablesbar ist, welches der Text bei ihnen hervorrief. Siehe dazu Caleca 2007.

56 Portús 2008, S. 146; siehe auch Álvarez Lopera 2005, S. 141–147. Er weist darauf hin, dass der Stein und die Schlange mit der Signatur auf die Kirche oder die Vernunft des christlichen Menschen anspielen könnten. Ebenso könnte es sich hierbei um Verweise auf den Ruhm des Künstlers handeln und auf die Macht, welche der Neid auf den Ruhm ausüben konnte. Gállego 1972; Buendía 1984, S. 40.

Bibliographie

- Acidini Luchinat 1998–1999
Cristina Acidini Luchinat: Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento, 2 Bde., Mailand/Rom 1998–1999.
- Acidini Luchinat 2001
Cristina Acidini Luchinat: Federico Zuccari e il Tempo, in: Klaus Bergdolt / Giorgio Bonsanti (Hg.): Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venedig 2001, S. 551–556.
- Acidini Luchinat/Capretti 2009
Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009.
- Agosti/Thiébaud 2008
Giovanni Agosti / Dominique Thiébaud (Hg.): Mantegna 1431–1506 (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 26. September 2008 bis 5. Januar 2009), Paris 2008.
- Albl 2014 a
Stefan Albl: Il Liceo della Pittura, in: Giulia Fusconi / Angiola Canevari (Hg.): Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma, Rom 2014, S. 284–287.
- Albl 2014 b
Stefan Albl: Teoria e practica nella pittura di Pietro Testa, in: Giulia Fusconi / Angiola Canevari (Hg.): Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma, Rom 2014, S. 65–79.
- Allegri/Cecchi 1980
Ettore Allegri / Alessandro Cecchi: Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica, Florenz 1980.
- Alpers 1992
Svetlana Alpers: El taller de Rembrandt. La libertad, la pintura y el dinero, Madrid 1992.
- Álvarez Lopera 2005
José Álvarez Lopera: El Greco. Estudio y catálogo, Madrid 2005.
- Arasse/De Vecchi/Katz Nelson 2004
Daniel Arasse / Pierluigi De Vecchi / Jonathan Katz Nelson: Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento, Mailand 2004.
- Attwood 2003
Philip Attwood: Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections, London 2003.
- Baader 2006
Hannah Baader: Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer *virtus*, in: Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch-Arnhold (Hg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 15), Münster 2006, S. 109–127.
- Bacci 1986
Mina Bacci: Laudibili imitazioni, in: Kos 19 (1986), S. 104–106.
- Baldinucci 1773
Filippo Baldinucci: Delle Notizie de' Professori del Disegno, Bd. 19, Florenz 1773.
- Bianchi 2014
Silvia Bianchi: L'allegoria dell'Invidia in alcune stampe tra il XV e il XVII secolo, in: Grafica d'arte 97 (Januar–März 2014), S. 2–8.
- Brown 1986
Jonathan Brown: Velázquez. Pintor y cortesano, Madrid 1986.
- Brown 1991
Jonathan Brown: La Edad de Oro de la pintura española, Madrid 1991.

- Brown 2001
Beverly Louise Brown (Hg.): *The Genius of Rome. 1592–1623*, London 2001.
- Buendía 1984
José Rogelio Buendía: *Humanismo y simbología en El Greco. El tema de la serpiente*, in: Jonathan Brown / José Manuel Pita Andrade (Hg.): *El Greco. Italy and Spain (Studies in the History of Art 13)*, Washington D. C. 1984, S. 35–46.
- Caleca 2007
Antonino Caleca (Hg.): *Arezzo e Vasari. Vite e postille (Konferenzbericht, Arezzo, 16. und 17. Juni 2005)*, Foligno 2007.
- Campbell 2001
Stephen J. Campbell: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist by Francis Ames-Lewis*, in: *The Art Bulletin LXXXVIII* (2001), S. 150–153.
- Capretti 2009
Elena Capretti: *La Verità rivelata dal Tempo (1575) e le Allegorie della Vita Umana*, in: Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009, S. 106–111.
- Carducho 1979
Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura*, hg. von Francisco Calvo Serraller, Madrid 1979.
- Cast 1983
David Cast: *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven/London 1983.
- Cavazzini 1989
Patrizia Cavazzini: *The Porta Virtutis and Federico Zuccari's Expulsion from the Papal Estate. An Unjust Conviction?*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana XXV* (1989), S. 167–177.
- Cecchi 1981
Alessandro Cecchi: *La casa del Vasari a Firenze*, in: Laura Conti / Margaret Daly Davis / Anna Maria Maetzke (Hg.): *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nella corte di Giorgio Vasari (Ausst.-Kat. Arezzo, 26. September bis 29. November 1981)*, Florenz 1981, S. 37–43.
- Chastel 1960
André Chastel (Hg.): *Nicolas Poussin, 2 Bde.*, Paris 1960.
- Chiarini 2008
Marco Chiarini (Hg.): *Salvator Rosa. Tra mito e magia (Ausst.-Kat. Neapel, Museo di Capodimonte, 18. April 2008 bis 29. Juni 2008)*, Neapel 2008.
- Civil 1992
Pierre Civil: *De l'image au texte. Portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles*, in: o. A.: *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique. XVI^e–XX^e siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble 1992, S. 45–62.
- Cropper 1971
Elizabeth Cropper: *Bound Theory and Blind Practice. Pietro Testa's Notes on Painting and the Liceo della Pittura*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34* (1971), S. 262–296.
- Cropper 1988
Elizabeth Cropper: *Pietro Testa. 1622–1650. Prints and Drawings (Ausst.-Kat. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 5. November bis 31. Dezember 1988 / Cambridge, Arthur M. Sachler Museum, Harvard University Art Museums, 21. Januar bis 19. März 1989)*, Verona 1988.
- Cropper 2005
Elizabeth Cropper: *The Domenichino affair. Novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven 2005.
- Davis 1991
Bruce Davis: *Pier Francesco Mola's Autobiographical Caricatures. A Postscript*, in: *Master Drawings XXIX* (1991), S. 48–51.
- Docampo/Riello 2014
Javier Docampo / José Riello (Hg.): *La Biblioteca del Greco*, Madrid 2014, S. 130–135.

Fontcuberta 2009

Cristina Fontcuberta: Col tempo tutto si scopre. Calunnia, Verità, Tempo, Invidia... iconografia dei temi zuccariani, in: Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): *Innocente e calunniato*. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista, Florenz 2009, S. 234–237.

Fontcuberta 2011

Cristina Fontcuberta: *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Barcelona 2011.

Furió 2008

Vicenç Furió: *La imatge de l'artista. Gravats antics sobre el món de l'art*, Gerona 2008, S. 122–123.

Fusconi/Canevari 2014

Giulia Fusconi / Angiola Canevari (Hg.): Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma, Rom 2014.

Gállego 1972

Julian Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1972.

García-Frías Checa 2001

Carmen García-Frías Checa: El »Martirio de San Mauricio« del Greco y su fortuna escorialense, in: Wilfried Seipel (Hg.): *El Greco* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 4. Mai bis 2. September 2001), Mailand 2001, S. 77–81.

Garrand 1989

Mary Garrand: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.

Gerards-Nelissen 1983

Inemie Gerards-Nelissen: *Federigo Zuccaro and the Lament of Painting*, in: *Simiolus* 13 (1983), S. 44–53.

Goffen 2002

Rona Goffen: *The Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002.

Graul 2014

Jana Graul: *Il Ligozzi dei cani mordaci. L'Invidia e la serie dei Vizi capitali*, in: Alessandro Cecchi / Lucilla

Conigliello / Marzia Faietti (Hg.): *Jacopo Ligozzi.*

Pittore universalissimo (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 27. Mai bis 28. September 2014), Livorno 2014, S. 193–199.

Graul 2015

Jana Graul: »Particolare Vizio de' Professori di Queste Nostre Arti«: On the Concept of Envy in Vasari's *Vite*, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 18, 1 (2015), S. 113–146.

Haskell 1984

Francis Haskell: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia del Barroco*, Madrid 1984 [1963].

Heikamp 1997

Detlef Heikamp: *Federico Zuccari e la cupola di Santa Maria del Fiore. La fortuna critica dei suoi affreschi*, in: *Bonita Cleri* (Hg.): *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti* (Kongressakten, Sant'Angelos in Vado, 28. bis 30. Oktober 1994), Mailand 1997, S. 139–157.

Held 1969

Julius S. Held: *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*, Princeton 1969.

Kagan 1984

Richard L. Kagan: *El Greco y la ley*, in: Jonathan Brown (Hg.): *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid 1984, S. 125–142.

Kahn-Rossi 1989

Manuela Kahn-Rossi (Hg.): *Pier Francesco Mola. 1612–1666*, Mailand 1989.

Keazor 2015

Henry Keazor: *Von der »furia del diavolo« zur »ordinatissima norma di vivere«: Nicolas Poussins »Heldenleben«*, in: Katharina Helm / Hans W. Hubert / Christina Posselt-Kuhli / Anna Schreurs-Morét (Hg.): *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen 2015, S. 179–203.

Kubler 1965

George Kubler: *Vicente Carducho's Allegories of Painting*, in: *The Art Bulletin* XLVII, 4 (1965), S. 439–445.

Land 1986

Norman Land: Ekphrasis and Imagination. Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism, in: *The Art Bulletin* LXVIII, 2 (1986), S. 207–217.

Langdon 1998

Helen Langdon: *Caravaggio. A Life*, London/New York 1998.

Lehmann 2014

Doris H. Lehmann: Dispute tra artisti a Venezia. La Calunnia di Apelle di Girolamo Mocetto, in: *Rotraud von Kulesa, Sabine Meine, Daria Perocco (Hg.)*, *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Florenz 2014, S. 169–177.

Limentani 1957

Uberto Limentani: La satira dell'Invidia di Salvator Rosa e una polemica letteraria del seicento, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 134 (1957), S. 570–595.

L'Occaso 2008

Stefano L'Occaso: Lorenzo Leonbruno. La Calunnia di Apelle, in: *Filippo Trevisani / Davide Gasparatto (Hg.)*: *Bonacolsi, l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este (Mantua, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13. 9. 2008 bis 6. 1. 2009)*, Mailand 2008, S. 288–289.

Lorini 1997

Victoria Lorini: *Invidia. Die Darstellung des Neides in Italien von Giotto bis Ripa (unveröffentlichte Mag.-Arb., Frankfurt am Main, Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1997)*.

Lucco 2006

Mauro Lucco (Hg.): *Mantegna a Mantova 1460–1506 (Ausst.-Kat. Mantua, Fruttieri Palazzo Te, 16. September 2006 bis 14. Januar 2007)*, Mailand 2006.

Macioce 2002

Stefania Macioce (Hg.): *Giovanni Baglione (1566–1644). Pittore e biografo di artisti*, Rom 2002.

Marías 1997

Fernando Marías: *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid 1997.

Marías 1999

Fernando Marías: *Velázquez, Hondarribia* 1999.

Marini 2009 a

Giorgio Marini: *Giovanni Battista (dall'Angolo) Del Moro*, in: *Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.)*: *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, Florenz 2009, S. 248–249.

Marini 2009 b

Giorgio Marini: *Girolamo Mocetto*, in: *Cristina Acidini / Elena Capretti (Hg.)*: *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, Florenz 2009, S. 238.

Marini 2009 c

Giorgio Marini: *Petrus Valck*, in: *Cristina Acidini / Elena Capretti (Hg.)*: *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista*, (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009, S. 114–115.

Martín González 1984

Juan José Martín González: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984.

Martineau 1992

Jane Martineau (Hg.): *Andrea Mantegna*, London/New York 1992.

Massing 1990

Jean Michel Massing: *Du Texte à l'Image. La Calomnie d'Apelle et son Iconographie*, Straßburg 1990.

Nardinocchi 2011

Elisabetta Nardinocchi: *Casa Vasari a Firenze. Specchio e sintesi dell'opera di un artista*, in: *Cristina Acidini Luchinat / Giacomo Pirazzoli (Hg.)*: *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Florenz 2011, S. 139–146.

Nova 2001

Alessandro Nova: *The Kite, Envy & a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood*, in: *Lars R. Jones (Hg.)*: *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Mass.) 2001, S. 381–386.

Ostrow 2006

Steven F. Ostrow: The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome. Prospero Bresciano's Moses, in: *The Art Bulletin* LXXXVIII (2006), S. 267–291.

Pacheco 1990

Francisco Pacheco: *El Arte de la Pintura* (1649), hg. von Bonaventura Bassegoda Hugas, Madrid 1990, S. 171–172.

Pierguidi 2007

Stefano Pierguidi: Verità e Menzogna. I motti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni, in: *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura XVII*, 33 (2007), S. 5–21.

Pierguidi 2011

Stefano Pierguidi: Il Carro del Sole e la Verità sollevata dal Tempo di Domenichino in palazzo Patrizi Costaguti nel contesto della polemica intorno all'Ultima Comunione di san Gerolamo, in: *Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica* (2011), S. 37–46.

Portús 1999

Javier Portús: Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro, in: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* 12 (1999), S. 173–197.

Portús 2007

Javier Portús (Hg.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro* (Ausst.-Kat. Madrid, Museo del Prado, 20. November 2007 bis 24. Februar 2008), Madrid 2007.

Portús 2008

Javier Portús: Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro, in: *Anuales de Historia del Arte, Sonderband* (2008), S. 135–149.

Rash Fabbri 1970

Nancy Rash Fabbri: Salvator Rosa's Engraving for Carlo de' Rossi and his satire Invidia, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIII (1970), S. 328–330.

Rosand 1982

David Rosand (Hg.): *Titian. His World and His Legacy*, New York 1982.

Rossi/Robetta 1988

Marco Rossi / Alessandro Robetta: *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, Mailand 1988.

Roworth 1978

Wendy Wassing Roworth: *Pictor Succensor. A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter*, New York/London 1978.

Salerno 1970

Luigi Salerno: Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri, in: *Storia dell'arte* 5 (1970), S. 34–65.

Salerno 1981

Luigi Salerno: *Immobilismo politico e accademia*, in: *Storia dell'arte italiana* 6.1 (Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento. 1. Cinquecento e Seicento), Turin 1981, S. 447–522.

Schama 2002

Simon Schama: *Los ojos de Rembrandt*, Barcelona 2002 (1999).

Scott 1995

Jonathan Scott: *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven/London 1995.

Sebastián 1981

Santiago Sebastián: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid 1981.

Sellink/Leeflang 2000

Manfred Sellink / Huigen Leeflang (Hg.): *Cornelis Cort. The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450–1700*, Bd. 16–18, Rotterdam 2000.

Shearman 1993

John Shearman: *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1993.

Sher 1989

Stephen K. Sher: *Veritas Odium Parit. Comments on a Medal of Pietro Aretino*, in: *The Medal* 14 (1989), S. 4–11.

Smith O'Neil 2002

Maryvelma Smith O'Neil: Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome, New York 2002.

Spagnolo 2006

Maddalena Spagnolo: Poesie contro le opere d'arte. Arguzia, biasimo e ironia nella critica d'arte del Cinquecento, in: Chrysa Damianaki / Paolo Procaccioli / Angelo Romano (Hg.): *Ex marmore*. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna (Konferenzbericht, Lecce-Otranto, 17. bis 19. November 2005; Cinquecento, Studi 17), Manziana 2006, S. 320–354.

van de Wetering 1995

Ernst van de Wetering: Rembrandt's Satire on Art Criticism Reconsidered, in: Cynthia P. Schneider (Hg.): *Shop Talk*. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on His 75th Birthday, Cambridge (Mass.) 1995, S. 264–270.

Vasari 2006

Giorgio Vasari: *Das Leben des Leonardo*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg. von Sabine Feser, Berlin 2006.

Vasari 2009

Giorgio Vasari: *Das Leben des Michelangelo*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg. von Caroline Gabriel, Berlin 2009.

Waddington 1989

Raymond B. Waddington: Before Arcimboldo. Composite Portraits on Italian Medals, in: *The Medal* 14 (1989), S. 13–23.

Waddington 2004

Raymond B. Waddington: *Aretino's Satyr*, Toronto 2004.

Waldman 1994

Louis Waldman: »Miracol' novo et raro«. Two Unpublished Contemporary Satires on Bandinelli's Hercules, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXVIII, 2–3 (1994), S. 420–427.

Ważbiński 1977

Zygmunt Ważbiński: Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos »cane abbaiante«, in: *Paragone* 28, 327 (Mai 1977), S. 3–24.

Westin 1975

Jean K. und Robert H. Westin: *Carlo Maratti and his Contemporaries*. Figurative drawings from the Roman Baroque (Ausst.-Kat. Pennsylvania State University, Museum of Art, 19. Januar bis 16. März 1975), University Park (Pa.) 1975.

Whitaker/Clayton/Loconte 2007

Lucy Whitaker / Martin Clayton / Aislinn Loconte: *The art of Italy in the Royal Collection*. Renaissance & Baroque, London 2007.

Winner 1998

Matthias Winner: *Veritas*, in: Anna Coliva / Sebastian Schütze (Hg.): *Bernini scultore*. La nascita del Barocco in Casa Borghese (Ausst.-Kat. Rom, Galleria Borghese, 14. Mai bis 20. September 1998), Rom 1998, S. 290–309.

Woods-Marsden 1994

Joanna Woods-Marsden: *Toward a History of Art Patronage in the Renaissance*. The case of Pietro Aretino, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24, 2 (1994), S. 276–299.

Zapperi 1991

Roberto Zapperi: *Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori*, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. XIII (1991), S. 177–190.

Girolamo Mocettos Schauplatz von Andrea Mantegnas *Verleumdung des Apelles*: Zum Künstlerstreit in Venedig

von Doris H. Lehmann

Die von Girolamo Mocetto gestochene *Verleumdung des Apelles* (Abb. 1) war als Druck nach einem Entwurf von Andrea Mantegna (gest. 13. 9. 1506; Abb. 2) bereits wiederholt Gegenstand der Forschung. Da sie in wesentlichen Aspekten jedoch negativ beurteilt wurde, ist dieses Werk bislang nicht eigenständig und mit Blick auf seinen Gehalt untersucht worden. Dass es von besonderer Bedeutung war, ist dennoch anzunehmen: Hierfür spricht die weite Verbreitung, welche der Kupferstich fand, wie beispielsweise dessen vier Zustände eindrucksvoll belegen, die in der graphischen Sammlung des British Museum zum Vergleich einladen. Der Stich zeigt ein Thema, das in seiner Entstehungszeit noch eine künstlerische Innovation auf dem Gebiet der Historienmalerei darstellte.¹ Leon Battista Alberti empfahl *Die Verleumdung des Apelles* in seinen theoretischen Schriften *De pictura* (1435) / *De Pittura*

(1436) den Malern als Beispiel für die gelungene *inventio* (Erfindung) einer *storia* (eines Historienbildes).² Ältere Darstellungen, welche die Ekphrasis aus der Abhandlung *Gegen die Verleumdung* des Lukian von Samosata (ca. 120–180 n. Chr.) zum Vorbild haben, wie etwa das Tafelbild Botticellis (um 1495, erstmals nachweisbar in der Sammlung von Fabio Segni in Florenz vor 1550, heute Florenz, Galleria degli Uffizi, vgl. S. 21, Abb. 1), kannte Mantegna vermutlich nicht. Anlass für die Entstehung der Allegorie war angeblich ein Ereignis im Leben des berühmten antiken Malers Apelles. Dessen Schicksal wird von Lukian als Exemplum vorgestellt, um »die Verläumdung nach ihrem Wesen, nach ihrem Ursprung und ihren Wirkungen« darzustellen.³ Der Überlieferung nach war Apelles von dem Maler Antiphilos, der ihn um seine Meisterschaft und die Achtung des König Ptolemaios beneidete, des Verrats bezichtigt worden. Der niederträchtige

1 Als Entstehungskontexte dieser frühen Allegorien gelten humanistische Milieus und progressive Intellektuellenzentren. Cast 1981, S. 29–68; Massing 1990, S. 11–12 und 47–48.

2 Alberti 2000, S. 294–295 (53).

3 Lucian 1831, S. 1442 (2). Zur Rezeption im 15. Jh. siehe Cast 1981, S. 16–22.



1. Girolamo Mocetto, *Die Verleumdung des Apelles* (nach Andrea Mantegna, sog. erster Zustand von vier), ca. 1504–1506, London, British Museum.

Rivale hatte laut Lukian den unschuldigen Apelles beim Herrscher als Hochverräter diffamiert, indem er ihm nachsagte, als Berater und Mitwisser von dessen abtrünnigem Statthalter in Phönizien in Erscheinung getreten zu sein. Der König besaß nicht die notwendige Kritikfähigkeit, um diese Einflüsterungen rational als Verleumdung zu entlarven: Allein die entlastende Aussage eines am Komplott beteiligten Gefangenen, der außer sich geriet über die Unverschämtheit des Antiphilos und Mitleid mit Apelles hatte, rettete den schuldlosen Maler vor der Hinrichtung. Zwar reagierte der Monarch

hierauf beschämt, beschenkte Apelles reich und versklavte den Denunzianten als dessen Leibeigenen, der Gerettete aber soll sich eingedenk der Gefahr, der er nur mit Glück entronnen war, mit der Anfertigung eines vielfigurigen Gemäldes gerächt haben.

Gemäß der Ekphrasis des Lukian sitzt rechts im Bild ein von zwei stehenden Frauen umgebener Mann mit so langen Ohren, dass sie nahezu für Midasohren gehalten werden könnten. Er streckt der sich ihm nähernden personifizierten Verleumdung eine Hand entgegen. Die beiden weiblichen Figuren neben dem schlechten Richter iden-



2. Andrea Mantegna, *Die Verleumdung des Apelles*, ca. 1504–1506, London, British Museum.

tifiziert Lukian als die Unwissenheit und das Mißtrauen. Diesen dreien am nächsten sei ein häßlicher Mann mit scharfem Blick, der – wie für den Neid typisch – krank und mager aussehe. Die hinter ihm heranschreitende Verleumdung hingegen beschrieb der antike Text als eine attraktive, aber emotional aufgewühlte Frauengestalt, deren Mimik und Gestik die Affekte Wut und Zorn ausdrückten. Als Attribut nennt der Autor eine brennende Fackel in ihrer Linken; ihre rechte Hand zerre einen Jüngling an seinen Haaren hinter ihr her. Der Unglückliche recke seine Hände zum Himmel und rufe die Götter als Zeugen an. Hinter der Verleumdung liefen zwei weitere Frauen, die Lukian als Arglist und Täuschung bezeichnet, welche der Verleumdung zureden und sie zu schmücken scheinen. Dem Zug der Figuren folgt schließlich eine in ein schwarzes zer-

rissenes Gewand gehüllte Trauergestalt: die Reue. Diese, so Lukian, wende sich weinend rückwärts, und blicke voller Scham auf die sich nähernde Wahrheit. Der antike Autor beendet seine Angaben zu dem Gemälde mit dem Hinweis, dass Apelles auf diese Weise seine eigene schlechte Erfahrung dargestellt habe.

Unter dem Titel *Calumniarum non temere credendum* ist die von Guarino aus Verona vorgelegte Übersetzung von Lukians Text spätestens 1415 in Venedig nachweisbar: Das griechische Manuskript wurde von ihm zunächst ins Lateinische übersetzt, es folgten Versionen anderer Autoren und auch die Übertragung ins Italienische.⁴

4 Förster 1887. Cast datiert die Giovanni Quirini gewidmete Übersetzung Guarinos 1408. Cast 1981, S. 20–22 und 198–199. Vgl. Alberti 2002, S. 294–297.



3. Antonio Visentini nach Canaletto, Ansicht der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig, 1742, Radierung, 275 x 432 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Mantegnas Zeichnung (Abb. 2), welche die Szene reliefartig wiedergibt und die Figuren jeweils mit einer humanistischen Schreibschrift bezeichnet, weist einige Besonderheiten auf, die von der Forschung bis heute nicht befriedigend erklärt werden konnten: Die Positionierung des Herrschers links im Bild folgt nicht Lukian, sondern vermutlich Alberti, der hierzu nämlich keine Seitenangabe macht. Dass die Verleumdung die Fackel – anders als von beiden Autoren explizit angegeben – in ihrer rechten Hand trägt, könnte ein Hinweis darauf sein, dass dieses Werk als Vorlage für einen die Seitenverkehrenden Druck dienen sollte. Bemerkenswert ist jedoch, dass Mantegnas Figuren

in Mocettos Stich dennoch nicht gespiegelt erscheinen. Um dieses Resultat zu erreichen, musste der Stecher die Gestalten seines Vorbildes seitenverkehrt – und das ist durchaus ungewöhnlich – in die Kupferplatte ritzen. Er verhinderte damit den Wechsel von rechten Händen zu linken und umgekehrt, was die Gestik ad absurdum geführt hätte.

Die Sensibilität Mocettos galt folglich – wie auch das Detail der weiblichen Neid-Personifikation eindrücklich belegt – der bildlich umzusetzenden Vorlage Mantegnas, statt einer textgetreuen Wiedergabe. Da nach wie vor ungeklärt ist, wie eng Zeichner und Stecher letztlich kooperierten, liegt hiermit ein wichtiges Indiz dafür vor, dass



4. *Jacopo de' Barbari (?), Stadtansicht von Venedig (Venetie MD), 1500, Holzschnitt, 134 x 280,8 cm, London, British Museum.*

eine enge Zusammenarbeit die Basis für die Ausführung des Stiches bildete. Mocetto handelte sicher in verbindlicher Absprache mit dem seine Entwürfe eifersüchtig hütenden Mantegna. Hierzu passt, dass sich alle im Bereich der Druckgraphik versierten Autoren, die das Blatt bislang besprochen haben, darin einig sind, dass Mocetto das Vorbild so treu und sorgfältig wie möglich wiedergab.⁵ Weniger Einigkeit besteht bisher jedoch in der Beurteilung von Mocettos Zutat: dem architektonischen Hintergrund. Mantegna hatte keinen dargestellt. Schon früh wurde festgestellt, dass es sich bei der Stadtvedute Mocettos um den Campo SS. Giovanni e Paolo, im Volksmund Zanipolo (Abb. 3), handelt. Die Fassaden der Kirche und der angrenzenden Scuola di San Marco

erscheinen im Stich gespiegelt, was bedeutet, dass Mocetto diese – anders als die Figurengruppe nach Mantegnas Entwurf – seitenrichtig in die Druckplatte ritzte.⁶ Hierbei mag er den Entschluss zu einer weiteren Veränderung gegenüber Mantegnas Vorlage gefasst haben: Abweichend beschriftete er die Figuren mit großen Druckbuchstaben,

5 Zucker 1984, S. 63; Dodgson 1916, S. 184.

6 Die Kombination von seitenrichtigen und -falschen Wiedergaben im Stich gilt gar als Beweis dafür, dass Mantegna und Mocetto nicht zusammenarbeiteten. Landau/Parshall 1994, S. 114–116. Zwingend sind die Argumente jedoch nicht, zumal Mocetto vier Vorlagen Mantegnas druckgraphisch umsetzte. Vielmehr gilt es hinsichtlich der Unklarheiten zu bedenken, dass Mantegna möglicherweise vor Abschluss des Projekts am 13. September 1506 in Mantua verstarb. Über das Verhältnis von Maler und Stecher wird nach wie vor spekuliert. Boorsch 2010, siehe S. 433.



5. *Campo SS. Giovanni e Paolo* (Detail aus Faksimile nach Venetie MD), Bonn, Kunsthistorisches Institut.

wobei für fünf der acht Inschriften neue Positionierungen zu konstatieren sind.

Die Figuren im Vordergrund setzte Mocetto räumlich vom Campo ab: eine niedrige Mauer grenzt die bühnenartig inszenierte Sphäre des Gerichts, den Rechtsraum, von der Öffentlichkeit des – allerdings menschenleeren – Platzes ab. Die Verortung der Darstellung am Campo San Zanipolo ist ahistorisch, und für den zeitgenössischen, gebildeten – und insbesondere den venezianischen – Betrachter mag es sogar frappierend gewesen sein, die historisch im antiken Ägypten verortete Episode im Venedig der Gegenwart wiederzufinden. Mocettos Erfindung, die bislang auf unterschiedliche Weise missverstanden worden ist, zeigt nichts Geringeres als eine damals noch junge Platzneugestaltung: Die den Platz nach Norden hin abschließende Scuola di San Marco war nach einem Brand 1485–95 neu errichtet worden und hatte folglich auch eine neue Fassade erhalten, die Pietro Lombardo zugeschrieben wird und die Mauro Codussi

vollendete.⁷ Wie der nach dreijähriger Arbeit 1500 fertiggestellte Perspektivplan Venedigs (Abb. 4 und 5), der Jacopo de' Barbari zugeschrieben wird, verweist auch Mocettos Stich auf die zur ästhetischen Neugestaltung des Platzes 1495 verlegten quadratischen Bodenplatten. Detaillierter als dieses Vorbild zeigt die Pflasterung eine in Limoges gefertigte und dem Meister KIP zugeschriebene Emailplakette (Abb. 6), welche die einzelnen Platten jeweils gerahmt wiedergibt. Mocetto nutzte den Bodenbelag zur perspektivischen Platzdarstellung und veranschaulichte mit

⁷ 1460 war das Portal der Kirche umgestaltet worden. Vgl. Zucker 1984, S. 63; Erben 1996, S. 174. Erben verweist auf die Bedeutung als eine der »in ihrer Architektursprache modernsten Platzgestaltungen des Quattrocento in Venedig.« Ebd., S. 192. Zur Fassadengestaltung der Scuola di San Marco und den damit verbundenen Konflikten siehe Maek-Gérard 1980, S. 111–112; Sohm 1982, S. 110–183. Im Stich zeigen Abweichungen von der gebauten Fassade, dass hier eine Vereinfachung zugunsten der Bildstruktur stattfand. Dies lässt darauf schließen, dass die Baudetails der Scuola und deren Architekten für Mocetto keine Priorität besaßen.



6. Meister KIP (?), Limoges), Verleumdung des Apelles, ca. 1540–50, London, British Museum.

seiner Hilfe eine große Raamtiefe. Mit den detailliert ausgearbeiteten Figuren und Fassaden konkurriert seine schlichte Bodenwiedergabe nicht. Der für ihn relevante Aspekt starker perspektivischer Verkürzung ist im Medium der Emailplakette hingegen weniger wichtig.⁸ Dort ist neben der Andeutung eines Bildraums die Qualität der geometrischen Ornamentik gestalterisch nutzbar gemacht. Hier schmücken die Bodenplatten

den Vordergrund, wo sie das optische Gegengewicht zur massiven Architekturkulisse, die oberhalb der dichter zusammengedrängten Figurengruppe sichtbar ist, herstellen. Dass die Wiedergabe des Platzbelags hier dem Original näher kommt als Mocetto's Druck, legt ein anderes Bilddetail nahe, das belegt, dass der Goldschmied nicht sklavisch eine ihm nur aus dem Druck bekannte Vorlage kopierte bzw. übersetzte oder frei ausschmückte, sondern dass der Künstler mit dem venezianischen Campo näher vertraut war: An dem Druck jedenfalls konnte er die

8 London, British Museum, Registration number 1882,0717.1.

Vergoldung von Reiter und Pferd nicht ablesen.⁹ Das von Andrea Verrocchio 1483 begonnene und nach dessen Tod von Alessandro Leopardi vollendete Reiterstandbild für den Condottiere Bartolomeo Colleoni aus Bergamo war ab 1494 im Angelpunkt der L-förmigen Platzanlage errichtet und 1496 enthüllt worden (Abb. 7).¹⁰

Warum Mocetto sich allerdings dafür entschied, den Entwurf Mantegnas, den er als erster und einziger Stecher umsetzte, in die für ihn zeitgenössische Architekturkulisse des Campo San Zanipolo zu versetzen, diese Frage hat die Forschung bis heute noch nicht einmal gestellt. Die ahistorische Verortung wurde zwar registriert und Venedig als solches sogar unter Nennung des konkreten Platzes festgehalten, darüber hinaus blieben die Schlussfolgerungen bislang aber eher oberflächlich.¹¹ Für die Beurteilung von

Mocettos Stich ist die Platzwahl jedoch ein zentraler Punkt und es zeigt sich, dass diese keineswegs zufällig war. Vielmehr befolgte Mocetto die Anleitung Albertis zur *inventio* in der Malerei, wonach »alle« Teile zusammenpassen sollten. Dies schloss die Auswahl eines angemessenen Schauplatzes ein, der das Sujet bereicherte und den Betrachter belehrte und aktivierte.¹² Dies wurde nicht erkannt, solange tiefergehende Auseinandersetzungen mit der ausgewählten Architekturkulisse noch nicht geleistet waren. Mocettos Erfindung wurde stattdessen von Francis Ames-Lewis als absurder Einfall eines Künstlers mit fehlendem Intellekt abgetan, der nicht verstand, was er tat.¹³

Die hieraus sprechende Geringschätzung des Stechers korrespondiert indes nicht mit seiner zeitgenössischen Würdigung, die nicht zuletzt auch darin bestand, dass Mantegna wiederholt mit ihm zusammenarbeitete.

9 Die Vergoldung war noch bis zur Enthüllung des Denkmals im März 1496 vorgenommen worden. Erben 1996, S. 162.

10 Nachdem Verrocchio 1488 verstorben war und die vollendeten, aber noch nicht in Bronze gegossenen Wachsmodele für Pferd und Reiter hinterlassen hatte, hatte Alessandro Leopardi ab 1490 das Denkmal und den von ihm selbst entworfenen hohen Sockel fertiggestellt. Wie Erben anmerkt, hatte die figürliche Bronzegroßplastik während des Quattrocento in Venedig keine Tradition besessen. Erben 1996, S. 159; Butterfield 1997, S. 159–184 und 232–236.

11 Dies ist angesichts der frappierenden Kombination bemerkenswert. Laut Cast ist die Szene »for no apparent reason« auf den Platz versetzt worden. Cast 1981, S. 67. Massing kommentiert die Zutat als »curieusement, [...] mais simplement«. Mocettos Kupferstich sei »une version banalisée et actualisée par l'introduction d'un paysage urbain«. Massing 1990, S. 270 (6.B) und S. 48. Ames-Lewis kritisierte Mocettos Zutat mit den Worten »arbitrarily and

absurdly«. Ames-Lewis 2000, S. 198. Landau und Parshall verweisen auf die Bedeutung der Campo-Darstellung im Hintergrund »clearly ment to serve as landmarks and theatrical settings rather than autonomous architectural studies«. Landau/Parshall 1994, S. 409, Anm. 313.

12 Alberti 2000, S. 294–295 (53) mit Kommentar S. 90–91. Albertis Rat folgen auch die Geometrie des Bodens, die Personenzahl und die Architekturgestaltung. Der Aspekt der Aktualisierung wurde zwar bereits angesprochen, Mocettos spezifische Platzwahl und deren Besonderheiten für die Deutung sind jedoch noch unerforscht. Mai/Wettengl 2002, S. 208; Campbell 2001, S. 151.

13 Ames-Lewis 2000, S. 198. Ähnlich abwertend urteilte Cast 1981, S. 66, Anm. 13. Im Gegensatz hierzu hatte die ältere Forschung Mocettos Kompositionen Originalität und dem Künstler besondere Aufmerksamkeit im Umgang mit seinen Vorlagen zugesprochen. Fisher 1886, S. 225–229. Campbell widerspricht Ames-Lewis mit Nachdruck. Campbell 2001, S. 151.



7. Andrea Verrocchio,
Alessandro Leopardi,
Reiterstandbild für
Bartolomeo Colleoni,
1480–94, errichtet 1496,
Venedig, Campo
SS. Giovanni e Paolo.

Mocetto war dadurch privilegiert, dass außer ihm kein anderer Stecher Mantegnas *Verleumdung* als Druckgraphik auf dem Kunstmarkt anbieten durfte. Auch verkennt die abfällige Beurteilung Mocettos seine Vorreiterrolle für an sein Werk anschließende Erfindungen, wie sie etwa der berühmte Stich Marcantonio Raimondis nach Raffaels Entwurf zum *Bethlehemitischen Kindermord* wenige Jahre später, um 1511–12, zeigt (Abb. 8). Hierbei handelt es sich um eine von vier Erfindungen Raffaels, die genuin für den Druck geschaffen wurden.¹⁴ Bezüglich des in diesem Stich dargestellten ahistorischen Hintergrundes – der architektonischen Kulisse in Gestalt der ältesten erhaltenen Brücke Roms, der Ponte dei Quattro Capi, im

Volksmund Ponte Giudeo, die die Verbindung von der Tiberinsel zum Judenviertel bildete – ist die Forschung uneins, ob dieser von Raffael selbst stammt oder aber von Raimondi »selbständig hinzugefügt« wurde.¹⁵ So halten die Druckgraphik-Experten David Landau und Peter W. Parshall es für undenkbar, dass Raffael einen so wichtigen Anteil

¹⁴ Landau/Parshall 1994, S. 123.

¹⁵ Höper 2001, S. 163–164. Die Vorlage hierfür bildete vermutlich die Kopie einer Darstellung aus dem *Codex Escorialensis* (fol. 27v), der 1509 nach Spanien verbracht worden war. Als möglicher inhaltlicher Bezug gilt der Hinweis auf die Provinz Judäa, dem historischen Ort des Massakers. Getscher 1999 sprach sich dafür aus, dass »die Wahl dieser Brücke« (Höper 2001, S. 164) aus ikonographischen Gründen auf Raffael zurückginge. Vgl. den Stich von Hieronymus Cock aus dem Jahr 1550. Auf die Zuschreibungsfrage der Zustände mit bzw. ohne Tannenbaum kann hier nicht eingegangen werden.



8. Marcantonio Raimondi nach Raffael Sanzio, *Der Bethlehemitische Kindermord* (hier Fassung ohne Tannenbaum), ca. 1511–12, New York, *The Metropolitan Museum of Art*.

am Stich delegiert hätte.¹⁶ Die Brücke selbst ist antiken Ursprungs.¹⁷

16 »Yet it is likely that there was a further final drawing by Raphael including the background with the Ponte Quattro Capi, since it is inconceivable that Raphael, at this time as famous an architect as he was a painter, would have delegated such an important and unifying part of the composition to Marcantonio.« Landau/Parshall 1994, S. 123. Die Autoren plädieren für eine verlorene Vorzeichnung Raffaels und deren Übertragung in den Stich: »More likely, it was oiled and pasted face down onto the plate, whose dimensions are almost identical, so that the image in the print would appear in the same direction as in the drawing.« Ebd., S. 124. Letztlich bleibt die Frage offen.

17 Die Brücke trägt eine antike Inschrift und wird 62 v. Chr. datiert.

Die Gemeinsamkeiten der beiden Stiche erschöpfen sich indes nicht in den ahistorischen Schauplätzen. Wie in Mocettos Darstellung zeigt auch Raimondis Druckergebnis die wie auf einer Bühne agierenden Personen im Vergleich mit der gezeichneten Vorlage seitenrichtig, wobei die Architektur im Hintergrund seitenverkehrt gezeigt wird. Die räumliche Disposition der Figuren wird – anders als in Mocettos Stich – durch gerasterte Bodenplatten geklärt, die der Komposition zwar erst im späteren Stadium der Vorzeichnungen hinzugefügt wurden, hiermit aber eine relevante gestalterische Funktion erhielten. Im Falle des Stichs nach Raffael wurde die augenscheinlich verkehrte

Wiedergabe von der Forschung allerdings nicht leichthin abgetan, sondern vielmehr als absichtlich bzw. absichtsvoll und damit relevant erkannt. So hält Robert H. Getscher diese künstlerische Strategie für ein Bildmittel, um einerseits die Trennung und andererseits die Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit sowie einen spezifischen Ortsbezug anzuzeigen: »Raphael's ›Massacre of the Innocents‹ takes place in a mirrored image of Jewish Rome. Or Jewish Rome reflects ancient Jerusalem, with familiar buildings to specify locale.«¹⁸ Auf Mocettos Stich wurde jedoch in keiner der Untersuchungen ähnlich rückgeschlossen, der bemerkenswerte Hintergrund wurde nicht mit einer vergleichbar anspruchsvollen Intention verknüpft. Stattdessen konzentrierte sich Ames-Lewis auf die Bedeutung des *Kindermord*-Stichs im Kontext von Künstlerwettstreit, indem er betonte, dass dieser in hoher Auflage in einer Zeit entstand, in der Raffael gezwungen war, im Verborgenen zu arbeiten, bzw. in dem Bewusstsein, dass seine Stanza della Segnatura (ausgemalt 1508–11) dem Blick der Öffentlichkeit nicht zugänglich sein würde.¹⁹ Ames-Lewis deutete den *Bethlehemitischen Kindermord* als Zeugnis für Raffaels Bemühung, auf dem Kunstmarkt auch für ein weniger exklusives Publikum sichtbar zu bleiben. Seine Überlegungen hierzu führten nicht zu analogen Rückschlüssen oder gar weiterführenden Assoziationen bezüglich

Mantegnas Druck. Obwohl – oder gerade weil? – Mocettos Stich früher entstanden war als der Raimondis, ließ Ames-Lewis ihn nicht als absichtsvolles Werk gelten; die »Ehrenrettung« Mocettos verdanken wir Stephen J. Campbell, der 2001 in seiner Rezension von Ames-Lewis Buch *The intellectual life of the early Renaissance artist* (2000) explizit zu der Deutung des Stichs Stellung nahm und die enthaltene »Anspielung« auf Venedig sinnstiftend interpretierte, indem er sie auf das politische Venedig bezog, in dem Intrigen, Überwachung und üble Nachrede an der Tagesordnung waren.²⁰ Diese Assoziation kann zwar als Brücke zur Themenfindung dienen, greift jedoch zu kurz, denn für eine solche Bildaussage wäre der für die Politik der Serenissima noch bedeutsamere Ort des Dogenpalasts die adäquatere, um nicht zu sagen die erste Wahl gewesen. Einen solchen Hintergrund wählte Mocetto für das Sujet der *Verleumdung* aber eben nicht. Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass Mocetto nicht darauf abzielte, seine *Verleumdung* explizit auf das politische Zentrum Venedigs zu beziehen. Ebenso geht Campbells Vorschlag, die Allegorie auf Mocettos Arbeiten in der Kirche Santi Giovanni e Paolo zu beziehen, chronologisch nicht auf: Die Tätigkeit des Künstlers dort wird inzwischen um 1515 datiert.²¹ Für den Stich hingegen gilt eine Entstehung noch in Mantegnas Sterbejahr

18 Getscher 1999, S. 109–110.

19 Erst später wurden Teile hiervon gestochen, also als Auswahl einer Teilöffentlichkeit bekannt gemacht. Die große Bedeutung, die das Stichprojekt des *Kindermords* für Raffael hatte, wird mit der großen Anzahl von vorbereitenden Zeichnungen belegt.

20 Campbell 2001, S. 151; Campbell 2006, S. 165–166. Massing stellte die Überlegung an, ob die Komposition vor dem Campo mit dem Reiterstandbild »implique peut-être une allusion spécifique«. Massing 1990, S. 270.

21 Campbell 2001, S. 151; vgl. De Vito 1986, zur Datierung um 1515 siehe S. 21.



9. Girolamo Mocetto,
Ignorantia (Detail aus
»Die Verleumdung des
Apelles«, Abb. 1),
London, British Museum.

1506 als wahrscheinlich.²² Keine Äußerung vermochte also bislang für die Einfügung der venezianischen Architekturlinien eine zufriedenstellende Erklärung abzuliefern.

Dass die Platzwahl mit der Entscheidung für den Campo San Zanipolo jedoch keineswegs willkürlich erfolgte, dürfte nicht allein die sorgfältige Wiedergabe klarmachen, sondern auch ein Blick auf den de' Barbari zugeschriebenen Venedig-Plan (Abb. 4). Dessen detailreiches Stadtbild vermag zu verdeutlichen, wie vielfältig die von Mocetto nicht genutzten Auswahlmöglichkeiten für eine venezianische Stadtvedute waren. Neben der Entscheidung für den Campo ist zudem die vom Künstler gewählte Perspektive zu beachten: Diese zielt darauf ab, die unterschiedlichen Gebäude wiedererkennbar darzustellen und das Reiterstandbild zu

exponieren. Auf diesem liegt damit ein besonderes Augenmerk (Abb. 9, vgl. Abb. 3).

Die Vernachlässigung des Schauplatzes für eine mögliche Kontextualisierung von Mocettos Erfindung ist eine bemerkenswerte Forschungslücke: ist doch dieser Platz mit Giorgio Vasaris Überlieferung vom praxisorientierten Künstlerwettbewerb, dem Paragone, engstens verbunden. Laut Vasari sollen die Bildhauer so stolz auf das freistehende, mehransichtige Reiterbildnis gewesen sein, dass sich Giorgione dazu herausgefordert sah, in einem Gemälde mehrere durch Spiegel ermöglichte Ansichten darzustellen, um damit den Ruhm dieser Bildhauerleistung zu übertreffen.²³ Zwar wird der Campo in der von Vasari überlieferten Legende nicht als Ort der Streitaustragung genannt, als Aufstellungsort des Denkmals wird dieser

²² Oberhuber 1973, S. 382–389.

²³ Vasari 2008, S. 25.

jedoch vom Leser in diesem Kontext imaginiert. Dies gilt unabhängig von der Frage, ob sich die Künstlerlegende tatsächlich auf ein verschollenes Gemälde bezieht oder ob dieses als fiktives Werk Giorgiones lediglich eine Erfindung der Kunstgeschichtsschreibung (Paolo Pino 1548) ist. Festzuhalten indes ist, dass der Campo San Zanipolo im kulturellen Gedächtnis mit dem Wettstreit der Künstler aufs Engste verbunden wurde und im 16. Jahrhundert als Austragungsort von Künstlerstreit galt.²⁴ Zusätzlich zum Paragone-Diskurs, der hier verortet wird, knüpfen sich nämlich weitere Konflikte, an denen Künstler als Protagonisten beteiligt waren, an diesen Platz – genauer gesagt sind die Überlieferungen mit dem bereits genannten Denkmal verbunden. Dessen Aufstellungsort war politisch brisant, heftig umstritten und verdankte sich einer findigen juristischen Auslegung.²⁵

Verrocchio soll – glaubt man der ebenfalls quellenkritisch zu hinterfragenden Überlieferung des Felix Fabri – aus einem Wettbewerb zur Vergabe des Denkmalauftrags siegreich hervorgegangen sein.²⁶ Vasari



10. Girolamo Mocetto, *Adiptione*
(Detail aus »Die Verleumdung des Apelles«,
Abb. 1), London, British Museum.

24 Vgl. Martin 1995, S. 33–39; Helke 1999, S. 62–74. Im Werkverzeichnis erhielt dieses angeblich verschollene Hauptwerk keinen Eintrag. Eller 2007.

25 Bartolomeo Colleoni, der über seinen Nachlass das Geld für das Denkmal stiftete, hatte als Aufstellungsort die Piazza S. Marco vorgesehen. Dieser prominente Platz hingegen wurde ihm als Ort der Selbstdarstellung verwehrt, stattdessen wurde der Vorplatz der Scuola S. Marco als legitimer Aufstellungsort bestimmt. Zu den Quellen und ihrer Auswertung siehe Erben 1996, S. 149–167.

26 Fabri 1843, S. 95–96. Gegen diese Version argumentiert Erben: »Im Gegensatz zu Florenz wurden in Venedig Skulpturaufträge stets direkt an ortsansässige Bildhauer vergeben.« Und »Für einen

Wettbewerb, wie ihn Fabri beschreibt, gibt es im Quattrocento in Venedig keine Parallele.« Siehe Erben 1996, S. 162–164. Dass gerade im Falle des Reiterstandbildes von der üblichen Vergabepaxis abgewichen wurde und stattdessen mit Andrea Verrocchio der Bildhauer der Medici beauftragt wurde, dürfte die venezianischen Künstler verärgert haben. Vgl. ebd., S. 152. Erben betont, Vasari habe nicht von einem Wettbewerb, sondern von

behauptet bezüglich der Werkgenese, dass es im Laufe der Arbeit zum Konflikt zwischen Künstler und Auftraggebern gekommen sei, als Verrocchio angeblich ein Teil des Auftrags wieder entzogen wurde.²⁷ Der Künstler habe sich mit der Zerstörung seines Werkes gerächt (Ähnliches ist legendarisch für Donatello überliefert) und polemisch geäußert. Daraufhin, so Vasari, wurde Verrocchio mit verdoppeltem Gehalt nach Venedig zurückgerufen, wo er sein Modell wieder herstellte und in Bronze goss.²⁸ Des Weiteren wurde Verrocchios letzter Wille, wonach sein Schüler Lorenzo di Credi sein Werk fortführen sollte, nicht berücksichtigt. Das Werk vollendete nach Verrocchios Tod Alessandro Leopardi, der es am Bauchgurt des Pferdes signierte – eine kontrovers beurteilte Aneignung des Gesamtentwurfs.²⁹

einer Künstlerkonkurrenz der Rivalen Verrocchio und Bartolomeo Vellano [Bellano] aus Padua berichtet. Ebd., S. 165. Vasari 1878, Bd. 2, S. 607–608; Bd. 3, S. 367–368.

- 27 Vasari erweckt in der Vita des Verrocchio den Eindruck, dieser sei aufgrund seines ausgezeichneten Rufes direkt beauftragt worden. Vasari 2012, S. 27 und S. 65, Anm. 50–51. Vasari 1878, Bd. 3, S. 367–369. Zur Überlieferungsproblematik und zur Forschungsgeschichte siehe Erben 1996, S. 150, 162 und 167, Fußnote 95.
- 28 Vasari 2012, S. 24–27 und S. 65–67, Anm. 50–51; Vasari 1878, Bd. 2, S. 607 und Bd. 3, S. 367–368.
- 29 Die Signatur lautet: »ALEXANDER LEOPARDUS V FOPUS«. Wohlwollend äußert Erben: »Die Signatur am Reiterstandbild läßt offen, ob sich Leopardi als Bildhauer oder als Gießer der Figur auszeichnen wollte«. Erben 1996, S. 159. Formal ist dieser Schluss korrekt, er berücksichtigt jedoch nicht, dass der verstorbene Verrocchio seinen Anteil nicht mehr durch eine eigene Signatur kenntlich machen konnte. Es ist folglich anzunehmen, dass Leopardi die mehrdeutige Abkürzung mit Bedacht wählte, um sich das Denkmal als Ganzes

Es ranken sich also verschiedene Künstlerstreit-Überlieferungen um den dargestellten Ort, wobei Fiktion und Fakten vermutlich im Laufe der Zeit miteinander zu einer heute kaum noch auflösbaren Einheit verschmolzen. Dass auf diese berühmten Streitigkeiten auch in Mocettos Stich angespielt werden sollte, wird zum einen durch das künstlerspezifische Sujet der *Verleumdung des Apelles* wahrscheinlich gemacht, und zum anderen mittels der auffällig platzierten Bildinschrift »IGNORANTIA« (Abb. 9). Dieses herausgehobene und architektonisch gerahmte Wort hat seinen Bezug zur dargestellten Figur verloren und fällt dem Betrachter unmittelbar ins Auge.

Anlass für weiterführende Forschungen bietet ein weiteres bislang übersehenes Detail: Das vertikal in die Fassadenarchitektur eingeschriebene Wort »ADIPTIONE« (Abb. 10), könnte als Schreibvariante von »adeptione« (Erreichung) auf Ciceros Ziel, ein glückseliges Leben durch Handeln und Erkennen zu erreichen, anspielen.³⁰ Dieses Wort ersetzt Mantegnas Inschrift »dec[e]ptione«, womit in der Zeichnung der Betrug überschrieben war. Die Email-Plakette, die Mocettos Stich kopierte (Abb. 6), benannte dieselbe Figur als »ABIPTIONE«, was da-

anzueignen. Hätte er lediglich den Guss markieren wollen, so wäre eine unmissverständliche Signatur angemessen gewesen. Vgl. die Argumente zur Ehrenrettung Leopardis bei Leopoldo Cicognara 1824, S. 394–395.

- 30 Cicero, De finibus, II, 41: »nos beatam vitam non depulsione mali, sed adeptione boni iudicemus, nec eam cessando, sive gaudentem, ut Aristippus, sive non dolentem, ut hic, sed agendo aliquid considerandove quaeramus.« Der Text lag spätestens 1479 gedruckt vor.

rauf hindeutet, dass der Goldschmied hiermit die Gemeinheit oder Niederträchtigkeit, heute »abiezione«, meinte. Die veränderte Wortwahl wurde bislang für einen Irrtum oder ein Missverständnis gehalten und Mocetto zugeschrieben. Hierbei wurde nicht berücksichtigt, dass bei der sogenannten Erstfassung die Buchstaben, welche das Wort »ADIPTIONE« bilden, ungleichmäßig groß ausfallen. Bei der Betrachtung des Blattes im Original fällt zudem auf, dass hier unleserliche, aber noch nicht getilgte Buchstaben überschrieben wurden. Die Inschrift von Mocettos erster Druckfassung ist folglich – und das wurde bislang von der Forschung übersehen – noch unbekannt.³¹ Es ist zwar bemerkt worden, dass Mocettos Platte auffallend oft und noch mindestens bis in die 1540er Jahre verwendet wurde, die mit den Überarbeitungen einhergehenden Veränderungen wurden aber bislang noch nicht erfasst. Wahrscheinlicher als dass Mocetto seine eigene Inschrift nicht mehr lesen konnte und diese verfälscht überschrieb, ist es anzunehmen, dass später ein dritter – namentlich vorerst unbekannter – Künstler eine Überarbeitung der zwischenzeitlich abgenutzten Druckvorlage vornahm. Vermutlich wurden von dessen fremder Hand Details wie unleserlich gewordene Buchstaben nachgeformt bzw. ersetzt. Für die fehlende Professionalität bei diesem Vorgehen sprechen zum einen

die ungleichmäßigen Buchstabenformate, zum anderen die darunter noch erkennbaren, wenn auch nicht mehr lesbaren Buchstaben, welche im späteren Werkprozess für weitere Nachdrucke und ein saubereres Abbild dann entfernt wurden.

Mocettos Stich *Die Verleumdung des Apelles* nach einem Entwurf Andrea Mantegnas inszenierte den Campo San Zanipolo als zentralen Austragungsort der Künstlerstreit- und Konfliktkultur innerhalb der Serenissima. Seine Erfindung löste mustergültig Leon Battista Albertis kunsttheoretische Forderungen ein: Sie vergegenwärtigt durch die angemessene Wahl des venezianischen Schauplatzes die legendäre Künstlerintrige und zeigt sich mit ihren ex- und impliziten Verweisen als ein sozialkritisches Bild Mocettos und Mantegnas eigener Zeit. Eine gegen Mocetto gerichtete Intrige, die der Stich repräsentieren könnte, ist bislang nicht bekannt. Wahrscheinlicher ist, dass das Werk einen allegorischen Kommentar zu den sich um den Platz vor SS. Giovanni e Paolo rankenden Künstlerlegenden darstellt, welche bis heute in der Kunstliteratur einen festen Platz einnehmen. Zugleich ist es ein Appell an alle Kunstrichter, ignorante und neidische Ratgeber zu meiden und das Gute – und damit qualitativ hochwertige Kunst – durch aktive Handlung und gerechtes Urteil zu erreichen.

³¹ Diese Beobachtungen wurden bereits in den dieser Studie vorangegangenen Überlegungen zu Mocettos Stich mitgeteilt. Lehmann 2014, S. 172.

Bibliographie

- Alberti 2000
Leon Battista Alberti: *De Statua. De Pictura. Elementa Picturae* – Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. von Oskar Bätschmann / Christoph Schäublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000.
- Ames-Lewis 2000
Francis Ames-Lewis: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven/London 2000.
- Boorsch 2010
Suzanne Boorsch: Mantegna and engraving: what we know, what we don't know, and a few hypotheses, in: *Andrea Mantegna. Impronta del Genio* (Tagungsakten Padua/Verona/Mantua, 8. bis 10. November 2006), hg. von Rodolfo Signorini / Viviana Rebonato / Sara Tammaccaro, unter Mitarbeit von Elga Disperdi / Ines Mazzola, Bd. 1, Florenz 2010, S. 415–437.
- Butterfield 1997
Andrew Butterfield: *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven 1997.
- Campbell 2001
Stephen J. Campbell: Review of Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven/London 2000; Robert Williams: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*, Cambridge/New York 1997, in: *The Art Bulletin* LXXXIII, (März 2001), S. 150–153.
- Campbell 2006
Stephen J. Campbell: *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven (Conn.) 2006.
- Cast 1981
David Cast: *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition* (Yale Publications in the History of Art 28), New Haven/London 1981, S. 29–68.
- Cicero 1988
Marcus Tullius Cicero, *Über die Ziele des menschlichen Handelns / De finibus bonorum et malorum*, hg., übersetzt und kommentiert von Olof Gigon / Laila Straume-Zimmermann, München/Zürich 1988.
- Cicognara 1824
Leopoldo Cicognara: *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Bd. 6, Prato 1824.
- De Vito 1986
Sabina de Vito: *La vetrata dei SS. Giovanni e Paolo, la guerra di Cambrai e gli affreschi veronesi del Mocetto*, in: *Notizie da Palazzo Albani* XV (1986), 2, S. 19–30.
- Dodgson 1916
Campbell Dodgson: *The Calumny of Apelles*, by Breu, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* XXIX, 161 (August 1916), S. 183–185, 188–189.
- Eller 2007
Wolfgang L. Eller: *Giorgione. Werkverzeichnis. Rätsel und Lösung* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 54), Petersberg 2007.
- Erben 1996
Dietrich Erben: *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento* (Studi 15), Sigmaringen 1996.
- Fabri 1843
Felix Fabri: *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*. 1843–49, hg. von Konrad Dietrich Haßler, Bd. 1, Stuttgart 1843.
- Fisher 1886
Richard Fisher: *The Early Italian Prints in the British Museum*, London 1886.
- Förster 1887
Richard Förster: *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* VIII (1887), S. 29–40.
- Getscher 1999
Robert H. Getscher: *The »Massacre of the Innocents«*,

an Early Work Engraved by Marcantonio, in: *Artibus et Historiae* 20, 39 (1999), S. 95–111.

Helke 1999

Gabriele Helke: Giorgione als Maler des Paragone, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 1 (1999), S. 11–79.

Höper 2001

Corinna Höper (Hg.): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit (Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, 26. Mai bis 22. Juli 2001), Ostfildern 2001.

Landau/Parshall 1994

David Landau / Peter W. Parshall: *The Renaissance Print, 1470–1550*, New Haven 1994.

Lehmann 2014

Doris H. Lehmann: Dispute tra artisti a Venezia. La Calunnia di Apelle di Girolamo Mocetto, in: *Rotraud von Kulesa / Sabine Meine / Daria Perocco (Hg.): Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Florenz 2014, S. 169–177.

Lucian 1831

Lucian's Werke, übersetzt von August Pauly, XII, Stuttgart 1831.

Maek-Gérard 1980

Michael Maek-Gérard: Die »Milanexi« in Venedig. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Lombardi-Werkstatt, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXXI* (1980), S. 105–132.

Mai/Wettengl 2002

Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (Hg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, 1. Februar bis 5. Mai 2002, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 25. Mai bis 25. August 2002), Wolfratshausen 2002.

Martin 1995

Andrew John Martin: Savoldos sogenanntes »Bildnis des Gaston de Foix«. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance (Studi 12), Sigmaringen 1995.

Massing 1990

Jean Michel Massing: *Du Texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Straßburg 1990.

Oberhuber 1973

Konrad Oberhuber: Girolamo Mocetto, in: Jay A. Levenson / Konrad Oberhuber / Jacquelyn Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, S. 382–389.

Sohm 1982

Philip L. Sohm: *The Scuola Grande di San Marco 1437–1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity* (Diss. Johns Hopkins University Baltimore, Maryland 1978), New York/London 1982.

Vasari 1878

Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, Bd. 2 und 3, Florenz 1878.

Vasari 2008

Giorgio Vasari: *Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, hg. von Sabine Feser / Hana Gründler, neu übersetzt von Victoria Lorini / Hana Gründler, Berlin 2008.

Vasari 2012

Giorgio Vasari: *Das Leben des Verrocchio und der Gebrüder Pollaiuolo*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg. von Katja Burzer, Berlin 2012.

Zucker 1984

Mark J. Zucker, *Early Italian Masters (The illustrated Bartsch, Neue Folge 25, Commentary (vormals 13, 2))*, New York 1984.

Waffen der Verteidigung.

Drei Skulpturen von Benvenuto Cellini als Reaktion auf die Angriffe Baccio Bandinellis

von Giuseppe Capriotti, übersetzt von Gertraude Grassi

1. Prämisse

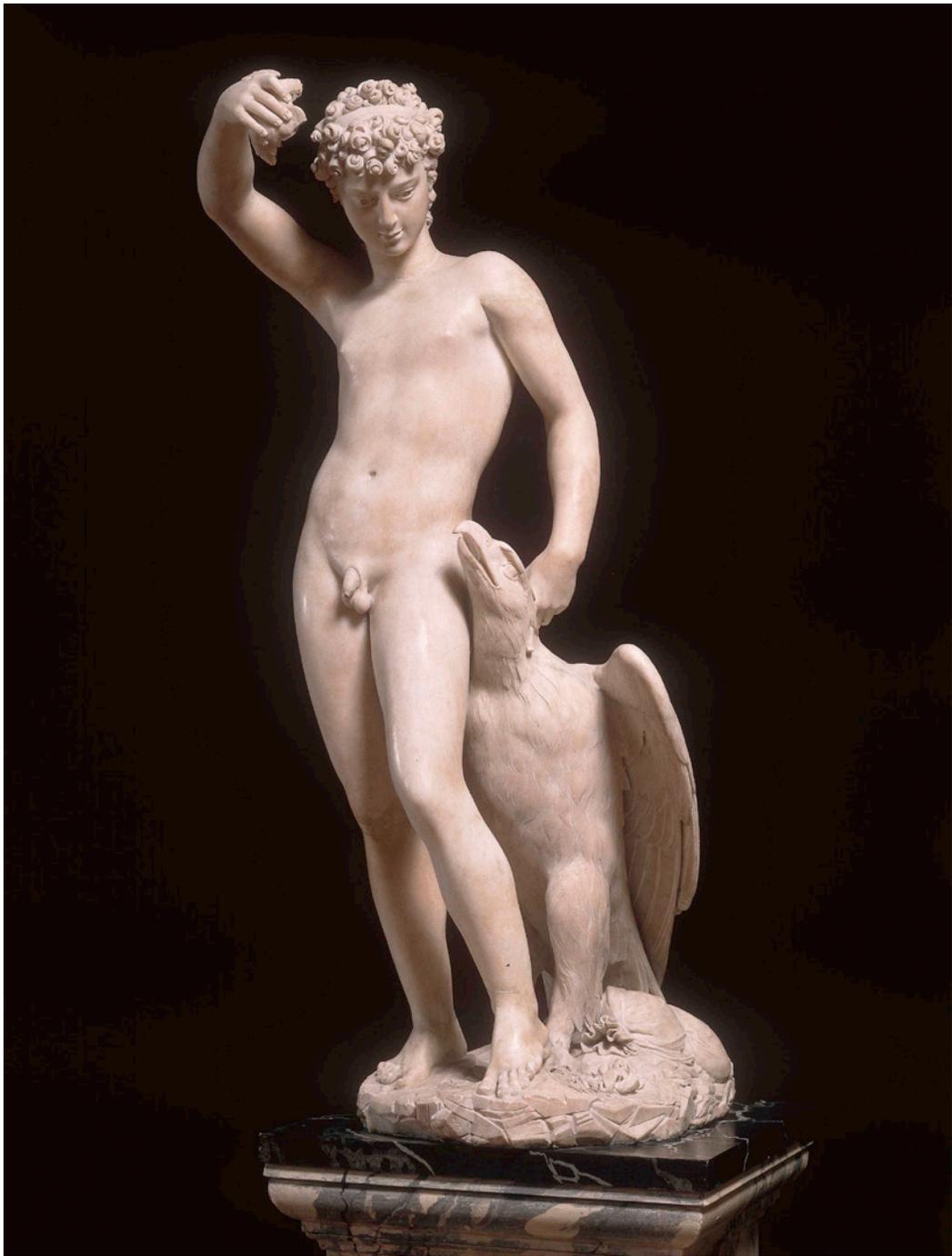
Ziel dieser Studie ist die Analyse von drei Marmorskulpturen Benvenuto Cellinis als Mittel der Verteidigung gegen die Angriffe seines erbitterten Feindes und Rivalen Baccio Bandinelli und – darüber hinaus – gegen die Angriffe aus dem künstlerischen und kulturellen Umfeld rund um den Hof von Cosimo I. de' Medici. Bei den drei zwischen den 40er und 60er Jahren des Cinquecento erschaffenen Statuen handelt es sich um einen antiken Torso, der als *Ganymed* (Abb. 1) restauriert wurde, um *Apoll und Hyazinth* (Abb. 2) sowie *Narziss* (Abb. 3), die sich heute alle im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befinden. Zu deren Deutung als Defensivwaffen werde ich die Aussagen der jeweiligen Werke mit denen der Schriften konfrontieren, insbesondere mit der Autobiographie *Mein Leben (Vita)* und den vom Künstler selbst verfassten Reimen (*Rime*).¹

Der italienische Originaltext dieses Beitrags wurde auf der Plattform ART-Dok der UB Heidelberg eingestellt

Meiner Auffassung nach sind die drei Statuen in erster Linie eine polemische Stellungnahme Cellinis zu den künstlerischen Debatten seiner Zeit, beispielsweise zu der Frage der Beziehung zur Antike (im Falle *Ganymeds*) und zum Rangstreit (*Paragone*-Debatte) zwischen Malerei und Bildhauerei (im Fall des *Narziss*) und darüber hinaus eine Reaktion auf die Kritik, kein fähiger Bildhauer zu sein, sondern ›nur‹ ein Goldschmied (im Fall von *Apoll und Hyazinth*). Bei genauerer Analyse können die drei Statuen, die explizit homoerotische Sujets darstellen, aber auch als eine ironische Reaktion auf den Vorwurf der Homosexualität gelesen werden; entsprechende Anklagen gegen Cellini hatten Bandinelli im Beisein des Herzogs, aber auch die Stadt Florenz im Rahmen eines Prozesses erhoben.²

und ist online abrufbar: URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-52120; DOI: 10.11588/artdok.00005212.

- 1 Hier zitiert werden für die Originalbelege der *Vita*: Cellini 1995; der *Rime*: Cellini 2014.
- 2 In diesem Fall werden einige Betrachtungen vertieft, präzisiert und weiterentwickelt, die bereits in Capriotti 2013 angesprochen wurden.



1. Benvenuto Cellini, *Ganymed*, 1548–1549, H. 109 cm, Marmor, Florenz, Museo del Bargello.

2. Drei Statuen in den künstlerischen Debatten am Hofe Cosimos I.

Die Hintergründe für die Restaurierung eines antiken Torsos, den Cellini als *Ganymed* interpretierte und entsprechend ergänzte, werden detailliert in der zwischen 1558 und 1566 verfassten Autobiographie erläutert. Demnach begibt sich der Bildhauer an einem Feiertag des Jahres 1548 zum Palazzo Ducale. Von der offenen Tür der Garderobe aus ruft ihn der Herzog heran, um ihm eine Kiste zu zeigen, die er von Stefano Colonna aus Palestrina zugeschickt bekommen hat. Gleich nach ihrer Öffnung ruft Cellini aus:

»Mein Herr, es ist eine Figur aus griechischem Marmor und eine ganz wunderbare Sache! Ich sage Euch, dass ich unter den Antiken noch nie ein so schönes und so herrlich gearbeitetes Werk, das einen kleinen Knaben darstellt, gesehen habe – deshalb anbiete ich mich Eurer Exzellenz, die Statue mit Kopf, Armen und Füßen zu ergänzen. Ich werde ihr außerdem einen Adler beifügen damit man sie ›Ganymed‹ taufen kann. Obwohl ich es nicht als eine mir angemessene Arbeit betrachte, Statuen zu flicken – weil dies zum Handwerk gewisser Stümper gehört, die es erst recht noch schlecht ausführen –, fordert mich doch das hervorragende Können jenes großen Meisters auf, ihm zu dienen.«³

3 Zitiert nach der dt. Übersetzung Cellini 2000, S. 574. Originalbeleg: Cellini 1995, S. 552–557 (Vita, II, 69–71, hier 69); Bandinelli indes tadelt: »Sappiate che questi antichi non intendevano niente la notomia, e per questo le opere loro sono tutte piene di errori.«

Während Cellini gerade seine Meinung zu dem Torso kundtut, betritt Bandinelli den Ankleideraum und behauptet an den Herzog gewandt: »Sie müssen wissen, dass diese Antiken nichts von Anatomie verstanden haben und deshalb ihre Werke voller Fehler sind«. An diesem Punkt entspinnt sich zwischen den beiden rivalisierenden Künstlern eine heftige Auseinandersetzung:⁴ Cellini weist auf alle anatomischen Mängel der *Herkules* und *Cacus*-Gruppe hin und definiert sie als einen »hässlichen Sack voller Melonen«,⁵ und Bandinelli, dem die Argumente ausgehen, beschuldigt ihn der damals unter Strafe stehenden Homosexualität: »Sei still, übler Sodomit«. ⁶ Auf Cellinis Antwort

4 In der *Vita* von Bandinelli erzählt Giorgio Vasari, dass der Herzog großen Spaß daran hatte, dem Streit der beiden Künstler zuzuhören: »Häufig sprachen sie über Kunstwerke, auch die eigenen, und wiesen auf ihre Mängel hin und beschimpften sich in Anwesenheit des Herzogs gegenseitig in übelster Weise. Jener fand daran Gefallen, da er ihre Reden als geistreich und scharfsinnig empfand, und so ließ er ihnen freie Bahn, jeder dem anderen in seiner Gegenwart offen zu sagen, was er wollte, solange nichts davon an die Öffentlichkeit dringen würde.« Zit. nach Vasari 2009, S. 73–74. Originalbeleg: »E spesso ragionando delle cose dell'arte e delle loro proprie, notando i difetti di quelle, si dicevano l'uno all'altro parole vituperosissime in presenza del Duca; il quale, perché ne pigliava piacere, conoscendo ne' lor detti mordaci ingegno veramente et acutezza, gli aveva dato campo franco e licenza che ciascuno dicesse all'altro ciò che egli voleva dinanzi a lui, ma fuori non se ne tenesse conto«. Vasari 1966–1997, Bd. 5, S. 268–269.

5 Cellini 1995, S. 556 (Vita, II, 70): »saccaccio pieno di poponi«.

6 Cellini 1995, S. 557 (Vita, II, 70): »Oh sta cheto, sodomitaccio«. Anmerkung der Herausgeberin: Die hier und im Folgenden zitierten Bezeichnungen »Sodomit« und »Sodomie« meinen im historischen Kontext Sexualität, die nicht dem katholischen

auf diese Worte komme ich im zweiten Teil der Studie zurück. Für den Moment möchte ich nur deutlich machen, dass in dieser Episode der *Vita Cellini* die Frage der Maßgeblichkeit des antiken Vorbilds im Verhältnis zu den modernen Werken thematisiert.

Die Restaurierung und Ergänzung des klassischen Torsos zu einem Ganymed war somit eine willkommene Gelegenheit, um Tatsachen zu schaffen, d.h. mit einem Kunstwerk auf die angeblich von Bandinelli geäußerten Positionen zu den antiken Meistern zu reagieren, die dieser stolz mit der Erschaffung einer Kopie der *Laokoon*-Gruppe zwischen 1520 und 1524 übertroffen zu haben meinte.⁷ Auf dieser Skulptur lastet sicher auch negativ der bissige Spruch Michelangelos, den Giorgio Vasari in der Torrentiner und Giuntiner Ausgabe der *Vite* zitiert:

»Als ihn ein Freund fragt, was er von einem hält, der eine der berühmtesten antiken Statuen aus Marmor kopiert hat und sich dann rühmte, die Antiken großartig überholt zu haben, antwortete er: ›Wer den anderen hinterherläuft, wird sie nie überholen, und wer nicht

schen Dogma entsprach und darum als nicht natürlich sprachlich ausgegrenzt wurde. Anders als im heutigen deutschen Sprachgebrauch war damit allgemein die intime Begegnung zweier männlicher Personen gemeint. Um Missverständnissen vorzubeugen, werden als Hinweis auf die historische Codierung der Begriffe diese im Folgenden in Anführungsstriche gesetzt wiedergegeben oder sinngemäß statt wörtlich übersetzt. Zur wissenschaftlichen Aufarbeitung des Umgangs mit Homosexualität in Florenz im 16. Jahrhundert siehe Rocke 1996.

7 Capecci 2014, S. 129–155.

selbst etwas Gutes schaffen kann, kann sich nicht gut der Sachen der Anderen bedienen.«⁸

Während Bandinelli die antiken Vorbilder abwertet und glaubt, sie überholt zu haben, erklärt Cellini, der ja die Positionen seines Rivalen kennt (denn er gibt sie in seiner Autobiographie wieder), stattdessen, dass er sich von der Exzellenz des klassischen Bildhauers angesprochen fühlt, und er vollendet den Torso, indem er Kopf, Arme und Füße frei ergänzt und noch einen Adler hinzufügt⁹. Durch seinen Eingriff in das Kunstwerk erweckt Cellini den aus einem unbekanntem Kontext stammenden Torso zu neuem Leben. Gegen die Auffassungen Bandinellis sucht er die brillante Art des antiken Bildhauers, in dessen Fußstapfen er sich wähnt, zu ergründen, als hätte er durch seine Einbildungskraft das ursprüngliche Sujet wiedererkannt, das jener vor ihm mit der Statue aus dem Stein herausgemeißelt hatte.¹⁰

8 Vasari 1966–1997, Bd. 6, S. 118: »Domandato da uno amico suo quel che gli paresse d'uno che aveva contrafatto di marmo figure antiche delle più celebrate, vantandosi lo immitatore che di gran lunga aveva superato gli antichi, rispose: Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi; e chi non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose d'altri«. In seiner Grabrede auf Michelangelo bezog Benedetto Varchi diese Ansicht ebenfalls auf eine Äußerung des Verstorbenen zur *Laokoon*-Gruppe. Vgl. Varchi 1564, S. 39.

9 Zahlreiche Forscher schrieben dem Flamen Willem van Tetrode, der den Marmor in der Werkstatt von Cellini bearbeitete, die Ausführung dieser Ergänzungen zu. Zu dieser Debatte siehe: Devigne 1939; Cole 2002 b, S. 161–167; Scholten 2003; Schwarzenberg 2003; Waldman 2007; Allen 2013; Capriotti 2013, S. 22–24.

10 Vgl. Allen 2013, S. 184–185.



2. Benvenuto Cellini, *Apollo und Hyazinth*, 1548–1560 ca., H. 191 cm, Marmor, Florenz, Museo del Bargello.

Bei diesem Streit mit Bandinelli über den antiken Torso erinnert Cellini seinen Rivale, der Inhaber des Marmormonopols der Dombauhütte ist, an ein Versprechen, das dieser ihm bereits 1546 gegeben hatte, nämlich ihm einen Marmorblock zu überlassen. Durch die Anwesenheit des Herzogs unter Druck, ist Bandinelli unfreiwillig genötigt, Cellini einen unbehauenen Block zukommen zu lassen; der, den Cellini daraufhin erhält, ist allerdings voller Mängel:

»Unverzüglich ließ ich ihn in meine Werkstatt tragen und begann, ihn auszumeißeln; während ich an ihm arbeitete, schuf ich gleichzeitig das Modell, denn ich hatte ein solches Verlangen, in Marmor zu arbeiten, dass ich mich nicht entschließen konnte, zuerst ein Modell zu machen, wie es eine solche Kunst für richtig erachtete. Da ich allerdings hörte, wie der Marmor an jeder Stelle einen dumpfen Klang von sich gab, reute es mich mehrmals, die Arbeit daran überhaupt angefangen zu haben. Immerhin holte ich aus ihm heraus, was ich nur konnte, das heißt den Apollo und den Hyazinth, den man noch heute unvollendet in meiner Werkstatt sehen kann.«¹¹

Obwohl ihm der Rivale in böser Absicht einen Block Marmor der schlechtesten Qualität geliefert hatte, wie Cellini meinte, beschließt der Künstler von sich aus – ohne Auftrag des Herzogs – daraus eine Skulptur von *Apollo und Hyazinth* zu hauen, für die er zeitgleich ein Modell fertigt. Ausgerechnet dem Herzog, der ihm eines Tages in seiner Werkstatt bei der Bearbeitung des Marmors zusehen will, erklärt Cellini, dass er nicht in der Lage sei, das vorbereitete Modell auszuführen:

»Herr, dieser Marmor ist voller Sprünge; aber trotz allem werde ich etwas daraus machen. Allerdings konnte ich mich nicht zu einem Modell entschließen, sondern fahre in solcher Weise, so gut ich nur kann, mit der Arbeit fort.«¹²

Das Bedürfnis, Cosimo die Schwierigkeit zu erklären, die der zwar lang ersehnte, aber mangelhafte Marmor ihm bereitete, war sicherlich mit seinem Wunsch verbunden, auch als guter Bildhauer von Marmorstatuen anerkannt zu werden und nicht nur als Goldschmied¹³. In dieser Situation wird erneut Bandinelli, der ihm einen schlechten Marmor geliefert und ihm mehrfach vorgeworfen hatte, kein Bildhauer zu sein, seine

11 Zitiert nach Cellini 2000, S. 581–582. Originalbeleg: »Subito io me lo feci portare in bottega e cominciai a scarpellarlo; e in mentre che io lavoravo, io facevo il modello; e gli era tanta voglia che io avevo di lavorare di marmo, che io non potevo aspettare di risolvermi a fare un modello con quel giudizio che si aspetta a tale arte. E perché io lo sentivo tutto crocchiare, io mi penti più volte di averlo mai cominciato a lavorare; pure ne cavai quel che io potetti, che è l'Appollo e Iacinto, che

ancora si vede imperfetto in bottega mia«. Cellini 1995, S. 559 (Vita, II, 72).

12 Die Antwort Cellinis ist zitiert nach Cellini 2000, S. 582. Originaltext: »Signore, questo marmo si è tutto rotto, ma a suo dispetto io ne caverò qualcosa: inperò io non mi sono potuto risolvere al modello, ma io andrò così facendo 'l meglio che io potrò.« Cellini 1995, S. 559 (Vita, II, 72).

13 Vgl. Cole 2000 b, S. 79–85.

polemische Zielscheibe.¹⁴ Die von Cellini in Stein gemeißelte Antwort ist ein Werk, das dem florentinischen Schema von »Herr und Knecht« (*dominante – dominato*) folgt,¹⁵ das

14 Bandinelli stellte auch seine Fähigkeiten als Bronzekünstler infrage. Vgl. Cellini 1995, S. 548 (II, 65): »Die Herzogin forderte mich immer wieder auf, ich solle Goldschmiedearbeiten für sie fertigen, worauf ich jedesmal erwiderte, die ganze Welt und ganz Italien wüßten sehr wohl, dass ich ein guter Goldschmied sei; doch Italien habe noch nie Skulpturen von meiner Hand gesehen, und in der Zunft lachen mich einige erzürnte Bildhauer aus und nennen mich den ›neuen‹ Bildhauer. Ich hoffe aber, dass ich ein ›alter‹ Bildhauer bin, falls mir Gott so viel Gnade erweist, meinen Perseus vollendet auf dem ruhmvollen Platz Seiner Exzellenz zeigen zu dürfen.« Zitiert nach Cellini 2000, S. 568. Originalbeleg: »La Duchessa mi diceva spesso che io lavorassi per lei di oreficerie: alla quale io più volte dissi che 'l mondo benissimo sapeva, e tutta la Italia, che io era buono orefice; ma che la Italia non aveva mai veduto opere di mia mano di scultura: 'E per l'arte certi scultori arrabbiati, ridendosi di me, mi chiamano lo scultor novo: ai quali io spero di mostrare d'esser scultor vecchio, se Idio mi darà tanta grazia che io possa mostrar finito 'l mio Perseo in quella onorata piazza di sua Eccellenza«. Und gleich danach bat er die Herzogin darum, »dem Herzog zu sagen, nicht an die böse Zunge von Bandinelli zu glauben, durch die er mich daran hindert, meinen Perseus zu vollenden.« (»dire al Duca che ei non volessi tanto credere a quella mala lingua del Bandinello, con la quale e' m'impediva al finire il mio Perseo«). Auch Vasari weist auf den Neid Bandinellis hin: »Es mute- te ihn seltsam an, dass dieser mit einem Schlag vom Goldschmied zum Bildhauer geworden sein sollte, und es wollte ihm nicht in den Kopf, dass einer, der Medaillen und Statuetten auszuführen pflegte, nun in der Lage sein sollte, riesige Kolossalstatuen zu schaffen.« Zitiert nach Vasari 2009, S. 73. Originalbeleg: »Parevagli ancora strana cosa che egli fusse così in un tratto di orefice riuscito scultore, né gli capiva nell'animo che egli, che soleva fare medaglie e figure piccole, potesse condur colossi ora e giganti«. Vasari 1966–1997, Bd. 5, S. 268.

15 Cole 2002 b, S. 85.

auch Bandinelli bei der *Herkules und Cacus*-Gruppe genutzt hatte, doch er verringert die künstlichen Muskelpakete und kehrt zum Grundgedanken seines Vorbilds, dem *David* von Donatello, zurück, wobei er die Unterwerfung von Cacus durch Herkules in das Liebesspiel von Apoll und Hyazinth transformiert.¹⁶

In zeitlicher Nähe zum *Ganymed* sowie zu *Apoll und Hyazinth* entstand der *Narziss*, den Cellini aus dem Marmor schuf, den ihm der Herzog am 15. November 1548 geschickt hatte, um den antiken Torso zu restaurieren. Aufgrund einer Reihe von Problemen stellte er ihn jedoch erst 1565 fertig.¹⁷ Einige Forscher, wie Sefy Hendler und Alessandro Nova, haben das Werk in die Debatte über den Wettstreit der Künste (*Paragone*) eingereiht.¹⁸ Als ihn 1546 Benedetto Varchi im Zusammenhang mit seiner Vorlesung *Ob die Bildhauerei oder die Malerei vornehmer sei* zu seiner Ansicht befragt, antwortet Cellini:

»Das Gemälde ist nichts anderes als ein Baum, ein Mensch oder ein anderes Ding, das sich in einem Brunnen spiegelt. Der Unterschied zwischen der Skulptur und dem Gemälde ist so gross wie der zwischen dem Schatten und dem Ding, das den Schatten wirft.«¹⁹

16 Vgl. Vossilla 1997, insbesondere S. 292–293.

17 Cellini, Vita, II, 72. Vgl. Capriotti 2013, S. 49–59.

18 Hendler 2010; wieder aufgenommen in Hendler 2013, S. 184–199; Nova 2003. Allgemeiner zur aktuellen lebhaften Debatte zum Paragone siehe Collaretta 2015.

19 Varchi 1998, S. 83: »La pittura non è altro che o arbero o uomo o altra cosa che si specchi in un fonte. La differenza che è dalla scultura alla pittura è tanta

Sicher kannte er den berühmten Passus aus *De Pictura* (26) von Leon Battista Alberti, worin Narziss als Erfinder der Malerei bezeichnet wird.²⁰ Cellinis Vergleich (*similitudo*), der Ovid entlehnt zu sein scheint, der eben diesen Begriff *umbra* (*Schatten*) verwendet hatte, um das Spiegelbild zu bezeichnen, das sich im Wasser gebildet hatte,²¹ gefällt seinem erbitterten Feind Bandinelli so sehr, dass er ihn wiederverwendet, dabei jedoch Michelangelo zuschreibt:

»Ich sage mit Michelangelo, der sich mit Bildhauerei, Malerei und Zeichnung perfekt auskennt, dass der Unterschied zwischen Malerei und Skulptur so ist, wie der zwischen dem Schatten und dem Wirklichen. Wie er sage ich, dass die Bildhauerei edler ist als die Malerei.«²²

In der Absicht, den Verfechtern der Überlegenheit der Malerei entgegenzutreten,²³ könnte Cellini den Erfinder der Malerei in

einer Statue verkörpert haben, die von vielen Blickwinkeln aus betrachtet werden kann, um damit die Überlegenheit der Skulptur gegenüber der tödlichen Gefahr des gespiegelten Schattens, der den Tod von Narziss verursachte, deutlich zu machen.²⁴

3. Drei Statuen als Schutzschilde gegen den Vorwurf der Homosexualität

Auch wenn diese drei Statuen sicherlich als Stellungnahmen Cellinis zu den künstlerischen Debatten der Epoche betrachtet werden können, ist es dennoch einzigartig, dass alle drei der zwischen 1548 und 1565 realisierten Werke homoerotische Liebesbeziehungen aus den *Metamorphosen* des Ovid darstellen: Ganymed ist der wunderschöne Hirtenjunge aus Phrygien, der von Zeus geliebt wird. Dieser verwandelt sich in einen Adler, um ihn zu rauben und in den Olymp zu entführen, wo er zum Ärger Junos der Mundschenk der Götter wird.²⁵ Hyazinth, der strahlend schöne Liebhaber

quanto è dalla ombra e la cosa che fa l'ombra«. Mit ähnlichen Worten ist das Thema der Überlegenheit der Bildhauerei auch in den *Discorsi* präsent. Vgl. Senna 2000; Varchi 2013, S. 146–147, 272–276.

20 Barbieri 2000; Damisch 2001; Pfisterer 2001; Belting 2010, S. 220–230 [Belting 2009, S. 246–257].

21 Ovid, *Metamorphosen*, III, 417.

22 »Io dico con Michel Angelo che è intelligente della Scultura della Pittura et del disegno perfettamente, che gl'è differenza tanto dalla Pittura alla Scultura, quanto è da l'ombra al vero. Et io parimenti dico che gl'è più nobile assai la Scultura che la Pittura«. Der Satz wird zitiert in *Disegno*, veröffentlicht 1549 von dem Venezianer Anton Francesco Doni, der – im Gegensatz zu Varchi in seiner *Lezzione* – Bandinelli um seine Meinung gebeten hatte. Vgl. Waldman 2004, S. 893.

23 Der »Krieg« zwischen Malerei und Bildhauerei bricht in Wahrheit anlässlich der Bestattungsfeier

für Michelangelo im Jahre 1564 aus und betrifft direkt Cellini. Vgl. Quiviger 2008, S. 187–196.

24 Derselbe Hinweis auf Narziss als Erzeuger tödlicher Schatten findet sich – auch hier mit der Absicht, die Malerei gegenüber der Bildhauerei abzuwerten – in den letzten Terzen eines seiner Sonette, wo Luzifer und Narziss sich in einer Person als Betrüger überlagern: »Jener, der dem Schöpfer nicht gehorchen wollte, fiel mit seinen Gefährten ins Feuer. Dies war der erste Maler, der die Seelen mit den Schatten betrogen hat, wie kein guter Bildhauer es tun könnte«. (»Cadde nel fuoco colle sue brigate / quel ch'ubbidir non volse 'l suo maggiore, / che aveva tante gran cose create. / Questo fu 'l primo che si fé pittore, / che con tal ombre ha l'anime ingannate, / qual non può far nessuno buono scultore«). Cellini 2014, S. 238–241; vgl. Cole 2002a.

25 Ovid, *Metamorphosen*, X, 155–161.

Apollon, stirbt, als er mit seinem Geliebten Diskuswerfen spielt, die Scheibe vom Boden zurückprallt und ihn am Kopf trifft.²⁶ Der schöne Narziss wird, nachdem er die Liebe vieler Knaben und Mädchen zurückgewiesen hatte, von einem abgelehnten Jüngling verflucht und Nemesis, die Göttin der Rache, bestraft ihn, indem sie zulässt, dass er sich in sein eigenes Spiegelbild, d. h. das Bildnis eines Mannes, verliebt.²⁷ In den volkssprachlichen Übersetzungen von Ovids *Metamorphosen*, die Giovanni de' Bonsignori und Niccolò degli Agostini publiziert hatten und die Cellini konsultiert haben könnte, werden diese drei Mythen eindeutig als homoerotische, von den Göttern praktizierte Liebesbeziehungen interpretiert und kommentiert.²⁸

Nach dieser kurzen Darstellung der Geschichte der drei Helden können wir jetzt zu dem bereits zitierten Streit über den antiken Torso zurückkehren, an dessen Ende Bandinelli ihn der Ausübung homosexueller

Praktiken beschuldigt hatte: »Sei still, übler Sodomit«. Die von Cellini überlieferte Antwort ist signifikant:

»Du Narr! Du überschreitest alle Grenzen; wollte doch Gott, ich wüßte solch eine edle Kunst auszuüben! Liest man immerhin, dass sie Jupiter im Paradies mit Ganymed ausübt, und hier auf Erden üben sie die größten Kaiser und Könige der Welt aus! Ich bin nur ein niederes und bescheidenes Menschlein, und ich könnte nicht und wüßte nicht, wie ich mich in eine so wunderbare Sache einlassen sollte.«²⁹

Mit den Waffen der Ironie erklärt Cellini, dass er gar kein Homosexueller sein könne, weil er als einfacher Mann nicht eine derart edle Kunst ausüben könne, die im Himmel von Zeus und Ganymed und auf Erden von großen Königen und Kaisern praktiziert würde: Zeus und Ganymed sind also für ihn ganz klar das Modell einer homoerotischen Beziehung. Folgt man der Erzählung des Bildhauers, so riefen seine Worte beim Herzog und seinem Gefolge großes Gelächter hervor, das die Situation zu seinen Gunsten auflöste. Tatsächlich sollte der Vorwurf, der gegen ihn im Beisein des Herzogs erhoben wurde, den Künstler in große Schwierigkei-

26 Ovid, *Metamorphosen*, X, 162–219.

27 Ovid, *Metamorphosen*, III, 325–510.

28 Zu allen Hinweisen vgl. Capriotti 2013. Noch ist ungeklärt, welche Ovid-Ausgabe Cellini konsultiert hat. Es handelte sich sicher nicht um die klassische Ausgabe, denn der Künstler selbst gab in *Mein Leben* an, dass er keine »lateinischen Schriften« besitze. Vgl. Cellini 1995, S. 244 (Vita, I, 64). Cellini arbeitete an diesen mythologischen Statuen parallel zum Perseus. Für die Konzeption des Sockels zu dieser Skulptur traf er sich mit seinem engen Freund Benedetto Varchi, der ihm die lateinischen Motti lieferte, die unter die Statuetten geschrieben werden sollten. Gestaltet wurden diese auf der Grundlage von Ovids *Metamorphosen*. Vgl. Ferrone 2003, S. 84–113. Es ist daher möglich, dass Varchi ihm eine Lektüre Ovids in Volgare empfohlen hat, und ihm auch die homoerotischen Mythen im Text gezeigt hat, da Varchi die Vorliebe für Jünglinge mit Cellini teilte. Vgl. Lo Re 2010.

29 Zitiert nach Cellini 2000, S. 579. Originalbeleg: Cellini 1995, S. 557 (Vita, II, 71): »O pazzo, tu esci dai termini; ma Iddio 'l volessi che io sapessi fare una così nobile arte, perché e' si leggìe ch'è l'usò Giove con Ganimedè in paradiso, e qui in terra e' la usano i maggiori inperatori e i più gran re del mondo. Io sono un basso e umile omiciattolo, il quale né potrei né saprei inpacciarmi d'una così mirabil cosa«.



3. Benvenuto Cellini, *Narziss*, 1548–1565, H. 149 cm, Marmor, Florenz, Museo del Bargello.

ten bringen: Cosimo I. hatte im Juli 1542 ein neues Gesetz gegen gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen erlassen, das strenger war als die früheren Bestimmungen. Man hatte Cellini außerdem bereits 1523 in Florenz den Prozess gemacht, weil er – zusammen mit Giovanni (Sohn von) Matteo Rigoli – ein Sexualverbrechen an Domenico (Sohn von) Giuliano da Ripa begangen haben sollte. Außerdem wurde 1543 in Paris ein Prozess gegen ihn geführt, der mit Freispruch endete, weil Cellini mit Caterina, die ihm Modell stand, angeblich Analverkehr praktiziert hatte. Er wird erneut angeklagt, ausgerechnet in Florenz im Jahre 1548, dem Jahr des Streits mit Bandinelli und dem Entwurf der mythologischen Werke in Marmor, und zwar von einer gewissen Margherita, die ihn beschuldigte, er habe ihren kleinen Sohn Vincenzo bedrängt. Im März 1557 wird Cellini inhaftiert, weil er offensichtlich eine feste Beziehung mit einem seiner Lehrjungen, Fernando da Montepulciano, gepflegt hatte.³⁰ Auch wenn Cellini in der *Vita* nur die Angelegenheit mit Caterina erzählt³¹ und alle anderen verschweigt, macht der Künstler in den *Rime*, die er im Gefängnis schreibt, mehrfach Anspielungen auf diese Ereignisse, insbesondere auf die Knabenliebe, und er verwendet zweimal ausdrücklich den Mythos von Ganymed, um das ›Vergehen‹

30 Alle diesbezüglichen Dokumente wurden zuerst von Luigi Greci 1930 publiziert und analysiert. Die Nachweise und die kulturellen Kontexte der Anklagen wegen ›Sodomie‹, d. h. Homosexualität, wurden erneut analysiert mit Methoden der *gender studies* von Gallucci 2005, S. 23–43, die diese Ergebnisse zum Teil bereits vorweggenommen hatte in Gallucci 2001, S. 37–46.

31 Cellini 1995, S. 474–475 (*Vita*, II, 30).

homoerotischer Handlungen zu bezeichnen.³² Aus diesen Sonetten und dem bereits zitierten Passus der *Vita*, in dem Ganymed erwähnt wird, geht hervor, dass der Mythos des phrygischen Hirtenknaben für Cellini ohne jeden Zweifel die »Liebe zu den Epheben« meinte.³³

In einem anderen Sonett, das 1557 entstand, als er sich wegen seiner homosexuellen Liebesbeziehung im Gefängnis befand, führt Cellini dagegen innerhalb einer kryptischen Anrufung Apolls Hyazinth als Beispiel an:

»O Febo, tu sai ben che la prima arte
fé quella ch’ogniun dicie esser più sana,
perché l’hamar l’un l’altro è cosa humana,
poi vie più dolcie le virtù diparte.
La tua fugacie Dafne mal comporte
col bel Diacinto tuo la piaga insana,
che per suo grande error si sta lontana
e fiori e fronde a molte gente sporte
a chi le dia, hormai più non ti curi,
c’ài sol concesso le saette e l’arco,
la cetra; né vuo’ mai ch’altri tel furi.
Mi son quei parvoletti acerbi e duri,
che ’l tempo e lor mi han già di forse scarco
mie terza fiamma è est’ampli alberghi
oscuri.«³⁴

32 Cellini 2014, S. 39–42 und 46–50.

33 Dass im humanistischen Kontext zwischen Mittelalter und Renaissance der Ganymed-Mythos auf die Vereinigung von Körper und Seele anspielte und Kontexte von Homoerotik und Knabenliebe meinte, wurde geklärt von Barkan 1991, S. 103–111.

34 Cellini 2014, S. 164–167. Zu anderen Interpretationsmöglichkeiten des Sonetts vgl. den zugehörigen ausführlichen Kommentar von Diletta Gamberini.

[Oh Apollo, dass die erste Kunst, (d. h. die Liebe, d. V.) jene andere Art der Liebe erzeugt, die ein jeder für sich am geeignetsten glaubt (d. h. die Liebe zu Frauen und Männern, symbolisiert von Daphne und Hyazinth in der zweiten Strophe, d. V.) und da die gegenseitige Liebe eine menschliche Sache ist, lässt die Tugend jeden die süßesten Wege unterscheiden. Deine fliehende Daphne erträgt nur ungerne mit deinem schönen Hyazinth die ungesunde Plage (d. h. das Geschlechtsorgan, d. V.) und, in Anbetracht dessen, dass sie irrtümlich deine Liebe abgelehnt hat, reicht sie den Leuten jetzt Blumen und Laubwerk, ohne dass du, Apoll, dich darum kümmerst, denn längst denkst du nur an die Pfeile, an den Bogen und an die Lyra und lässt nicht zu, dass andere dir diese Dinge rauben. Die Zeit und die unreifen Jünglinge haben bereits meine Kräfte geraubt und jetzt ist meine dritte Liebe (nach den Frauen und den Knaben, d. V.) allein der Kerker.]

Apoll wird angerufen als Kenner der Kunst des Liebens und beider Formen der Liebe, der zu Daphne und der zu Hyazinth, die beide legitim sind, weil sie einer einzigen ursprünglichen Liebe (der ersten Kunst) entstammen, die sich in vielen Formen entfalten kann.³⁵ In der letzten Terze fügt der Künstler

35 Dieses neu-platonische Thema war in der Kultur des 16. Jahrhunderts sehr präsent, dank des Erfolgs des Werks *El libro dell'amore* von Marsilio Ficino, ein 1491 verfasster Kommentar zum *Symposion* von Platon. In dem Kapitel *Della utilità d'amore*, behauptet Ficino, dass alles der Liebe entstammt, und erklärt die Bedeutung der Gegenseitigkeit der Liebe, welche die Liebenden besser werden lässt. Hier zeigt er auch die Aufgliederung der Liebe in drei Formen: »die der Frau, die in den Mann verliebt ist, wie zum Beispiel Alceste, die Frau von Adme-

deutliche Hinweise auf die Knabenliebe ein, die ihm bereits eine Freiheitsstrafe eingebracht hatte. Aus diesem Sonett wird ersichtlich, dass Cellini den Mythos von Hyazinth – also eine der homoerotischen Liebesbeziehungen Apolls – zur Rechtfertigung benutzt, wie er es bereits mit Zeus und Ganymed im Streit mit Bandinelli getan hatte. Die Liebe zu den Jünglingen ist demnach ebenso legitim wie die zu Frauen, da sie einer einzigen ursprünglichen Liebe entstammt.

Die Beziehung zwischen diesen literarischen Quellen und den drei mythologischen Skulpturen versteht man nur dann vollständig, wenn man die Umstände aufmerksam analysiert, die Cellini 1557 hinter Gitter brachten: der Künstler wurde zur Zahlung von 50 Scudi sowie zu vier Jahren Haft in den Stinche, dem alten Gefängnis von Florenz, verurteilt und von allen öffentlichen Ämtern enthoben, also zu einer besonders rufschädi-

to, die gern für ihren Mann gestorben ist; die des Mannes, der in die Frau verliebt ist, wie Orpheus in Eurydike; die dritte, die Liebe des Mannes zu dem Mann, wie bei Patroklos und Achilles, wo gezeigt ist, dass nichts anderes als die Liebe die Männer stark macht.« (»uno di femmina di maschio innamorata, dove parla d'Alceste moglie di Admeto, la qual fu contenta morire pe' l suo marito; l'altro di maschio innamorato di femmina, come fu Orfeo di Euridice; terzo di maschio a maschio come fu Patroclo d'Achille, dove dimostra nessuna cosa quanto amore rendere gli huomini forti«). Vgl. Ficino 1987, S. 18. Die hier zugrunde gelegte neu-platonische Vorstellung könnte auch Cellini durch die *Vorlesung* von Varchi im Jahre 1546 über ein Sonett von Michelangelo bekannt gewesen sein. Demnach wird die Kunst der Bildhauerei mit der Kunst zu Lieben verglichen – eben unter ausdrücklichem Rückgriff auf *De amore* von Ficino, wo betont wird, dass aus der ersten Liebe alle anderen Lieben stammen. Vgl. Varchi 1549, S. 13 und S. 50–53; Quiviger 1987; Collareta 2007.

genden Strafe, die sein öffentliches Ansehen in Mitleidenschaft zog,

»weil er für zirka fünf Jahre Fernando di Giovanni aus Montepulciano als seinen Liebhaber gehalten habe, einen jungen Mann, mit dem er viele Male fleischlich das scheußliche Laster der gleichgeschlechtlichen Intimität praktiziert hat, indem er das Bett mit ihm teilte wie mit einer Ehefrau. So dem Richter bekannt, dank des schriftlichen Geständnisses des genannten Benvenuto, nachlesbar in der Reihe der Strafanzeigen Nr. 154, wo er einräumt, dass es wahr ist, dass er mit Fernando die gleichgeschlechtliche Liebe praktiziert habe.«³⁶

Nach einem Strafantrag hatte Cellini also ein schriftliches Geständnis abgelegt, möglicherweise, um der Folter zu entgehen, die für als schwer eingestufte Vergehen, wie den Intimverkehr unter Männern, vorgesehen war. Doch wer war dieser Fernando? Der Junge wird in einem Randvermerk des Bittbriefs, den der Künstler an den Herzog sandte, um aus dem Gefängnis zu kommen, als »junger Mann und sein Schüler« bezeichnet.³⁷ Cellini

36 Originalzitat: »perché circa cinque anni or sono passati epsò ha tenuto per suo ragazzo Fernando di Giovanni di Montepulciano, giovinetto con el quale ha usato carnalmente moltissime volte col nefando vitio della sodomia, tenendolo nel letto come suo moglie etiam et perché consta al magistrato per la cofessione di decto Benvenuto fatta in scripto come si vede in filza di querele N.º 154 dove confessa di essere vero di havere soddomitato decto Ferdinando«. Vgl. Greci 1930, S. 530.

37 »Benvenuto Cellini von unserem Richter nach den Gesetzen verurteilt, weil er über längere Zeit Sodomie mit Fernando, einem seiner jungen Schüler,

hatte zugunsten dieses Lehrlings in seinem Testament vom 10. Juli 1555 ein Legat von 30 Florint und von 30 Scheffel Weizen verfügt, das er jedoch am 10. September desselben Jahres widerruft.³⁸ In der Verurteilung von 1557 wird jedenfalls behauptet, dass ihre Beziehung mindestens fünf Jahre zuvor begonnen und bis etwa Anfang der Fünfzigerjahre gedauert hatte, und dass Cellini ihn offenbar als Lehrjungen eingestellt hatte, während er am *Perseus* arbeitete. Wir wissen nicht genau, was dann geschah, aber am 26. Juni 1556 entlässt und enterbt Cellini Fernando, vielleicht in dem Versuch, die gerichtliche Verurteilung zu vermeiden,³⁹ und notiert in einer Erinnerung:

»Fernando di Giovanni aus Montepulciano, frist- und bedingungslos gekün-

praktiziert habe.« Originalzitat: »Benvenuto Cellini per aver usato la sodomia più tempo con Fernando giovanetto suo allievo fu dal magistrato nostro Otto di 27 detto passato condannato secondo le leggi«. Das Dokument wird zitiert nach Galluci 2005, S. 26. Auch der Bittbrief, mit dem Cellini vom Herzog seine Entlassung aus dem Gefängnis erfleht und erreicht, um den *Christus* (Escorial) zu vollenden, wurde von Galluci veröffentlicht. Galucci 2005, S. 147. Die Gefängnisstrafe wurde tatsächlich in Hausarrest (*carceri domiciliari*) umgewandelt. Vgl. auch Greci 1930, S. 536–538.

38 Alle Dokumente zur Beziehung zwischen Cellini und Fernando wurden von Calamandrei publiziert. Vgl. Calamandrei 1971, S. 82–83, 278–279, 342–343.

39 Es handelt sich um eine plausible Hypothese, die Gamberini auf der Grundlage einer korrekten Interpretation einiger Verse des Sonetts aufstellt, und die wir weiter unten diskutieren. Vgl. Cellini 2014, S. 90. In meiner vorhergehenden Arbeit hatte ich dagegen angenommen, dass Fernando selbst ihn angezeigt hatte, um sich für seine Entlassung zu rächen. Vgl. Capriotti 2013, S. 63.

dig, hat heute, am 26. Juni 1556 mein Haus verlassen; und ich nehme ihm alles, was ich ihm zuvor als Geschenk und Erbe zgedacht hatte und möchte, dass er nichts mehr auf der Welt von mir besitzt: und was sich in meinem Testament für ihn befinden sollte, als widerrufen gilt, denn dies ist mein ursprünglicher Wille, da in meinem Testament steht, dass er, wenn er weggehen würde, enterbt und ohne Legat sein würde.«⁴⁰

In einem weiteren Sonett, in dem Cellini auf das schriftliche Geständnis und die Entlassung Fernandos Bezug nimmt, erklärt der Künstler, dass sein geliebter Schüler ihm für die Realisierung von *Apoll und Hyazinth*, *Narziss* und auch für den *Perseus* Modell gestanden habe.

»Eccellente mio Giulio, io mi son dolto assai di voi, che mi facesti fare la scritta, dove io m'ebbi appubbricare d'amar più che me stesso un sì bel volto: certo, se voi non fussi, io ero vòlto patire ogni gran pena, sol per fare penitentia d'aver lasciato andare quel che era 'l mio, anzi me l'esser tolto. D'Apollò il suo Diacinto e 'l bel Narciso mi fu modello, et di Perseo ancora:

certo, se voi non eri, io are' vinto.
Dissi darvi la vita e più ancora,
ma non pensavo 'l mio honore stinto
fussi, per aver voi sì poco aviso.«⁴¹

[Mein exzellenter Guido, ich habe mich sehr über euch beschwert, weil ihr mich dieses Schreiben habt verfassen lassen, in dem ich öffentlich zugab, mehr als mich selbst ein so schönes Antlitz zu lieben (das von Fernando, d. V.): wäre es nicht euret wegen, ich wäre bereit gewesen, jede Strafe zu ertragen (die Folter, d. V.), nur um Buße dafür zu leisten, dass ich den gehen ließ, der mir gehörte, bevor er mir genommen wurde. Sein schönes Antlitz war mir Modell von *Apoll und Hyazinth*, von *Narziss* und auch von *Perseus*: wäre es nicht euret wegen gewesen, hätte ich gewonnen (den Prozess, d. V.). Ich erklärte mich bereit, mein Leben in eure Hände zu legen, aber ich hätte niemals gedacht, mich aufgrund eurer Dummheit entehrt zu sehen].

Cellini beschwert sich also, dem Rat seines Freundes Guido Guidi gefolgt zu sein, und schriftlich die Schuld eingeräumt zu haben, Fernando sehr zu lieben. Er bedauert zudem, dass er den Jungen weggehen ließ, wobei er eindeutig auf dessen dokumentierte Kündigung anspielt. Für unsere Argumentation muss jedoch betont werden, dass es sich bei Fernando um den Geliebten Cellinis handelte, der sein Modell für die Werke *Apoll und Hyazinth*, *Narziss* und *Perseus* gewesen war.

Während dieser ›riskanten Beziehung‹, die vermutlich bereits seit Beginn der 1550er Jahre bestand, als der Künstler wohl bei seiner Arbeit am *Perseus* Fernando eingestellt

⁴⁰ Originalzitat: »Ferrando di Giovanni da Montepulciano si è partito da me oggi questo di 26 di Giugno 1556, il quale io licenzio in tutto e per tutto; e tutto quello di che io gli avevo fatto donagione, ed erede, ne lo privo, e non voglio che gli abbia più nulla al mondo di mio: e quello che si trovasse in sul mio Testamento per lui sia escluso, che così fu il mio primo proposito; ché il Testamento diceva e dice, che se lui si partisse da me, s'intenda restare diredato e senza il dato dono«. Vgl. Tassi 1829, S. 67–68.

⁴¹ Cellini 2014, S. 88–91.



4. Battista Franco,
*Die Schlacht von Montemurlo
und der Raub des Ganymed*,
Öl auf Holz, 1538,
Florenz, Palazzo Pitti.

hatte, arbeitet Cellini auch am *Apoll und Hyazinth* sowie dem *Narziss*. Erst kurz davor hatte er den *Ganymed* für den Herzog beendet (1549).⁴² Da wir dank seiner Schriften wissen, dass der Künstler sehr genau die wahre homoerotische Bedeutung der Mythen kannte, erscheint die Selbstverteidigung, die Cellini im Zusammenhang mit dem Vorwurf der Homosexualität, den Bandinelli in Gegenwart des Herzogs gegen ihn erhob, wählte, jetzt viel klarer: Er benutzt die Liebesbeziehung von Zeus und Ganymed, um sein eigenes Liebesverhalten, das im Florenz jener Zeit keine Akzeptanz fand,

zu preisen und zu rechtfertigen, so wie er im Sonett von 1557 behauptet, dass auch Apoll sein erotisches Begehren unterschiedslos auf Nymphen und Epheben gerichtet habe. Die mythische Erzählung dient also als intellektuelle Verteidigung, die Cellini ideell entlastet: So zieht er die Mythen von Ganymed, Hyazinth und Narziss heran, um seiner Leidenschaft für junge Männer Legitimität zu verleihen⁴³, insbesondere seiner Liebesbeziehung mit Fernando da Montepulciano, seinem Schüler und Modell.

42 Capriotti 2013, S. 21–22.

43 Zu Cellinis Liebesbeziehungen mit weiteren Schülern, wie Diego und Cencio, vgl. Capriotti 2013, S. 66.

Neben Waffen der Verteidigung stellen der *Ganymed* und die *Apoll und Hyazinth*-Gruppe vielleicht auch einen kleinen Triumph des Künstlers über seine Gegner dar, die er hiermit spöttisch beleidigt. Mit dem *Ganymed* benutzt Cellini bewusst einen homoerotischen Mythos, um den antiken Torso im Auftrag Cosimos I. zu restaurieren. Letzterer wird nämlich auf einem Gemälde Battista Francos von 1538 als Ganymed stilisiert, um seinen Sieg in Montemurlo zu feiern (Abb. 4). Nach Auffassung Vasaris war der phrygische Hirtenjunge, der (nach dem Vorbild der berühmten Zeichnung Michelangelos für Tommaso de' Cavalieri) von einem Adler in den Himmel getragen wird, eine Personifizierung des Herzogs, der durch Karl V. in die Lüfte erhoben wird, während auf dem Boden die Schlacht wütet.⁴⁴ Cellini nutzte also für seine Zwecke ›zweideutige‹ mythologische Gestalten, die bereits Teil des politischen ›Pantheons‹ von Cosimo I. waren. Zugleich kannte er jedoch sehr genau die ursprüngliche Bedeutung des Mythos und konnte daher ein makellostes homoerotisches Werk gerade für den Monarchen erschaffen, der eklatant die Gesetze gegen die gleichgeschlechtliche Liebe verschärft hatte.

Die Tatsache, dass das Werk Cosimo I. so gut gefiel, dass er es zusammen mit Werken von Michelangelo, Bandinelli und Sansovino⁴⁵ in seinem Empfangssaal aufstellte, wird teilweise auch eine Genugtuung für den Künstler gewesen sein, der gerade wegen dem, wofür Ganymed symbolisch stand, zahlreichen Schikanen ausgesetzt war. Derselbe Diskurs gilt zum Teil auch für *Apoll und Hyazinth*: Aus dem Marmor, den ihm Bandinelli nach dem Streit lieferte, in dessen Verlauf er Cellini vor dem Herzog als homosexuell beschuldigt hatte, erschafft Cellini ausgerechnet eine Statue mit homoerotischem Sujet, die sich das Schema der *Herkules und Cacus*-Gruppe zu eigen macht, deren Polarität jedoch umkehrt und sie von Überheblichkeit befreit.

Obgleich die drei in dieser Studie analysierten Skulpturen im Lichte der künstlerischen Debatten jener Epoche gelesen werden können, sollten sie nach meiner Auffassung eigentlich eher als intellektuelles Schutzschild interpretiert werden. Die drei Marmorwerke sollten Cellinis als illegal diffamierte Leidenschaften legitimieren, obendrein dienten sie vielleicht aber auch der Genugtuung eines Künstlers, der immer bereit war, seine Feinde anzugreifen oder zu verspotten.

44 Vasari 1966–1997, Bd. 5, S. 461. Vgl. Biferali/Firpo 2007, S. 64–77. Auf der Grundlage dieses Bildes schlägt Denise Allen eine politische Lesart auch der Restaurierung von Cellini vor. Vgl. Allen 2013, S. 186–187.

45 Gálgy 2002.

Bibliographie

- Allen 2013
Denise Allen: »Colore incarnato«: Benvenuto Cellini's Ganymede and living stones, in: Peta Motture / Emma Jones / Dimitrios Zikos (Hg.): Carvings, casts & collectors: the art of Renaissance sculpture, London 2013, S. 176–193.
- Barbieri 2000
Giuseppe Barbieri: L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso, Vicenza 2000.
- Barkan 1991
Leonard Barkan: Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism, Stanford 1991.
- Belting 2009
Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2009.
- Belting 2010
Hans Belting: I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente, Turin 2010 [München 2009].
- Biferali/Firpo 2007
Fabrizio Biferali / Massimo Firpo: Battista Franco »pittore viniziano« nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento, Pisa 2007.
- Calamandrei 1971
Piero Calamandrei: Scritti e inediti celliniani, hg. von Carlo Cordiè, Florenz 1971.
- Capecchi 2014
Gabriella Capecchi: Superare l'antico: il Laocoonte »perfetto«, in: Detlef Heikamp / Beatrice Paolozzi Strozzi (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro, Florenz 2014, S. 129–155.
- Capriotti 2013
Giuseppe Capriotti: L'alibi del mito. Un'altra autobiografia di Benvenuto Cellini, Genua 2013.
- Cellini 1995
Benvenuto Cellini: Vita, hg. von Ettore Camesasca, Mailand 1995.
- Cellini 2000
Benvenuto Cellini, Mein Leben, übersetzt von Jacques Laager (Manesse-Bibliothek der Weltliteratur), Zürich 2000.
- Cellini 2014
Benvenuto Cellini: Rime, hg. von Diletta Gamberini, Florenz 2014.
- Cole 2002 a
Michael W. Cole: The demonic arts and the origin of the medium, in: The art bulletin 84 (2002), S. 621–640.
- Cole 2002 b
Michael W. Cole: Cellini and the Principles of Sculpture, Cambridge 2002.
- Collareta 2007
Marco Collareta: Varchi e le arti figurative, in: Vanni Bramanti (Hg.): Benedetto Varchi 1503–1565, Rom 2007, S. 173–184.
- Collareta 2015
Marco Collareta: Nouvelles études sur le paragone entre les arts, in: Perspective 1 (2015), S. 153–160.
- Damisch 2001
Hubert Damisch: L'inventeur de la peinture, in: Albertiana 4 (2001), S. 165–187.
- Devigne 1939
Marguerite Devigne: Willem Danielsz. van Tetrode, dit en Italie Guglielmo Fiammingo, in: Oud Holland 56 (1939), S. 89–96.
- Ferrone 2003
Silvano Ferrone: Materiali varchiani, in: Paragone / Letteratura, 3. Ser. 48–49–50 (2003), S. 84–113.

Ficino 1987

Marsilio Ficino: *El libro dell' amore*, hg. von Sandra Niccoli, Florenz 1987.

Gáldy 2002

Andrea Gáldy: »Che sopra queste ossa con nuovo ordine si vadano accomodando in più luoghi appartamenti«. Thoughts on the organization of the Florentine Ducal apartments in the Palazzo Vecchio in 1553, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002), S. 490–510.

Gallucci 2001

Margaret A. Gallucci: Cellini's trial for sodomy. Power and patronage at the court of Cosimo I, in: Konrad Eisenbichler (Hg.): *The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Aldershot 2001, S. 37–46.

Gallucci 2005

Margaret A. Gallucci: *Benvenuto Cellini. Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*, New York 2005.

Greci 1930

Luigi Greci: *Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo* (Da documenti inediti), in: *Archivio di antropologia criminale e medicina legale* (1930), S. 342–385, 509–542.

Hendler 2010

Sefy Hendler: *Entre »l'ombre« et »ce qui fait l'ombre«: le Narcisse de Cellini et le Paragone*, in: *Studiolo* 8 (2010), S. 169–184.

Hendler 2013

Sefy Hendler: *La guerre des arts: le Paragone peinture–sculpture en Italie XV^e–XVII^e siècle*, Rom 2013.

Lo Re 2010

Salvatore Lo Re: *Gli amori omosessuali di Varchi: storia e leggenda*, in: Élise Boillet / Chiara Lastraioli (Hg.): *Extravagances amoureuses: l'amour au-delà de la norme à la Renaissance*, Paris 2010, S. 279–295.

Nova 2003

Alessandro Nova: *Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, in: Alessandro Nova / Anna

Schreurs (Hg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 183–202.

Pfisterer 2001

Ulrich Pfisterer: *Künstlerliebe. Der »Narcissus«-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 305–330.

Quiviger 1987

François Quiviger: *Benedetto Varchi and the visual arts*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), S. 219–224.

Quiviger 2008

François Quiviger: *Célébrations académiques et débats sur l'art. Benvenuto Cellini et l'»Oration in lode della pittura« di Lionardo Salviati*, in: Marc Deramaix / Perrine Galand-Hallyn / Ginette Vagenheim / Jean Vignes (Hg.): *Les Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, Genf 2008, S. 187–196.

Rocke 1996

Michael Rocke: *Forbidden friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York 1996.

Scholten 2003

Frits Scholten: *Willem van Tetrode, alter Praxiteles*, in: Frits Scholten (Hg.): *Willem van Tetrode, sculptor (ca. 1525–1580). Guglielmo Fiammingo scultore*, Zwolle 2003, S. 10–77.

Schwarzenberg 2003

Erkinger Schwarzenberg: *Benvenuto Cellini. Un torso antico restaurato come Ganimede*, in: Gabriella Capecchi / Amelio Fara / Detlef Heikamp (Hg.): *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Florenz 2003, S. 138–153.

Senna 2000

Paolo Senna: *I Discorsi di Benedetto Cellini e il paragone tra le arti*, in: *Rivista di letteratura italiana* XVIII, 2/3 (2000), S. 91–106.

Tassi 1829

Francesco Tassi: *Ricordi prose e poesie di Benvenuto Cellini*, Florenz 1829.

Varchi 1564

Benedetto Varchi: Orazione funebre di Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell'esequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo, Florenz 1564.

Varchi 1549

Benedetto Varchi: Due lezioni di M. Benedetto Varchi, Florenz 1549.

Varchi 1998

Benedetto Varchi / Vincenzo Borghini: Pittura e Scultura nel Cinquecento, hg. von Paola Barocchi, Livorno 1998.

Varchi 2013

Benedetto Varchi: Paragone – Rangstreit der Künste. Italienisch/Deutsch, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann / Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

Vasari 1966–1997

Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti nelle edizioni del 1550 e 1568, hg. von

Rosaria Bettarini / Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–1997.

Vasari 2009

Giorgio Vasari, Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Hana Gründler, Berlin 2009.

Vossilla 1997

Francesco Vossilla: Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 e il 1560: disputa su Firenze e su Roma, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 41 (1997), S. 254–313.

Waldman 2004

Louis A. Waldman: Baccio Bandinelli and art at the Medici Court. A corpus of early modern sources, Philadelphia 2004.

Waldman 2007

Louis A. Waldman: A rediscovered portrait of Benvenuto Cellini attributed to Francesco Ferrucci del Tadda and Cellini, in: The Burlington magazine 149, 1257 (2007), S. 820–830.

Bellende Konkurrenten, bissige Kommentare: Eine Spurensuche in Alessandro Alloris Werken

von Helen Barr

»Ich erinnere, dass am 18. September diesen Jahres der große Saal im Palast von Poggio a Caiano, der sogenannte Salone [...], vollendet wurde; an diesem Ort habe ich zu verschiedenen Zeiten und viele Monate gearbeitet, habe dort mehrere Ellen Wandfläche ausgemalt sowie gesäubert und bereinigt, was dort seit den Zeiten von Papst Leo X. entstanden war. Andrea del Sarto, Jacopo Pontormo und Franciabigio hatten dort gearbeitet, und Andrea [del Sarto] hinterließ dort eine halb fertige Bildgeschichte mit der Darstellung eines Herrschers und mehreren anderen Figuren. Diese Geschichte wurde von mir gesäubert und gereinigt und vollendet, wenn auch in unzureichendem Maße, bedenkt man die Qualität des Meisters.«¹

Mit diesem Eintrag dokumentiert im Jahre 1582 der Florentiner Maler Alessandro Allori den Abschluss seiner Arbeiten in der Medicevilla von Poggio a Caiano. Seit 1578 war er dort wiederholt in den Sommermonaten tätig, war beauftragt gewesen, große Partien der Wandflächen auszumalen, aber auch, wie er selber schildert, die bereits vorhandenen Fresken »zu reinigen und zu säubern« – was dann auf sehr robuste Weise erfolgte und die Werke seiner Vorgänger in Teilen nachhaltig veränderte.² Diese Angaben vermerkte Allo-

cia e lauato e netto tutto quello che ui era fatto sino a tempo di papa Leone X.; e ui laurò Andrea del Sarto Iacopo da Puntormo, e Francesco Bigio; doue da Andrea fu fatta una mezza storia sulla quale è uno imperatore presentato da diuersi e uarii presenti, la quale storia è stata lauata e rinetta e finita da me, quantunque indegnamente, per l'eccellenza del maestro.« Supino 1908, S. 28. Eine florentinische Elle (*braccio*) entspricht etwa 58 cm; Allori bestimmt seine Malerei oft über diese quantitative Maßangabe, sowohl mit Blick auf erbrachte Leistungen als auch hinsichtlich seiner Angebote im Sinne eines Kostenvoranschlages.

¹ Der vollständige italienische Text lautet an dieser Stelle: »Ricordo questo di 18 settembre come è restato finita la Sala del Palazzo del Poggio a Caiano detto il Salone, luogo di S. A. S. doue ho laurato più mesi in diuersi tempi auendo fatto molte brac-

² Zu Pontormos Lünette mit der Darstellung von *Vertumnus und Pomona* heißt es bei Allori bei-

ri in dem sogenannten *Libro di Ricordi*, das neben einigen wenigen persönlichen Notizen vor allem die Auftragslage der Werkstatt Alloris aus der Zeit zwischen 1579 und 1584 dokumentiert. Kunsttheoretische Reflexionen oder Anmerkungen zur Genese seiner Bildfindungen fehlen dabei völlig, was hier sicher der spezifischen Textgattung und ihrer Funktion geschuldet ist. Eine Zuordnung in die Textgattung der Ricordanzen erhielt das Dokument mit seiner Editierung 1908 durch Igino Supino – berechtigterweise, denn es weist nicht nur die geläufige Standardformel des »[io] ricordo [che]« auf, sondern auch insgesamt die Funktion einer tagebuchähnlichen Dokumentation in der Tradition der Geschäftsbücher, abgefasst im *Volgare*, die vor allem bei Florentiner Kaufleuten bereits seit dem 12. Jahrhundert üblich waren. Der Anteil an persönlich gestimmter Memoria ist in Alloris *Libro di Ricordi* minimal, als deutsche Bezeichnungen wären demnach sowohl »Haushalts-« oder »Werkstattbuch«, aber auch »Geschäftsbuch« zutreffender.³

spielsweise: »La pittura che fece m.o Iacopo da Puntormo [...] ho rinetto e lauato e rifatto l'aria.« Supino 1908, S. 28/29. Die hier dokumentierten Eingriffe in die Substanz vorhandener Wandmalerei bilden im 16. Jahrhundert keine Ausnahme, eher die Regel im Umgang mit älteren Bildwerken; dieser für die Kunstgeschichte maßgebliche Bereich ist bislang nur ansatzweise erforscht. Einige Beispiele für besonders drastische Überarbeitungen führt Borsook 1976 an, einen etwas umfangreicheren Überblick zur historischen Theorie und Praxis der Restaurierung geben Schädler-Saub 1986 und Ciatti 2009.

3 Eine Übersetzung als »Werkstattbuch« sollte eigentlich den sogenannten *libri di bottega* vorbehalten bleiben. Beide Schriftquellen, die *libri di ricordi* und die *libri di bottega*, sind im Florentiner 15. und 16. Jahrhundert geläufige Dokumente in-

Die zentrale Funktion seiner Notate war es – dem Inhalt der (editierten) Einträge nach zu urteilen –, eine vollständige und eindeutige Erfassung aller Arbeiten zu gewährleisten, die die Werkstatt Alessandro Alloris nach Bezahlung verließen.⁴ Diesen Unterlagen kam damit vorrangig eine Belegfunktion innerhalb der Werkstattorganisation zu, sie waren relevante Dokumente für die finanzielle Verwaltung von Alloris Großbetrieb, somit auch bedeutsam hinsichtlich eventueller Forderungen nach ausstehenden Zahlungen oder anderer denkbarer Rechtsstreite.⁵

nerhalb bedeutender Familien und großer Werkstattbetriebe. Zu der Textsorte der Ricordanzen im historischen Kontext siehe Ciappelli/Rubin 2000; Ciappelli 1989; Pezzarossa 1980.

4 Mit Bezug auf seine Werke vermerkt Allori vor allem die geleisteten Zahlungen durch Auftraggeber sowie das Format des Bildes, manchmal ergänzt um Angaben zum Material, bei umfangreicheren Aufträgen werden auch die Namen seiner Werkstattmitarbeiter aufgeführt. Um das jeweilige Werk zu identifizieren, wird das dargestellte Motiv genannt, im Falle eines Kopierauftrages auch der Künstler des Originals. Nur einmal vermerkt Allori – und dies auch nur in knappen Worten – die als Referenz für die Darstellung gewählte biblische Textvorlage. Supino 1908, S. 30; zu der Altartafel, einer *Madonna col Bambino, due Angeli e i Santi Francesco e Lucia* von 1583, siehe Lecchini Giovanni 1991, S. 259–260; Saracino 2004, S. 361.

5 Auf die »juristische Beweiskraft [der] Geschäftsbücher« von Künstlerwerkstätten im Florentiner Quattrocento verweist Werner Jacobsen. Jacobsen 2001, S. 128. Im späten Cinquecento war die für Künstler zuständige Rechtsinstanz in Florenz die *Accademia del Disegno*, teilweise unter Einbeziehung ihrer eingeschriebenen Mitglieder, die in der Tradition der Gildeorganisation als Gutachter fungieren konnten. Vgl. Barzman 2000, S. 212–214. Diese Aufgabe wurde in den überarbeiteten Akademiestatuten von 1585 explizit festgelegt. Abdruck bei Barzman 2000, hierzu besonders S. 253–255 und S. 258–264. Nachdem der *Accademia* bereits

An anderer Stelle in seinem Werk macht Alessandro Allori hingegen eindrücklichen Gebrauch von der Möglichkeit, eigene wie fremde künstlerische Arbeiten und Konzepte zu kommentieren: Der Künstler positionierte sich dazu nicht nur in dezidiert verschriftlichten Quellen,⁶ sondern ebenso in seinen eigenen Bildwerken. Im Bildlichen ausgeführte Kritiken, Attacken und Polemiken gegen Kollegen und Auftraggeber bilden dabei eine signifikante Kategorie innerhalb der umfassenden visuell basierten Dialogkultur. Das Kommunizieren und Replizieren über Bilder, das heißt über im Bild angebrachte Zeichen, die – teilweise offensichtlich, teilweise kaschiert – als Kommentierungen zu verstehen sind, lässt sich in der Regel nur schwer eindeutig nachweisen. Zur Eigenheit der visuellen Kommunikation gehört anscheinend auch eine gewisse Exklusivität, die eine eigenhändige, durch den Künstler formulierte oder autorisierte Übersetzung ins Textuelle nachgerade verbietet. Fehlen also Briefe, Tagebucheinträge oder andere historische Quellen, in denen der

1571 sogar der Rang einer Magistratura zugesprochen worden war, blieb sie bis 1784 in Florenz die alleinige offizielle Instanz in Künstlerstreitfragen. Siehe Borroni Salvadori 1985.

6 Die umfassendste Schrift Alloris, das bereits um 1565 konzipierte Zeichenlehrbuch, verblieb allerdings ungedrucktes Fragment. Eine Verbreitung erführen die Ideen und polemischen Äußerungen Alloris jedoch im mündlichen Austausch und wahrscheinlich auch durch partielle Abschriften, die Allori an Kollegen und Freunde vergab. Die sechs Hefte des Konvolutes sind unter dem zusammenfassenden Titel *I ragionamenti delle regole del disegno* in der Florentiner Biblioteca Nazionale verwahrt (Fondo Palatino, E. B. 16.4). Zu Alloris Zeichenlehrbuch siehe Barr 2008; Reilly 1999; Perzig 1997; Barocchi 1979; Ciardi 1971.

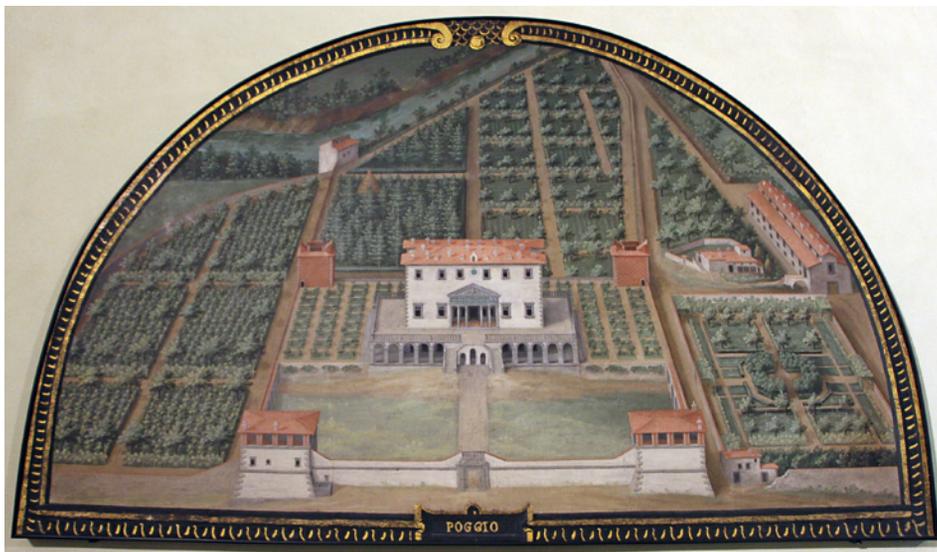
Künstler seine visuellen Kommentare den Zeitgenossen (oder der Nachwelt) ›erklärt‹, ist dieser Art von Mitteilung nur mit einer umfassenden Rekonstruktion des historischen Kontextes und einer daran geknüpften indirekten Beweisführung beizukommen – dies allerdings oft nur hypothetisch, annähernd und ungenau. Alessandro Allori bildet hier die einladende Ausnahme, denn er stattet seine Werke mit einer Vielzahl markanter Eigenheiten aus, die zur Indizierung einer semantischen Sub- oder Komplementärebene geradezu auffordern.

Einigen dieser augenfälligen ›Marker‹ in Alessandro Alloris Werken folgt die hier vorgeschlagene Spurensuche. Deren (Be)Deutungen innerhalb des künstlerischen Œuvres und der Vita Alloris soll durch eine Vernetzung mit quellenbelegten Äußerungen und Ereignissen, aber auch mit Blick auf das historische Umfeld und Künstlerkollegen nachgespürt werden.

Erste Spur: Der Salone von Poggio a Caiano

Als Alessandro Allori 1576 vom Großherzog Francesco de' Medici mit den Arbeiten in Poggio a Caiano beauftragt wurde, fand er eine nicht ganz unkomplizierte Ausgangslage vor, die aus einer fast hundertjährigen Werkgeschichte resultierte.⁷ Die Villa, für Lorenzo il Magnifico ab 1485 nach Plänen von Giuliano da Sangallo errichtet, war erst unter dem Medicipapst Leo X. zwischen 1515 und 1519

7 Zur Architektur, Ausstattung und Entstehungsgeschichte der Medici-Villa in Poggio a Caiano siehe Bardazzi/Castellani 1981; zu Allori in Poggio a Caiano van der Windt 2000; Lecchini Giovannoni 1991, v. a. S. 248–250; Ważbiński 1977.



1. *Giusto Utens, Villa Medici in Poggio a Caiano, 1599–1602, Tempera auf Leinwand, 145 x 300 cm, Florenz, Museo Storico Topografico Firenze com'era.*

fertiggestellt worden (Abb. 1). Leo X., das heißt Giovanni de' Medici, Sohn des Lorenzo, war es auch, der die Ausmalung des Salone initiierte und dazu Paolo Giovio mit der Erstellung eines Bildprogrammes beauftragte. Giovios Konzept sah einen dynastischen Historienzyklus vor, in dem singuläre Ereignisse aus der römischen Historie aufgegriffen und zur Feier und Legitimation der mediceischen Herrschaft auf Vertreter des Hauses Medici übertragen wurden.⁸ In einer ersten Phase setzten ab 1519 Franciabigio, Andrea del Sarto und Pontormo dieses komplexe Programm in drei großflächige Wandbilder um. Mit dem Tod Leos X. im Jahre 1521 ka-

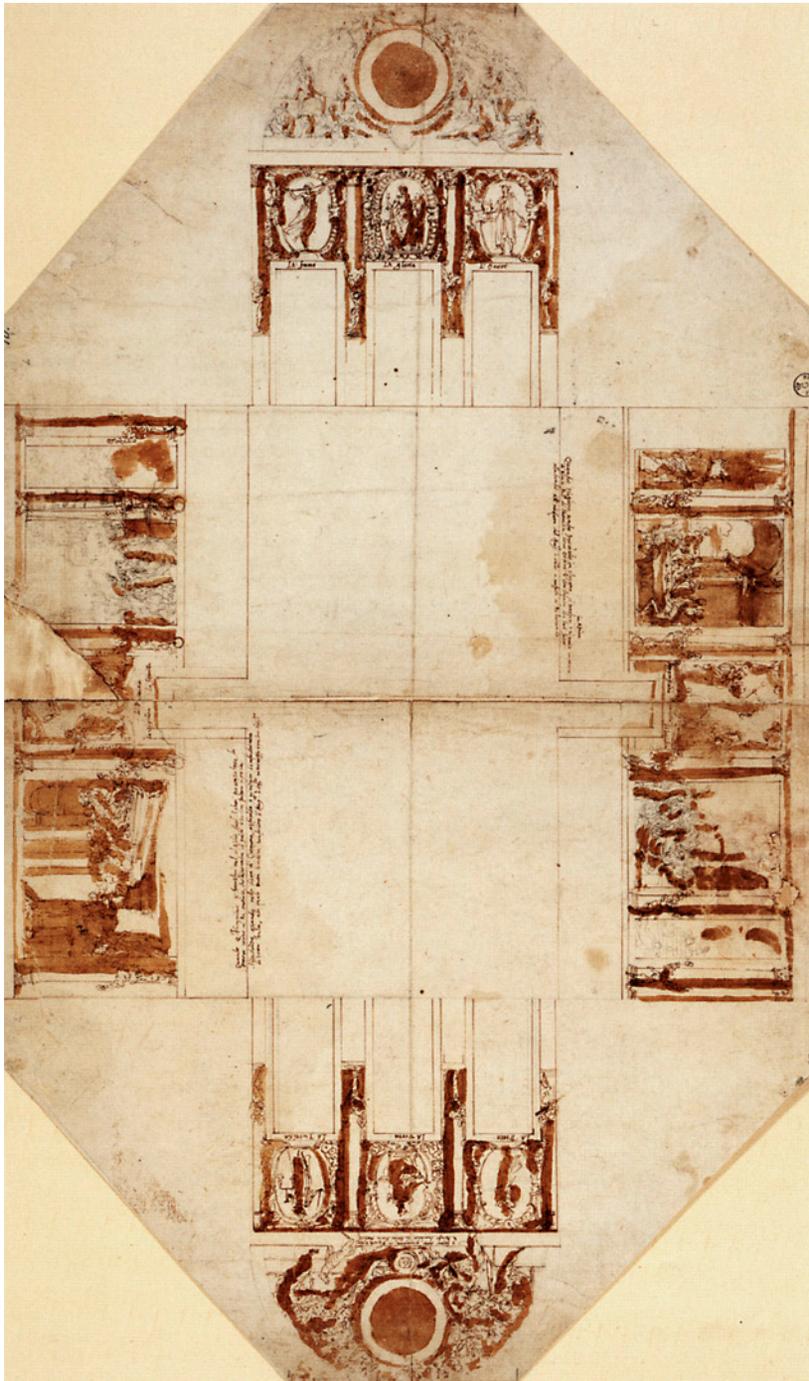
men die Arbeiten jedoch zum Erliegen, noch bevor der Gesamtzyklus der Fresken vollendet werden konnte. Ein halbes Jahrhundert später nahm Francesco de' Medici den Faden der Geschichte wieder auf; es galt nun zunächst, das alte Bildprogramm auf seine aktuelle Angemessenheit zu überprüfen und es gegebenenfalls zu modifizieren. Dieser Auftrag erging an Vincenzo Borghini.⁹

Eine Studie Alessandro Alloris dokumentiert Borghinis Planungsversion der Gesamtanlage um 1578 (Abb. 2):¹⁰ In Fortsetzung der unter Paolo Giovio konzipierten Gesamtanlage sind für die freien Wandflächen neben allegorischen Darstellungen zwei Episoden

8 Zu Giovios Konzept für Poggio a Caiano siehe Kliemann/Rohlmann 2004, S. 232–236; Cox-Rearick 1984, v. a. S. 87–116; Kliemann 1985 (umfassend zu Giovios Konzeption von Bildprogrammen); Kliemann 1976.

9 Vincenzo Borghinis Version des Bildprogrammes für Poggio a Caiano behandeln Cox-Rearick 1984, S. 146–152; Kliemann 1976, S. 80–85.

10 Florenz, GDSU Inv. Nr. 10 Orn.; Lecchini Giovannoni 1970, Kat. Nr. 37.



2. Alessandro Allori, Studie zur Ausgestaltung des Salone von Poggio a Caiano (um 1578).

aus der römischen Geschichte vorgesehen, die als Illustrationen der *virtus romana* nunmehr als exemplarische Verweise auf Tugenden des Lorenzo de' Medici formuliert wurden. Damit war Alessandro Allori inhaltlich wie strukturell-formal ein definierter und begrenzter Rahmen für die Ausgestaltung seiner Werke vorgegeben.

Die Abfolge seiner Arbeiten lässt sich anhand von Briefen, Eintragungen im *Libro di Ricordi* und auf der Grundlage der in die Fresken eingefügten datierten Signaturen nur annähernd und nicht ohne Widerspruch rekonstruieren. Demnach begann Allori 1578 zunächst mit den allegorischen Darstellungen der Supraporten,¹¹ initiierte aber bald darauf auch das gänzlich neu zu gestaltende Wandbild mit dem *Gastmahl des Syphax*.¹²

11 Dies belegt ein Brief von Alessandro Allori an Vincenzo Borghini vom 25. Juli 1578, abgedruckt in Lorenzoni 1912, S. 126–128.

12 Allori notiert dies explizit für den Juni 1579: »Ricordo a di 30 di giugno come io son a Poggio a Caiano a dipignere la storia della cena di Siface con Scipione e Asdrubale alli 1 di luglio. [...] Tornai alli 30 settembre 1579.« Supino 1908, S. 9. Im *Gastmahl des Syphax* signiert Allori gleich doppelt und vermerkt zwei verschiedene Jahreszahlen – vermutlich, um so den Beginn und den Abschluss seiner Arbeiten zu dokumentieren. Als Inschrift im Sockel der Triumphsäule, die zwar bildzentral, allerdings mit deutlicher Distanz im Bildmittelgrund platziert ist, erscheint die Angabe 1578 – so zumindest die Identifikation bei Bardazzi/Castellani 1981, Bd. 2, in der Legende zu Abb. 524; Lecchini Giovannoni 1991, S. 249. Die römischen Ziffern sind jedoch in der Reproduktion nur sehr ungenau, im Original aus der üblichen Betrachterperspektive gar nicht sicher lesbar. Hinzu kommt, dass die Regelmäßigkeit römischer Zahlennotation im 16. Jahrhundert nicht immer strikt befolgt wird und Grundzahlen abweichend auch vierfach angeführt werden; so ist hier ebenso

Zeitgleich oder im Folgejahr widmete sich Allori der Komplettierung der unvollständig gebliebenen Fresken del Sartos und Franciabigios, an denen er bis 1582 wahrscheinlich zeitparallel zu seinen eigenen arbeitete. Die Szene von *Titus Quinctius Flaminius vor den Achäern* und das Lünettenfresko mit den *Äpfeln der Hesperiden* entstanden dann wahrscheinlich zwischen 1580 und 1582. Bei den Fresken Franciabigios (*Triumph des Cicero*) und del Sartos (*Tribut an Cäsar*) galt es, zwei große Fehlstellen an der rechten Seite der Wandbilder mit der passenden Ergänzung, also einer fortlaufenden Erzählung der Bildgeschichte, aufzufüllen, ohne dass die bestehende Anlage der Szene und der Stilduktus aus dem Gleichgewicht gebracht würden.

Allori entschied sich für eine ebenso konsequente wie praktische Lösung: Er bediente sich für die Gestaltung seiner Bildfiguren im Motivfundus der beiden Maler.

Im Falle des Freskos von Andrea del Sarto lassen sich die Spuren besonders gut verfolgen, denn Allori nutzte als Studienvorlage die Grisailen del Sartos im Florentiner Chioostro dello Scalzo.¹³ Von dort zogen bei-

die Lesart »1579« möglich. Die zweite Jahreszahl ist hingegen deutlich erkennbar im Vordergrund am rechten Bildrand in das Holzgestell eines Tricliniums »eingeschrieben« und zeigt die Angabe 1582 in römischen Ziffern. Siehe Bardazzi/Castellani 1981, Bd. 2, Abb. 525.

13 Alloris Orientierung an Vorlagen in den Werken del Sartos wurde bereits von Raffaele Borghini in seinem *Riposo* 1584 vermerkt: »[...] hor questa historia da Andrea lasciata imperfetta è stata finita da Alessandro, parte seguitando le figure d'Andrea, e parte di sua inventione.« Borghini 1584, S. 625. Diesen Hinweis übernimmt Baldinucci sinngemäß: »[...] seguitando in parte l'invenzione d'Andrea, ed in parte valendosi de' propri concetti«. Baldi-



3. *Andrea del Sarto und Alessandro Allori, Tribut an Cäsar, Salone von Poggio a Caiano (1519–1521/1582).*

nucci 1845–1847, S. 532. In der Forschungsliteratur verweisen Shearman 1965, Bd. 1, S. 84; Lecchini-Giovanoni 1991, S. 250; Natali 1998, S. 134; van der Windt 2000, passim, auf Raffaello Borghinis Beobachtungen, ohne jedoch davon losgelöst Alloris Vorgehen als eine Strategie im Kontext seines alltäglichen Werkgeschäftes und seiner Werkstattorganisation zu sehen. So sind für die Jahre 1579 bis 1584 im *Libro di Ricordi* zahlreiche Aufträge an Allori belegt, die sich auf Kopien der überaus

beliebten Werke Andrea del Sartos bezogen. Alloris geradezu kennerschaftliche Vertrautheit mit dem Stil del Sartos machte ihn darüber hinaus für Eleonora Gonzaga in Mantua interessant, die ihn um 1584 als Kunstagenten engagierte mit dem Auftrag, Andrea del Sarto-Originale auf dem Florentiner Kunstmarkt aufzuspüren und für sie anzukaufen. Siehe Lecchini-Giovanoni 1991, S. 74; Bertolotti 1885, S. 60.



4. Ausschnitt aus dem »Tribut an Cäsar« mit der Signatur Alessandro Alloris.

spielsweise die Figuren des nackten Knaben, der in Poggio a Caiano einen Truthahn umfasst¹⁴ und des gewandeten Denkers am rechten Bildrand¹⁵ in die Medici-Villa ein (siehe Abb. 3 und 4). Als ein unverändertes, doch offenkundiges Zitat aus dem Chiostrò dello

14 Als Vorlage dafür diente die sitzende Knabenfigur in der rechten Bildhälfte der *Taufe des Volkes im Jordan* im Chiostrò dello Scalzo (durch Zahlungen an del Sarto auf 1517 zu datieren), siehe Natali/Cecchi 1989, S. 146–147.

15 Vergleiche dazu die angeschnittene rechte Randfigur in der *Darbietung des Hauptes Johannes des Täufers* im Chiostrò dello Scalzo. Siehe Natali/Cecchi 1989, S. 149–150. Diese datieren die Grisaille wiederum anhand belegter Zahlungen an del Sarto auf 1523.

Scalzo erscheint auch Alloris Darstellung einer zweiten Steinskulptur in der *Tribut*-Szene. Diese Figur ist inhaltlich hinlänglich motiviert – zum einen vervollständigt sie als Element im Bild die dargestellte Architektur, zum anderen ist die Skulptur als eine Personifizierung der *Abundantia* an dieser Stelle ikonographisch nicht nur legitimiert, sondern fast zwingend geboten. Darüber hinaus eröffnete sie Allori die Gelegenheit, ein Zitat zu einem gelehrten Kommentar zu erweitern, indem er die Figurenvorlage formal adaptiert und zugleich medial »verfeinert«: Aus einer bei Andrea del Sarto in Grisaille gemalten Gestalt¹⁶ macht Alessandro Allori eine im farbigen Fresko imitierte, um 180 Grad gewendete Steinfigur. Diese Darstellung einer Skulptur im Bild wurde auch 1582 noch als Referenz auf die große Florentiner *Paragone*-Debatte verstanden, zielt sie doch mit den Aspekten der Farbigkeit und Viel- bzw. Allansichtigkeit auf wiederholt ausgetauschte Kernargumente in diesem intellektuell geführten Streit. Die Bildfigur ruft mithin auch jenen Kunstdiskurs auf, der Florenz in den 1540ern und noch einmal zwei Jahrzehnte später, anlässlich der Michelangelo-Exequien von 1564, maßgeblich beschäftigt hatte.

Allori übertrug die einzelnen Motive mit unterschiedlicher Varianz und brachte damit nicht nur seine Vertrautheit mit den Vorlagen, sondern auch seine Fähigkeit der Stiladaptation zum Ausdruck. Nicht die eigene Handschrift wird hier in Anschlag gebracht, sondern die Fähigkeit, die ausführende Hand in den Dienst einer ande-

16 Vorlage ist hier die in der Grisaille angeschnittene Figur der Salome am linken Bildrand in der *Darbietung des Hauptes Johannes des Täufers*.

ren Künstlerschrift zu stellen – mit einem Grad der stilistischen Anverwandlung, die Alloris eigene Künstlerschaft scheinbar verschwinden lässt. Aber nicht ganz! Denn in seiner Signatur des Tribut-Freskos brachte Allori sich wieder selbst ins Bild, indem er sowohl seinen Namen als auch seine Vorgehensweise explizit formulierte (Abb. 4): »ANNO DNI MDXXI ANDREAS SARTIUS PINGEBAT ET A.D. MDLXXXII ALEXANDER ALLORIUS SEQUEBATUR« lautet die Bildinschrift,¹⁷ also: »Im Jahre 1521 malte Andrea del Sarto [dieses Werk] und im Jahre 1582 folgte ihm Alessandro Allori nach«. Dieses »Nachfolgen« – und das lateinische Verb *sequor* würde sogar eine Übersetzung als »befolgen«, »sich anschließen«, »sich leiten lassen«, aber auch im Sinne von »an die Reihe kommen« gestatten – suggeriert Bescheidenheit, stellt Allori damit doch seine Tätigkeit als Maler, hierin vergleichbar seinen Formulierungen im *Libro di Ricordi*, als nachrangig gegenüber der »eccellenza del maestro« Andrea del Sarto dar. Ganz und gar nicht bescheiden ist jedoch die Augenfälligkeit dieses Kommentares, der im Bildvordergrund, etwas über Augenhöhe des Betrachters angebracht, kaum zu übersehen ist. Eine dergestalt Platzierung erzwingt nachgerade die Wahrnehmung des Bildmotives, und in einem zweiten Schritt erschließt eine verständige Lektüre die Nachricht als Botschaft an den Betrachter. Somit provoziert die Inschrift hier auch eine Störung »der in sich abgeschlossenen Darstellungsrealität«, und zwar dadurch, »dass die Signatur als

eine durch den Duktus oder [...] durch die Namensnennung ausgewiesene Spur auf eine konkrete, historische Person verweist, eine Person, die [...] an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit lebte.«¹⁸

Zweite Spur: Alloris Signaturen

Kommentierende, explizierende und manifestierende Signaturen lassen sich in Alloris Werken bereits seit 1560 vielfach nachweisen.¹⁹ Mit wechselnden Formulierungen the-

18 So Gludovatz 2011, S. 13. In der Einleitung zu ihrer Untersuchung der *Künstlersignatur als poetische Referenz* stellt Karin Gludovatz eine komprimierte Geschichte und Theorie der Signatur vor und fordert sehr überzeugend zu einer »semantische[n] Deutung der ästhetischen Struktur« auf (S. 16). Die Autorin formuliert hierzu anregende Überlegungen, indem sie beispielsweise auf das »Eindringen« von Momenten der Realhistorie in die Ebene der fiktiven Bildnarration verweist – eine Strategie, die auch bei Alessandro Allori häufig zu beobachten ist. Die Signatur, so konstatiert Gludovatz, vermittelt dem späteren Betrachter die »unüberwindbare Differenz von Moment und Dauerhaftigkeit«, die zwischen der begrenzten Lebenszeit des Künstlers und der (zumindest theoretischen) Überzeitlichkeit des Werkes liegt: »Jede Signatur ist somit ein Versuch, dem Verschwinden entgegenzuwirken, und birgt im Gelingen zugleich das Scheitern: Denn in der Sichtbarkeit des Schriftzuges wird zwar eine ehemalige Anwesenheit, aber im Gegenzug um nichts weniger die nunmehrige Abwesenheit sichtbar. In dieser Ambivalenz steht die Künstlersignatur modellhaft für ein grundlegendes Prinzip von Repräsentation, deren Überzeugungskraft sich dem Wissen des Betrachters um das Wechselspiel von Sein und Schein, um die Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit im Medium des Bildes, aber auch im Medium der Schrift verdankt.« Gludovatz 2011, S. 13–14.

19 Die einzelnen Signaturen Alloris werden in der Monographie von Simone Lecchini-Giovannoni sowie in den jeweiligen spezifischen Forschungs-

17 Lecchini-Giovannoni 1991, S. 249; Bardazzi/Castellani 1981, Bd. 2, Abb. 506.

matisierte Allori dabei vorrangig seine Schülerschaft bei Agnolo Bronzino, in dessen Werkstatt er in den frühen 1540er Jahren seinen Ausbildung begonnen hatte und mit dem ihn lebenslänglich eine enge künstlerische und persönliche Beziehung verband.²⁰ Er-

beitragen zwar genannt, nicht aber in einen Deutungszusammenhang oder Vergleichskontext gebracht. Eine Untersuchung der Signatur in der Florentiner Malerei des 16. Jahrhunderts, die eine bessere Verortung von Alloris mitteilbaren und teilweise hochkomplexen Autorenzeichnungen gewährleisten könnte, steht noch aus. Das 2013 erschienene, von Nicole Hegener herausgegebene umfassende Überblickswerk zu Künstlersignaturen kann hier punktuell als Referenz dienen. Hegener 2013. Gleiches gilt für die ebenfalls diachron angelegte Arbeit von Karin Gludovatz, die ihre historische Darstellung mit Tizians *Vergewaltigung der Lucrezia* von 1571 einsetzt. Gludovatz 2011. Eine umfassende Inventarisierung von Künstlersignaturen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert erstellte Tobias Burg. Burg 2007. Da der Autor für seine tabellarischen Auflistungen überwiegend auf ältere Monographien zurückgreift, die ihrerseits Signaturen im Bild nicht immer vollständig registrieren, entstanden teilweise unsaubere Statistiken: So signierte Bronzino mindestens 20 seiner Werke, nicht nur 12, wie Burg anführt. Für die Generation der zwischen 1500 und 1535 geborenen Künstler trifft Burg zudem eine sehr überschaubare Auswahl und berücksichtigt die um 1535 geborenen, sehr signierfreudigen Maler – darunter Alessandro Allori – fast gar nicht; er kommt dadurch zu der irigen Schlussfolgerung einer »starke[n] Abnahme [der Signaturen] im 16. Jahrhundert«. Burg 2007, S. 285. Die auktoriale Geste des Künstlers, die mit einer Bildsignatur verbunden ist, wird bereits von Giorgio Vasari konstatiert: »porre il nome« nennt er es in den *Vite*, also »den Namen setzen«, darauf verweist beispielsweise Rubin 2006, v. a. S. 571–572.

²⁰ Alloris Werkstatteintritt wird von Cherubini mit 1541 bezeichnet. Cherubini 2010, S. 323. Für 1549 ist Allori erstmals namentlich in den mediceischen Rechnungsbüchern verzeichnet mit einem Gehalt für einen Teppichkarton bzw. für den Entwurf einer Bordüre, vgl. Lecchini Giovannoni 1991, S. 215.

gänzend fügte Allori – je nach Werkskontext und Aufstellungsort zumeist individuell präzisiert – oft noch die Referenz an seine Florentiner Herkunft bzw. Bürgerschaft hinzu,²¹ manchmal noch ergänzt um Verweise auf den Auftrag- oder Ideengeber des Gemäldes. Im Spätwerk dann lassen sich Abkürzungen finden, die auf mögliche Unzulänglichkeiten des jeweiligen Werkes anspielen und damit sowohl den Bescheidenheits-Topos als auch die rhetorische Geste einer *captatio benevolentiae* bedienen. Vielleicht sind sie aber auch einer gewissen Altersmilde oder -weisheit geschuldet – zumindest, wenn man Allori die dafür nötige Selbstironie unterstellt. So findet sich in den Signaturen der Jahre 1602 und 1603 (Allori starb 1607) mehrfach die Formel »melius lineare non potuit«, also sinngemäß: »[dieses Werk wurde geschaffen,] so gut, wie es dem Künstler möglich war.«²²

²¹ Die explizite Nennung der bürgerschaftlichen Zugehörigkeit ist in der Florentiner Kunst des 16. Jahrhunderts nicht selten, allerdings auch kein Standard. Eine geo-biographische Verortung formulieren nord- und mittellitalienische Künstler bereits im frühen 14. Jahrhundert; im Falle der (umstrittenen) Giotto-Signaturen verweist Burg auf ältere Deutungen, nach denen die Angabe »DE FLORENTIA« ausschließliche auf Werken zu finden sei, die »nicht für Florenz bestimmt waren«. Burg 2007, S. 311. Sollte diese Annahme für das 14. Jahrhundert berechtigt sein, zeigen Werke und Signaturen im 16. Jahrhundert, dass diese Funktion obsolet geworden war.

²² Mit dieser Formel signiert Allori beispielsweise 1602 die *Mariae-Geburt*-Tafel in der Antella-Kapelle der SS. Annunziata. Siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 293–294. Die vollständige Angabe lautet »A. D. MDCII ALEXANDER BRONZINUS ALLORIUS DUM PINGEBAT MELIUS LINEARE NON POTUIT«. Diese Signatur wird in einem anonym publizierten Stadt- und Reiseführer von 1828 bemerkt und mit Verweis auf Alloris sehr

Wohl kein Maler des Florentiner Cinquecento war in seinen Signaturen so gesprächig wie Alessandro Allori.²³ Will man Alloris Kommentare auf inhaltlicher Ebene versuchsweise systematisieren, springen vor allem zwei Aspekte ins Auge. Prominent, ja fast pertinent rekurriert Alessandro Allori auf seinen Status als Schüler Bronzinos, indem er sich den Beinamen »Bronzini Alumnus« gibt.²⁴ Eine Verkürzung erfährt diese Titulierung in der Namensadaptation, wenn Allori etwa mit »Alexander Bronzinus Allorius« signiert. Alessandro Allori bringt damit eine Haltung zum Ausdruck, die dem Florentiner Selbstverständnis zutiefst entspricht und auch heute noch überaus lebendig ist – nämlich der Herleitung des eigenen Sta-

weit fortgeschrittenes Alter erklärt: »[...] facendo così allusione alla vecchiezza estrema in cui trovavasi a quell'epoca.« Guida 1828, S. 81.

- 23 Dank Nicole Hegener ist die »Signiersucht« des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli (1493–1560) eingehend untersucht; siehe Hegener 2008 und Hegener 2006. An dieser Stelle sei nur der Hinweis angefügt, dass Alessandro Allori mit Clemente Bandinelli, dem Sohn Baccios, befreundet war und vermutlich mit ihm in den frühen 1550er Jahren die Romreise unternahm, auf der Clemente Bandinelli 1554 verstarb. Siehe dazu Lecchini Giovannoni 1991, S. 35–36.
- 24 Die Referenz auf familiäre Herkunft und Schülerschaft eines Künstlers, also auf die biologische wie auch künstlerische Genealogie, ist in schriftlichen Quellen nicht ungewöhnlich. Hier dient sie vorrangig der Vereindeutigung einer Person. So wird Allori 1568 in einer Chronik der Florentiner Kirche S. Spirito als »Alessandro di Christofano Allori allievo del Bronzino« geführt. Vgl. Barsanti/Lecchini Giovannoni 1977, S. 456. Weitere Quellen, die diese und vergleichbare Namensgebungen Alloris, auch als eigenhändige Unterschrift dokumentieren, veröffentlichten de Rubertis 1918; Giglioli 1918; Jestaz 1995.

tus' aus einer traditionsreichen und signifikanten Genealogie.²⁵ Alloris Titulierung als »zweiter Bronzino«, die sich indirekt auch in den Signaturen mit anverwandtem Namen ausdrückt, geht auf ein Gedicht Benedetto Varchis zurück, in dem er Allori schon 1555 – also als gerade 20-Jährigem – in hymnischen Worten jenen Imperativ vorgab, der den Künstler zu einem gloriosen Frühwerk ermahnen und dann lebenslänglich an seine Herkunft erinnern sollte: »Mein lieber Alessandro«, schreibt Varchi,

»der du im Erblühen deiner jungen Jahre nicht nur unter einem großen (Vor)Namen voranschreitest, sondern auch mit einem so edlen Beinamen, einem Namen, den ich stets in meinem Herzen heilig trage, folge dem toskanischen Apelles, der ewigen Ehre des Arno, und trage alles dazu bei, dass man den Namen ›der zweite Bronzino‹ [il secondo BRONZIN] nennt, bevor noch dein Haarschopf ins Weiße sich wandelt und die Welt nach ihm dir Ehre erweist.«²⁶

Der zweite Aspekt, der sich in Alloris Signaturen wiederholt zeigt, ist weniger spezi-

25 Mit Blick auf Pontormo, Bronzino und Allori wurde dies profund von Elizabeth Pilliod untersucht. Pilliod 2001.

26 Meine Übersetzung folgt dem italienischen Sonett in freien Rhythmen, der Originaltext dieser Passage lautet: »Caro Alessandro mio, ch'al primo fiore / de' più verdi anni, non pur del gran nome / superbo andate, ma del bel cognome / vostro, ch'io porto sacro in mezzo al core, / seguite il tosco Apelle, eterno honore / dell'Arno, e fate sì, ch'ancor si nome / il secondo BRONZIN, pria, che chiome / cangiate, e'l mondo dopo lui v'honore.« Varchi 1859, S. 868.

fisch und kann sich in unterschiedlichen Referenzen manifestieren. Ich möchte ihn zusammenfassend als ›kritische Kommentierung‹ bezeichnen und meine damit alle jene Formulierungen, in denen Allori durch oft auch nur ganz knappe Hinweise sein gemaltes Werk in einen bestimmten Kontext rückt, also ein konkretes Charakteristikum hervorhebt oder hinzufügt. Alloris Intention an dieser Stelle, so vermute ich, war das Antizipieren von Kommentaren und/oder das Replizieren auf Bemerkungen seiner Zeitgenossen. So signiert Allori innerhalb seines ersten großen Werkes, der Cappella Montauto in der Florentiner SS. Annunziata, das Altarbild mit einem ehrfürchtigen Verweis auf den »ausgezeichneten Maler« Michelangelo, dessen Arbeiten Allori zuvor mehrere Jahre in Rom studiert und dessen *Jüngstes Gericht* aus der Cappella Sistina er an dieser Stelle »eifrig (ab)malte«: »ALEXANDER ALLORIUS CIVIS FLOR. BRONZINI ALUMNUS INVENTUM OPTIMI PICTORIS BONARROTAE HAEC SEDVLO PINXIT«. ²⁷ Damit verschriftlichte Allori seine Referenz an Michelangelo, die zugleich auch durch ein in die Altartafel am linken Bildrand eingefügtes Porträt des Maestro visuell angeführt wird. Eine Kopie des berühmten, in der populärreligiösen Vorstellung wundertätigen Verkündigungsbildes in der gleichen Kirche, mit der Allori 1580 betraut wurde, firmierte er mit »exprimebat«, bezeichnete sich hier also als »Übersetzer«, »Nachbilder«, oder – zugespitzt, aber an dieser Stelle nicht ganz unpassend – als »Medium eines Ausdruckes«: »ALEXAN-

²⁷ Lecchini Giovannoni 1991, S. 218.

DER ALLORIUS CIV. FLOREN. ANGELI BRONZINI ALUMNUS EXPRIMEBAT. AN. SA. MDLXXX«²⁸. Eine Tafel für die Pistoieser Kirche San Francesco al Prato mit der *Auferstehung des Lazarus* signierte Allori 1594 mit einer direkten und fast emphatischen Anrede an die »hochwohlgeborene Bürgerschaft von Pistoia«, der er dann in vollem Ornat, also ohne Abkürzungen, seine eigene Florentiner Herkunft hinzufügt – was nun endgültig einer gewissen Ironie nicht entbehrt, bedenkt man die traditionell herablassende Haltung der Florentiner gegenüber den Pistoiesern: »O NOBILISS.A PISTORIENSIVM CIVITAS ALEXANDER BRONZINIUS CHRISTOPHORI ALLORI FILIVS CIVIS FLORENTINVS PINGEBAT AN. S.N. MDLXXXIV«. ²⁹

Signaturen konnten bei Alessandro Allori mithin zu Deklarationen, Apologien oder gar kleinen Schlachtfeldern werden – raffiniert gestalteten, allerdings, denn Allori begnügte sich selten mit einer einfachen Textzeile im Bild, sondern wählte für seine Kommentare zumeist bildimmanent logische Positionierungen, wie beispielsweise Sockelzonen von Skulpturen, Treppenstufen, Kartuschen und Schriftbänder.³⁰ Dass diese Dialogangebote

²⁸ Lecchini Giovannoni 1991, S. 251–252.

²⁹ Lecchini Giovannoni 1991, S. 281.

³⁰ Alloris Strategien erforderten eine eigene Untersuchung, zumal der Künstler sich offenkundig auch bestimmter Signiertraditionen bediente und damit auch seine Bildung ›ins Bild setzte‹. Hier dazu nur zwei Anmerkungen: Mit der Imperfekt-Form (*pingebat*) signalisierte Allori seine Kenntnis um die antike Tradition und demonstrierte erneut Bescheidenheit, griff aber sicherlich auch eine ›Imperfekt-Mode‹ auf, die Michelangelos *Pietà*-Signatur von 1499 ausgelöst hatte. Zu »*Faciebat* versus *fecit*« siehe Hegener 2008, S. 251–253; zur »Storie di

eines instruierten Publikums bedurften, zeigen die Annotierungen des Historikers Alessandro da Morrona aus dem frühen 19. Jahrhundert. Dieser vermerkte 1812 mit Blick auf eine Altartafel Alloris von 1581 in der Pisaner Carmine-Kirche, dass es sich bei der Signaturdarstellung doch um eine »bizarre Idee des Künstlers« handle.³¹ Zur Erklärung von Da Morronas Verwunderung und Verständnislosigkeit muss man sagen, dass Allori sich in der *Himmelfahrt Christi* für eine ungewöhnliche und offensiv anmutende Signaturvariante entscheidet, die an dieser Stelle auch als ein Dekorums-Verstoß gesehen werden könnte. Wie im zeitgleich entstandenen *Flamininus vor den Achäern*

erscheint hier ein kleiner Hund als Träger von Alloris Signatur mit kommentierender Inschrift »Si latrabit is latrabo«. Dieses Motiv verlangt nach einer Erklärung und führt nun zunächst nach Florenz, abschließend aber auch wieder nach Poggio a Caiano zurück.

Dritte Spur: Bellende Hunde

Zu den bedeutendsten und größten Aufträgen, die sich ein Maler im Florenz des mittleren Cinquecento erträumen konnte, zählte die Ausgestaltung der Domkuppel, und so verstand auch Giorgio Vasari, der sich seit der Jahrhundertmitte beharrlich einen Platz am Hofes Cosimo de' Medicis erarbeitet hatte, die Auftragsvergabe an ihn im August 1571 als die Krönung seiner Laufbahn.³² Zusammen mit Vincenzo Borghini entwickelte Vasari ein elaboriertes ikonographisches Programm, dessen Umsetzung er jedoch erst ein Jahr später beginnen konnte, nachdem im Dom die Arbeiten an dem unter der Kuppel platzierten Marmorchor abgeschlossen waren.

Das Jahr 1574 signalisierte das Ende einer Ära: Am 21. April starb Cosimo de' Medici, zu seinen Ehren fanden am 17. Mai aufwendige Grabfeierlichkeiten in Florenz statt.³³ Gut einen Monat später, am 27. Juni, verstarb auch Giorgio Vasari – der Legende nach auf dem Baugerüst, bei seiner Arbeit an den

un imperfetto« vgl. Alessandro Della Latta: *Storie di un imperfetto. Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme di fine Quattrocento*, in: Hegener 2013, S. 128–141. Im Sinne von Gludovatz wäre hier aber auch eine »semantische Deutung der ästhetischen Struktur« der Signaturen sehr aufschlussreich, selbst wenn Allori sich diesbezüglich weniger innovativ oder raffiniert zeigt – im Kontext der Florentiner Malerei des späten Cinquecento ist sein Vorgehen doch ausgesprochen originell. Vgl. Gludovatz 2011, S. 16.

31 Da Morrona schließt seine ausgesprochen lobende Erwähnung von Alloris Altartafel (»la più bella tavola di chiesa«) mit dem Satz »Bizzarra fu l'idea del pittore di porre in bocca del cagnolino dipinto sul confine della gran tavola una carta col motto: *Si latrabit is latrabo*; e colle seguenti parole: *Alexand. Allorius C. Flor. Angeli Bronzini alumnus faciebat A. D. 1581*«. Alessandro da Morrona: *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 1812, Bd. 3, S. 277 (Hervorhebungen im Text). Den Hinweis auf Da Morronas Kommentar gibt es bereits bei Supino 1908. Zu der extrem großformatigen Altartafel siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 255. Die dort nur unvollständig vermerkten Bildmaße (angegeben wird lediglich eine Breite von ca. 266 cm) machen deutlich, dass seit Da Morrona 1812 das Forschungsinteresse an der Tafel nicht gerade gewachsen ist.

32 Vgl. Waźbiński 1977, S. 10 und Fußnote 33, mit Verweis auf einen Brief von Cosimo Bartoli an Giorgio Vasari vom 8. September 1572, in: Frey 1930, S. 602.

33 Von den Feierlichkeiten, vor allem vom präzisen Verlauf des Trauerzuges durch die Stadt, berichtet die Chronik des Agostino Lapini ausführlich. Lapini 1900, S. 184–186.

Kuppelfresken. Während die Aufsicht über die Uffizien, die zuvor ebenfalls in Vasaris Händen gelegen hatte, sogleich an Bernardo Buontalenti übergeben wurde, blieb die Frage nach einer Vollendung der Kuppelfresken zunächst unbeantwortet. Unter den Florentiner Künstlern, die offen ihr Interesse an diesem Auftrag bekundeten, war Alessandro Allori sicher der angesehenste und etablierteste. Dennoch erhielt nicht er, sondern Federico Zuccari den Zuschlag, was in Florenz eine heftige Debatte auslöste.³⁴ Dass sich im Laufe der Jahre Zuccaris Arbeiten an

34 Vgl. Waźbiński 1985. Nachdem Federico Zuccari den Auftrag erhalten hatte, entschied er sich für eine Reihe von signifikanten Aktionen, die von den Zeitgenossen als ein ebenso selbstbewusstes wie offensives Vorgehen verstanden werden musste. So entschied sich Zuccari für einige Modifikationen des Bildprogrammes von Vasari und Borghini und äußerte in diesem Zusammenhang seine deutliche Geringschätzung für die Arbeiten des Vorgängers. Vgl. Acidini Luchinat 1998–1999, S. 115. Auch in der praktischen Umsetzung entschloss sich Zuccari für radikale Eingriffe, so wechselte er vom »Florentiner Fresko« zur Seccomalerei und entfernte ganze Passagen der bereits vorhandenen Freskierung Vasaris. Ebd., S. 96. Die Umgestaltung des Bildprogrammes nutzte Zuccari für persönliche Kommentare, indem er etwa die Darstellung von ungeliebten Personen unter die »Verdammten« mischte, seiner Familie und seinen Parteigängern hingegen einen Platz unter den »Gotteswählern« sicherte. Vgl. Acidini Luchinat 1998–1999, S. 95 und S. 115; Heikamp 1967, S. 49–51. Nicht unerheblich in Zuccaris strategischem Feldzug war zudem die durch Zeichnung und Gemälde medial geschickt inszenierte Auftragsübergabe, das heißt die visuelle Erzählung um den *Passaggio delle consegne*. Abbildungen und Verweise dazu bei Acidini Luchinat 1998–1999, v. a. S. 75–76; Heikamp 1967, S. 51. Federico Zuccaris intensive und strategisch organisierte Streitlust, die er nicht nur in Florenz umfangreich auslebte, dokumentiert Acidini Luchinat/Capretti 2009.

den Kuppelfresken zudem als weitaus teurer denn ursprünglich veranschlagt erwiesen, verschärfte noch den Ton der Kritiker. 1579 wurde eine Ausmalung des unteren Chorbereiches anvisiert, und wieder galt Alloris Vorschlag gegenüber dem Entwurf Zuccaris als der aussichtsreichere, vor allem, weil er eine auffallend kostengünstige Offerte bot, wie Benedetto Busini, der Inspektor (*provveditore*) der Dom-Opera, in einem Brief an den Großherzog betonte und dabei nur mit Mühe seinen Ärger über die Kosten, die Zuccari zuvor verursacht hatte, zurückhalten konnte.³⁵

Der Streit um die Vergabe der Kuppelfresken, der vier Jahre zuvor den Medici-Hof in zwei Fraktionen gespalten hatte, hallte hier noch deutlich nach. In der Diskussion hatten die Unterstützer Alloris gegen Zuccari vor allem ins Feld geführt, dass man einen für den Stadtstolz derart zentralen Auftrag doch nicht an einen »ausländischen« Künstler ver-

35 Der Brief Businis ist abgedruckt in Gaye 1839–1840, Bd. 3, S. 427 (mit dem Hinweis darauf, dass Allori pro *braccio* Gemäldefläche nur drei Lire verlange, was weit hinter den von Zuccari verursachten Durchschnittskosten pro *braccio* läge). Dass Federico Zuccari dem Dominspektor gleich zweifach einen sichtbaren Ehrenplatz in seinen Gemälden einräumte – als ein »Gotteswähler« in der Domkuppel sowie als Auftraggeber und Dialogpartner in der Gemäldeversion des *Passaggio delle consegne* – ist unter diesem Gesichtspunkt dann wohl auch als ein strategischer Schachzug Zuccaris einzustufen. Die Kostenfrage bestimmte jedoch die Rezeption von Zuccaris Ausgestaltung der Domkuppel nachhaltig, wie das sogenannte Florentiner Tagebuch des Agostino Lapini in der ihm eigenen Achronizität für den 30. August 1576 dokumentiert: »E maestro Federigo Zuccheri dipinse tutto il restante, che al luogo suo nel 1579 si dirà quando finì, e quanto costò tutta detta pittura.« Lapini 1900, S. 193.

geben könne (Federico Zuccari stammte aus Sant' Angelo di Vado in den Marken) – ein Motiv in der Polemik, das bereits gegen den Aretiner Giorgio Vasari angeführt worden war.³⁶ Zur Gegenseite, also zu den Förderern Zuccaris, gehörten einflussreiche wie finanziell potente Kunstsammler, unter anderem Niccolo Gaddi und Bernardo Vecchiotti. Und Letzterer war es wohl auch, der schließlich dafür sorgte, dass sein Schützling den wichtigen Auftrag erhielt.³⁷

Als die Ausmalung der Kuppeldecke am 19. August 1579 feierlich enthüllt wurde, waren die Reaktionen des Publikums erwartungsgemäß sehr gespalten.³⁸ Zu den schärfsten Kritikern Zuccaris (aber auch Vasaris), zählte der Dichter Anton Francesco Grazzini,

36 Den Vorwurf des »Fremdländers« (*forestiero*) formuliert beispielsweise Anton Francesco Grazzini in seinen Gedichten über die Domkuppel; die erste seiner *Madrigalesse* – damit bezeichnete Grazzini seine individuelle Scherzvariante der gängigen literarischen Form des Madrigals – adressierte er explizit an Federico Zuccari. Grazzini verknüpft seine Darstellung der Domkuppel, deren Ausmalung er als qualitativen Niedergang der Florentiner Kunst schildert, wiederholt mit Hinweisen auf die hohen Kosten des Kunstwerkes. Grazzini 1777, S. 361–362.

37 Dies vermutet zumindest Ważbiński 1977, S. 7.

38 In der gewohnt lakonischen Weise vermerkt dies die Chronik des Agostino Lapini, die hier allerdings auch ungewöhnlich deutlich zwischen Volksmeinung und Expertenurteil unterscheidet: »A' dí 19 di detto agosto 1579, si scoperse la cupola dipinta, e si levò la tela grande, e talmente che si vede detta pittura per ognuno; e chi diceva una cosa e chi un'altra: e la cupola apparisce piú bassa; e l'era piú bella senza pittura et appariva piú alta e maggiore; e chi da se medesimo si contradiceva; e vari erano i pareri, come intervieni in quasi tutte le cose. Niente dimeno da le persone sensate, che non se ne vanno presi alle grida, fu tenuta cosa splendida e di maravigliosa grandezza.« Lapini 1900, S. 201.

genannt Il Lasca, der bei dieser Gelegenheit zugleich noch die streitlustigen Stadtbewohner karikierte: »Des Lamentierens werden die Florentiner nimmer müde, bis ihnen eines Tages vielleicht die Kuppel weiß gestrichen präsentiert wird.«³⁹

Allerdings wusste auch Federico Zuccari sich sehr wohl selbst zu behaupten wie auch kräftig auszuteilen. Zu seiner persönlichen Verteidigung entschied er sich für eine multimediale, strategische wie aggressive Öffentlichkeitskampagne, mit der er sich selbstbewusst positionierte und seine Kritiker, wenn auch ohne Namensnennung, so doch ganz gezielt attackierte. 1578, also ein Jahr vor der Fertigstellung der Kuppelausmalung, hatte Zuccari bei Pastorino de' Pastorini eine Medaille in Auftrag gegeben, deren Avers Zuccaris Porträt im Profil mit namentlicher Umschrift zeigt, während der Revers einen Blick in die Domkuppel gewährt, und zwar mit dem für die Ausmalung notwendigen Gerüst.⁴⁰ Zur Erläuterung seiner Kuppelmalerie ließ Zuccari zudem einen Kurztext verfassen, vermutlich mit der Intention, diesen auch im Druck zu veröffentlichen.⁴¹ Seine

39 Dieser Passus aus Grazzinis zweiter *Madrigalesse/Sopra la dipintura della Cupola* muss eine große und nachhaltige Verbreitung gefunden haben, denn Giuseppe Richa zitiert ihn – wie auch Grazzini harsche Kritik an Vasari – knapp zweihundert Jahre später in seinen *Notizie storiche delle chiese fiorentine*. Richa 1757, S. 155; dort im Original: »E'l Popolo Fiorentino / Non sarà mai di lamentarsi stanco / Se forse un dì, non se le dà di bianco.«

40 Darauf verweist erstmals Heikamp 1967, S. 51 und Fußnote 34. Siehe auch Elena Capretti in Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 150–151.

41 Der Autor dieser mit *Descrizione della cupola del duomo* betitelten Handschrift ist nicht bekannt; siehe dazu Elena Capretti in Acidini Luchinat/



5. Federico Zuccari / Cornelis Cort (?), *Il pittore della vera Intelligenza*, 1579, Detail.

visuell stärkste Waffe aber bei der Verteidigung seines Werkes und seiner Person hatte Zuccari in der ersten Jahreshälfte 1579, also ebenfalls vor der Enthüllung der Domkuppel, aufgeboten: Mit einer allegorisch-programmatischen Darstellung, die Zuccari mit *Il pittore della vera Intelligenza* betitelte (und später als *Lamento della pittura* bezeichnete, vgl. S. 25, Abb. 4), stellte der Künstler sein pathetisches Selbstverständnis dar und ließ es als Stich vervielfältigen.⁴² Die hochfor-

matige, zwei Blätter umfassende Graphik überträgt eine ebenso simple wie polemische Aussage in eine komplexe und verschachtelte Ikonographie, die hier nur auszugsweise erläutert werden soll. Im oberen Bereich der Darstellung sieht man einen Götterrat tagen, vor dem sich die Malerei, gefolgt von anderen Künsten, über erlittene Schmähreden und Verspottungen beklagt. Im unteren Teil der Graphik thront die Intelligenz, personifiziert in der Gestalt einer schönen Frau, über dem in Kellergewölben verschlossenen Neid und wendet sich mit ihrem Glanz einem neben ihr sitzenden Maler zu, der deutlich die Züge Federico Zuccaris trägt. Dessen edle und ehrenhafte Aspirationen machen ihn immun gegen die beiden Hunde in seinem Rücken, die verbissen an seinem Gewand zerren (Abb. 5). Mit dieser spotthaften Darstellung spielt Zuccari auf seine Kritiker an, die wohl kläffen, ihn aber mit ihrer – aus seiner Sicht – niederträchtigen Haltung nicht

Capretti 2009, S. 152–153; Acidini Luchinat 1998–1999, S. 98–99 sowie Fußnote 107–108.

42 Wazbiński nennt für die Entstehung des Programmbildes den März 1579. Wazbiński 1977, S. 10. Dem widerspricht allerdings die Inschrift »Florentiae IX. Cal. Maias M.D.LXXIX«, siehe Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 154, die auf den 1. Mai oder die ersten Maitage 1579 verweist. Die Ausführung als Radierung wird in der Regel Cornelis Cort zugeschrieben, das würde jedoch auch implizieren, dass die Umsetzung bereits im vorhergehenden Jahr abgeschlossen wurde, da Cort 1578 starb.



6. Alessandro Allori, *Titus Quinctius Flaminius vor den Achäern*,
Salone von Poggio a Caiano (1578/79–1582).

ernsthaft gefährden können. Mit einer Inschrift am linken unteren Bildrand expliziert Zuccari seine Motive und deren Deutung, indem er das Dargestellte in Worten ein zweites Mal schildert. Die Beschreibung schließt mit dem Satz: »Dieses [d.h. das zuvor Geschilderte] zeichnete der Maler in seinem Atelier, indem er Auge und Geist fest auf die wahre

Intelligenz gerichtet hielt, die ihm unbekleidet vor Augen steht, und indem er sich nicht um den Neid und die Schikane der Menschen [impedimenti humani] kümmerte.«⁴³

43 »Questo disegnò il Pittore dentro al suo studio, tene[n]do l'occhio e la me[n]te seldi nelle vera intelligenza, che nuda, gli sta da=/vanti, niente cura[n]do l'invidia e gli impedimenti humani.«



7. Detail aus Alessandro Alloris »Titus Quinctius Flamininus vor den Achäern«.

Zur gleichen Zeit, in der Federico Zuccari seine offensive Selbstdarstellung betrieb, also in den Jahren 1578 und 1579, pendelte Alessandro Allori zwischen Florenz und Poggio a Caiano, um dort die Ausgestaltung des Salone voranzutreiben. Auf's Engste vertraut mit der Florentiner Geschichte, war er sich der besonderen Signifikanz und der Ehre dieses Auftrages durchaus gewahr: Poggio a Caiano war schließlich die von mehreren Generationen der Medici bevorzugte Landvilla, die zudem im Verlauf eines halben Jahrhunderts gezielt in den Ort einer visuellen Narration der Macht und des Einflusses dieser Familie transformiert wurde. Die Forterzählung dieser Geschichte lag nun in Alloris Händen. Neben der Darstellung des *Gastmahl des Syphax* galt es, eine zweite zentrale und großformatige Wandfläche mit einer Episode aus der römischen Historie

Uffizien, GDST, Inv. 1451, zitiert mit den Ergänzungen nach Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 154.



8. Detail aus Alessandro Alloris »Titus Quinctius Flamininus vor den Achäern« (Signatur).

auszufüllen, der sich Allori wahrscheinlich im nachfolgenden Jahr (1580) zuwandte. Vincenzo Borghini hatte mit der Erzählung von der Rede des Konsuls Titus Quinctius Flamininus vor dem Rat der Achäer eine Episode ausgewählt, die auf Lorenzo de' Medici's Rednergabe im Allgemeinen und speziell auf seine Ansprache vor dem Kongress von Cremona anspielen sollte.⁴⁴ Alloris Umsetzung ins Bild folgt einer klassischen Komposition, die die Szene in einen halboffenen, damit auch halböffentlichen Raum verlegt (Abb. 6). Zwei ungewöhnliche Details werden dabei – im wahrsten Sinne des Wortes – in den Vordergrund gerückt und dem Betrachter nahegebracht: Eine schnittige Jagdhündin erscheint am unteren Bildrand als Trägerin einer zunächst einmal kryptisch

44 Diesen Hinweis nennt bereits R. Borghini in seinem *Riposo*. Borghini 1584, S. 627. Er wird von Baldinucci übernommen. Baldinucci 1845–1847, Bd. 3, S. 524. Dieser schreibt das Fresko fälschlicherweise Franciabigio zu.

erscheinenden Nachricht – denn im Maul trägt sie einen Zettel mit der Inschrift »Si latrabit is latrabo«, also etwa: »Wenn Du bellst, dann werde auch ich bellen.« (Abb. 7). Ihre halb vorpreschende, halb zurückweichende Haltung signalisiert Angriffslust und Unsicherheit zugleich, was jedoch den zweiten, weitaus kleineren Hund im Bild nachgerade ungerührt lässt. Unter dessen Pfoten windet sich ein Schriftband, das den Autor des Werks namentlich expliziert und damit zum eigentlichen Souverän der Szenerie macht (Abb. 8).

Alessandro Alloris Vorgehen ist ebenso kühn wie nahezu unverfroren selbstbewusst – denn hier setzt er ein persönliches Machtspiel demonstrativ in das Bild der ›großen

Geschichte«. Die Medici, so lässt sich die Darstellung auch deuten, mögen in der Historie die gewichtigen, redegewaltigen Repräsentanten der politischen Herrschaft stellen, zu ihren Füßen ereignet sich jedoch noch eine zweite Geschichte, die ebenfalls deutliche Sieger kennt. Das stumme Kommunizieren zweier Hunde in diesem Bild erweist sich als eine entblößende Replik auf Zuccaris lautes Tönen, und Allori zeigt sich hier als gewitzter wie bissiger Kommentator, aber nicht als bellender Konkurrent.

Und so kann eine Signatur, besonders wenn sie sich durch die Pfoten eines kleinen Hundes windet, zum Träger einer gewaltigen Rede werden.

Bibliographie

- Acidini Luchinat 1998–1999
Cristina Acidini Luchinat: Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento, Bd. 2, Mailand 1998–99.
- Acidini Luchinat/Capretti 2009
Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009.
- Baldinucci 1845–1847
Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, Florenz 1845–1847 (reprographischer Nachdruck, Florenz 1974).
- Bardazzi/Castellani 1981
Silvestro Bardazzi / Eugenio Castellani: La Villa Medicea di Poggio a Caiano, 2 Bde., Prato 1981.
- Barocchi 1979
Paola Barocchi (Hg.): Scritti d'arte del Cinquecento, Turin 1979 (Nachdruck der Ausgabe Mailand, Neapel 1971–1977).
- Barr 2008
Helen Barr: Bronzino, Allori, Naldini: Studien zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in der Florentiner Malerei des mittleren Cinquecento. Online-Publikation (2008) DOI: 10.11588/heidok.00008683.
- Barsanti/Lecchini Giovannoni 1977
Anna Barsanti / Simona Lecchini Giovannoni: I santi martiri dell'Allori: osservazioni su documenti e disegni inediti, Mailand 1977.
- Barzman 2000
Karen-edis Barzman: The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of *Disegno*, Cambridge 2000.
- Bertolotti 1885
Antonino Bertolotti (Hg.): Artisti in relazione coi Gonzaga, duchi di Mantova, nei secoli XVI e XVII, Modena 1885.
- Borghini 1584
Raffaello Borghini: Il Riposo, Florenz 1584 (reprographischer Nachdruck Darmstadt 1969).
- Borroni Salvadori 1985
Fabia Borroni Salvadori: Committenti scontenti, artisti litigiosi nelle Firenze del Settecento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 29, 1 (1985), S. 129–158.
- Borsook 1976
Eve Borsook: Einführung [in das Themenheft »Italia in restauro«], in: Du, Europäische Kunstzeitschrift 9 (1976), S. 20–31.
- Burg 2007
Tobias Burg: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, Berlin/ Münster 2007.
- Cherubini 2010
Alessandro Cherubini: Alessandro Allori e l'eredità del Bronzino, in: Carlo Falciani / Antonio Natali (Hg.): Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 24. September 2010 bis 23. Januar 2011), Florenz 2010, S. 322–327.
- Ciappelli 1989
Giovanni Ciappelli: Libri e letture a Firenze nel XV secolo. Le »ricordanze« e la ricostruzione delle biblioteche private, in: Rinascimento 2/XXIX (1989), S. 267–291.
- Ciappelli/Rubin 2000
Giovanni Ciappelli / Patricia Lee Rubin (Hg.): Art, memory, and family in Renaissance Florence, Cambridge 2000.
- Ciardi 1971
Roberto Paolo Ciardi: Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico, in: Storia dell'Arte 12 (1971), S. 267–284.
- Ciatti 2009
Marco Ciatti: Appunti per un manuale di storia e di

teoria del restauro (Storia e teoria del restauro 10), Florenz 2009.

Cox-Rearick 1984

Janet Cox-Rearick: *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X. and the two Cosimos, Princeton* 1984.

De Rubertis 1918

Achille de Rubertis: ›Le Nozze di Cana‹ di Alessandro Allori, in: *Rivista d'Arte IX* (1916–1918), Florenz 1918, S. 11–40.

Frey 1930

Karl Frey / Herman-Walther Frey (Hg.): *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, Bd. 2*, München 1930.

Gaye 1839–1840

Giovanni Gaye: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, 3 Bde.*, Florenz 1839–1840 (Nachdruck Turin 1961).

Giglioli 1918

Odoardo Giglioli: *Alessandro Allori e lo Spedale di S. Maria Nuova*, in: *Rivista d'Arte, Jahrgang IX* (1916–1918), Florenz 1918, S. 253–272.

Gludovatz 2011

Karin Gludovatz: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011.

Grazzini 1777

Anton Francesco Grazzini, genannt *Il Lasca*: *Madrigalesse. Sopra la pittura della Cupola*, in: *Rime oneste d' migliori Poeti Antichi e Moderni scelte ad uso delle scuole dal Signor Abate Angelo Mazzoleni, con annotazioni et incidi utilissimi. Edizione terza, riveduta, in più luoghi corretta, migliorata, ed accresciuta dall' Autore* (Bd. 2), Bassano 1777, S. 361–362.

Guida 1828

Guida della città di Firenze e suoi contorni con la descrizione della I. e R. Galleria e Palazzo Pitti con pianta, vedute, e statue, Florenz 1828.

Hegener 2006

Nicole Hegener: ›SANCTI IACOBI EQVES FACIEBAT.‹ *Signiersucht und Selbsterhebung im Werk Baccio Bandinellis*, in: Joachim Poeschke / Britta Kusch /

Thomas Weigel (Hg.): *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, S. 143–172.

Hegener 2008

Nicole Hegener: *DIVI IACOBI EQVES. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München 2008.

Hegener 2013

Nicole Hegener (Hg.): *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Artists' Signatures from Antiquity to the Present*, Petersburg 2013.

Heikamp 1967

Detlef Heikamp, Federico Zuccari a Firenze. 1575–1579. *La Cupola del Duomo. Il Diario disegnato*, in: *Paragone 205/25* (1967), S. 44–68 und Abb. 12–38.

Jacobsen 2001

Werner Jacobsen: *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München/Berlin 2001.

Jestaz 1995

Bertrand Jestaz: *Le Livre Journal de la fabrique de la chapelle Salviati à Saint-Marc de Florence (1579–1594)*, Paris 1995.

Kliemann 1976

Julian Kliemann: *Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala grande, o. O.* (Diss. Heidelberg) 1976.

Kliemann 1985

Julian Kliemann: *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite su sue ›invenzioni‹*, in: *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* (Tagungsband, Como, 3. bis 5. Juni 1983), Como 1985, S. 197–223.

Kliemann/Rohlmann 2004

Julian Kliemann / Michael Rohlmann: *Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510–1600*, München 2004.

Lapini 1900

Diario Fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596, ora per la prima volta pubblicato da Gius. Odoardo Corazzini della R. Deputazione di Storia Patria per la Toscana, Florenz 1900.

Lecchini Giovannoni 1970

Simone Lecchini Giovannoni (Hg.): *Mostra di disegni di Alessandro Allori (Firenze 1535–1607)*, (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), Florenz 1970.

Lecchini Giovannoni 1991

Simona Lecchini Giovannoni: *Alessandro Allori*, Turin 1991.

Lorenzoni 1912

Antonio Lorenzoni (Hg.): *Carteggio artistico inedito di Vincenzo Borghini*, Florenz 1912.

Natali 1998

Antonio Natali: *Andrea del Sarto. Maestro della »maniera moderna«*, Mailand 1998.

Natali/Cecchi 1989

Antonio Natali / Alessandro Cecchi: *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989.

Perrig 1997

Alexander Perrig: *Alessandro Allori. Über die Regeln des Zeichnens (um 1565–1607)*, in: Ernst-Gerhard Güse / Alexander Perrig (Hg.): *Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos* (Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland Museum Saarbrücken, 28. September bis 23. November 1997), München 1997, S. 279–285.

Pezzarossa 1980

Fulvio Pezzarossa: *La tradizione fiorentina della memorialistica*, in: Gian-Mario Anselmi / Fulvio Pezzarossa / Luisa Avellini: *La »memoria« dei mercatores*, Bologna 1980, S. 41–149.

Pilliod 2001

Elizabeth Pilliod: *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven/London 2001.

Reilly 1999

Patricia Louise Reilly: *Grand Designs: Alessandro Allori's Discussion on the Rules of Drawing*, Giorgio Vasari's *Lives of the Artists* and the Florentine Visual Vernacular, Ann Arbor 2000.

Richa 1757

Giuseppe Richa: *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne'suoi quartieri*. Opera di Giuseppe Richa

della Compagnia di Gesù, Parte seconda del quartiere di S. Giovanni, tomo sesto. Della chiesa metropolitana di Santa Maria del Fiore, Florenz 1757.

Rubin 2006

Patricia Rubin: *Signpost of Invention: Artists' Signatures in Italian Renaissance Art*, in: *Art History* 29/4 (2006), S. 563–599.

Saracino 2004

Francesco Saracino: *Alessandro Allori »arameo«*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 48, 3 (2004), S. 359–382.

Schädler-Saub 1986

Ursula Schädler-Saub: *Theorie und Praxis der Restaurierung in Italien. Zur Entwicklung der Gemälde-rettusche von der Renaissance bis zur Gegenwart*, in: *Maltechnik Restauo. Internationale Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen* 92, 1 (Januar 1986), S. 25–41.

Supino 1908

Igino B. Supino (Hg.): *I Ricordi di Alessandro Allori*, Florenz 1908.

Van der Windt 2000

Hans van der Windt: *New light on Alessandro Allori's additions to the frescoes at Poggio a Caiano*, in: *The Burlington Magazine* 142, 1164 (2000), S. 170–175.

Varchi 1859

Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte. Con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore. Aggiuntevi le Lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze, Bd. 2, Triest 1859.

Ważbiński 1977

Zygmunt Ważbiński: *Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos »cane abbaiante«*, in: *Paragone* 327 (1977), S. 3–24 u. Abb.-Tafeln 1–6.

Ważbiński 1985

Zygmunt Ważbiński: *Lo studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29, 2/3 (1985), S. 275–346.

Künstlerstreit im Bild?

Anmerkungen zu Rembrandts Hund in der Radierung *Barmherziger Samariter* (1633)

von Doris H. Lehmann

Ein Bilddetail, das bereits Forscher wie Heinrich Wölfflin irritierte, und für dessen Erklärung das Phänomen des Künstlerstreits einen sinnstiftenden Deutungsansatz bietet, ist das Hunde-Motiv im Vordergrund von Rembrandts Radierung *Barmherziger Samariter* (1633; Abb.1).¹ Im Hintergrund der biblischen Historie wird anachronistisch gezeigt, wie der Samariter den Herbergsvater vorab für die Pflege des von ihm geretteten Raubopfers bezahlt (Lk 10, 30–35, hier 34–35). Prominent im Vordergrund, mit dem verlängerten Rücken zum Betrachter, hockt dabei ein detailreich wiedergegebener defäkierender Hund, der durch den Bibeltext nicht legitimiert ist.² Man könnte ihn als ›Webfehler‹ bezeichnen: als ein Detail, das

fehl am Platz wirkt und den irritierten Blick des Betrachters auf sich zieht.³

Wie aber ist das skatologische Motiv mit Rembrandts biblischer Historie in Einklang zu bringen? Erschöpft sich seine Bedeutung darin, dass Rembrandt, wie Kenneth Clark vorschlug, damit gegen die idealisierende italienische Renaissancetradition protestieren wollte?⁴ Oder dass der Künstler einen moralisch gerechtfertigten kynischen (wörtlich übersetzt: »hündischen«), also derben, ja sogar böartig-aggressiven sozialkritischen Scherz machte, indem er wie der antike Philosoph Diogenes und anderer Kyniker, menschliche Torheiten und Laster mit unflätigen Scherzen verspottete und kritisierte?⁵

1 Heinrich Wölfflin: Rembrandt, in: Wölfflin 1946, S. 131–139, hier S. 137. Zu weiteren die Radierung betreffenden Problemen, Goethes Lob derselben und dem Anstoß der Kunsthistoriker an dem ›hybriden‹ Produkt siehe Schwartz 2006, S. 16–18.

2 Die moralisierende Auslegung der Bibelstelle durch Kuretsky 1995 ist diesbezüglich sehr umständlich und wenig überzeugend.

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

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

5 Vgl. Raupp 1987, bes. S. 233–237; Raupp 2001, S. 276–279. Ich danke Hans-Joachim Raupp sehr herzlich für die intensive und offene Diskussion



1. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Der Barmherzige Samariter*, 1633, Amsterdam, Rijksmuseum.

Dieser Ansatz allein bietet für die Prominenz des Motivs in der Radierung auch keine zufriedenstellende Erklärung. Bezieht man jedoch von der kunsthistorischen Forschung bislang übersehene Erkenntnisse der Sprichwortforschung mit ein und verknüpft diese anschließend mit einem für den Künstler relevanten Streit, so erschließt sich eine für die Motivwahl plausible Lesart: Der Hund veranschaulicht nämlich das im Umfeld des Erasmus von Rotterdam nachweisbare niederländische Sprichwort »Eenen hon[d]t es stau[d]t vp zynen messync[k]« (»Ein Hund ist mutig auf seinem Dunghaufen«), eine volkssprachliche Variante des nachträglich von Erasmus in seine *Adagia* aufgenommenen »Gallus suo sterquilinio plurimum potest.«⁶ Bereits Seneca nutzte letzteres Sprichwort, um damit die Ortsgebundenheit von Autorität satirisch zu thematisieren.⁷ Die 1601 von Eucharius Eyerling in seiner Sprichwortsammlung publizierten Ausführungen zu »Der Ha[h]n ist kü[h]n uff seinem mist« erläutern allerdings einen weiteren für die Deutung von Rembrandts Blatt relevanten Aspekt, nämlich, dass dieser Sinnspruch jene meint, die verleumderisch und feige zu ihrem eigenen Vorteil handeln. Sie äußern ihre bösen Worte nicht in Gegenwart des Gegners, sondern greifen diesen an, wenn ihnen selbst keine Gefahr

meiner Überlegungen, seine konstruktive Kritik und insbesondere seine Anregungen.

- 6 Brief des Felix Rex aus Ghent, genannt Polyphemus an Erasmus, 23. März 1529. Zitiert nach: Allen 1934, S. 100 (23).
- 7 Seneca wandte das Sprichwort an, um sich über den verstorbenen, seiner Meinung nach einer Apotheose nicht würdigen Kaiser Claudius lustig zu machen. Seneca, *Apolocolocytosis Divi Claudii*, 7.

dabei droht: »Wenn sie allein wolns hawen stechen / Zum feind kein böses wörtlin sprechen.« Darum wandelt der Autor den Spruch sogar ab zu »Der Han ist böß uff seinem Mist« und verweist darauf, dass Hahn und Hund gleichermaßen »[n]icht leichtlich« aus ihrer angestammten Sphäre zu verjagen seien. Rembrandt dürfte eine entsprechende Aussage mit dem Motiv des seine Notdurft verrichtenden Hundes verbunden haben, die er dem Betrachter mit dessen Versinnbildlichung vor Augen stellen wollte. Hierfür spricht die sorgfältige Inszenierung des Tieres durch Platzierung und Ausführung. Fragt man nun nach der hiermit verbundenen Absicht Rembrandts, so liegt der Schluss nahe, dass der Künstler den Betrachter auf eine Verleumdung seiner Person oder seiner Kunst hinweisen wollte. Die Datierung des Blattes bietet für die Überprüfung dieser These einen wichtigen Anhaltspunkt.⁸ Recherchiert man nach einer 1633 nachweisbaren relevanten Beleidigung oder Verleumdung Rembrandts, so stößt man auf einige Spottverse, die Constantijn Huygens damals gedichtet und in sein Tagebuch niedergeschrieben hatte. Ziel der Kritik war das von Rembrandt 1632 als Pendant zu dem Bildnis von Maurits Huygens (Abb. 2), dem Bruder von Constantijn und Sekretär des Staatsrats in Den Haag, angefertigte Porträt von dessen Freund, dem Maler Jacques de Gheyn III. (1632; Abb. 3). Letzteres tadelte Constantijn Huygens als unähnlich:

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



2. Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Porträt von Maurits Huygens, 1632,
Öl auf Eichenholz, 31,1 x 24,5 cm,
Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-87.

GEDICHTE ÜBER EIN PORTRAIT
VON JACQUES DE GHEYN,
DAS KEINERLEI ÄHNLICHKEIT MIT
SEINEM VORBILD AUFWEIST

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

Weil er de Gheyn die ungeteilte Erb-
schaft seines Vaters mißgönnte,
Beschloß ein geschickter Maler, davon
die Hälfte zu fordern,
Für einen verspäteten Bruder, den er ge-
schaffen hat.

Wessen Augen, wessen Gesicht erblicke
ich in diesem Bild?
Hör auf zu fragen, Betrachter, denn das
ist ja die Frage.

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

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

So schön ein Gemälde auch ist, es bleibt
doch ein Gemälde.
Dieses Bild ist hübscher, zusätzlich aber
auch noch ein Märchen.

Wessen Gesicht ist dies? Derjenige, der
den Preis dafür bezahlte,
Kann sagen, es gehört ihm, nur nicht,
er sei es.

Die Hand ist Rembrandts, die Gesichts-
züge sind die de Gheyns.
Bewundere es, Leser, obwohl es über-
haupt nicht de Gheyn ist.⁹

Diese beleidigenden Verse sind der Rem-
brandt-Forschung nicht entgangen, sie wur-
den aber noch nicht in einen Zusammen-
hang mit der Radierung gebracht. Sie wurden
stattdessen als »konventionelle Komplimente
an den Porträtierten« abgetan; eine Wertung,
gegen die sich bereits Gary Schwartz ausge-

⁹ Zitiert nach der Übersetzung in Schwartz 1987,
S. 97. Eine vollständige Abschrift der lateinischen
Verse bietet Bruy/Peese Binkhors 1986, S. 223.

sprochen hat, auch wenn er annahm, dass Rembrandt sich nur wenig um Huygens' abfälliges Urteil kümmerte. Schwartz wies immerhin auch darauf hin, dass Huygens verärgert über seinen einstigen Freund de Gheyn III. war, nachdem dieser sich nicht als Maler unter seinen Schutz gestellt hatte. Der Künstler war finanziell unabhängig von dem Höfling und dessen Ambitionen, und so enttäuschte de Gheyn III. diesen bitter, indem er Rembrandt förderte, statt mit seinem Talent selbst »eine unsterbliche Zierde seines Vaterlandes zu werden« (Zitat Huygens).¹⁰ Bezieht man nun die Darstellung des Hundes als Sinnbild feiger Anfeindungen auf die in der Schmähdichtung geäußerte Kritik an Rembrandt und seinem Werk, so eröffnet sich dem Rezipienten ein brisanter und für die Motivwahl aufschlussreicher Streitkontext, der hier einer kurzen Erläuterung bedarf. Huygens' in Scherzen (*Scommata*) verstecktes Kunsturteil stellte als das des Privatsekretärs und Kunstberaters von Prinz Frederik Hendrik von Oranien, Statthalter der Vereinigten Provinzen, in Kombination mit seinem Ruf als Connoisseur, also einer Autorität in Kunstfragen, eine für den Künstler gravierende, wenn nicht gar seine wirtschaftliche Existenz bedrohende Ehrverletzung dar.¹¹ Dass Huygens bis zu diesem Zeitpunkt Rembrandts wichtigster Fürsprecher am Hof des Statthalters war, zeigt, wie heikel die Situation für den Künstler war: Einen offenen Konflikt musste er in eigenem Interesse vermeiden. Dennoch verlor Rembrandt, so viel ist



3. Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Porträt von Jacques de Gheyn III., 1632,
Öl auf Holz, 29,9 x 24,9 cm,
London, Dulwich Picture Gallery, Cat. No. 99.

klar, Huygens' Gunst und erhielt von 1633 bis 1646 keinen Auftrag mehr vom Haager Statthalterhof.¹² Dass ein Grund dafür persönlich und nicht, wie dies frühere Spekulationen nahelegten, stilistisch gewesen sein könnte, diese Möglichkeit soll hier näher in den Blick genommen werden. Bisher wurde eine Reaktion des Malers auf die zitierten Zeilen für die Zeit vor 1644 gar nicht erwogen, da

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

11 Zu Huygens' sozialer Stellung siehe die Dissertation Broekman 2010.

12 Vgl. Schwartz 1987, S. 73, 131. Die 1633 bestellten Passionsbilder hatte demnach, wie ein Brief Rembrandts angibt, »seine Hoheit selbst« in Auftrag gegeben. Das damals letzte für den Hof gefertigte Werk Rembrandts war nach Schwartz das *Bildnis des Marquis d'Andelot*. Vgl. auch Bruyn/Peese Binkhors 1986, S. 95, 288.

die von Huygens im Zeitraum von Januar bis zum 18. Februar 1633 notierten acht lateinischen Epigramme als ›privat‹, im Sinne von geheim gehalten, angesehen wurden.¹³ Analysiert man jedoch den Status von Huygens' Tagebuch als Ego-Dokument, also als ein Selbstzeugnis dessen, was diesen Mann persönlich beschäftigte und emotional berührte, und berücksichtigt zudem seine Stellung als Höfling, so tritt deutlich hervor, dass die Niederschrift im Tagebuch nicht als exklusive Dichtung für ihn selbst misszuverstehen ist: Huygens schrieb für eine literarische Elite, als der zugehörig er sich ausweisen wollte.¹⁴ Sein literarisches Spiel war keineswegs für ihn selbst, sondern für das Zirkulieren unter Freunden in einem elitären Kreis gedacht, auch wenn Abschriften der Verse nicht erhalten und Rezitationen im Einzelfall nicht mehr nachweisbar sind. Die Konzentration auf die erhaltene Quelle, ein Tagebuch, führte bei genauerer Betrachtung also zu einer irreführenden These, die moderne Ansichten über Öffentlichkeit und exklusive Privatsphäre auf eine höfische Dichtung übertrug und dabei ihre Funktion als sendungsbewusste Repräsentation ihres Schreibers und Bestandteil neuzeitlicher elitärer Kommunikation übersah. Auch verkannte diese Sicht die Relevanz der Irrationalität emotionalen Verhaltens. Warum schließlich arbeitete Huygens wochenlang an den beleidigenden Versen? Es ist wenig wahrschein-

lich, dass das Kunstwerk selbst oder das Feilen an sprachlichen Spitzfindigkeiten hierfür die Ursache war. Die anhaltende Beschäftigung mit den Schmähsversen deutet weniger auf einen Geschmackswandel des Autors als vielmehr auf einen emotionalen Anlass hin. Wurde das Gemälde also in Stellvertretung Rembrandts angegriffen, als Eskalation eines 1632 schwelenden Streits? Spielte dabei möglicherweise der Auftrag eine relevante Rolle, in dessen Kontext das Porträt des Künstlers Jacques de Gheyn III. entstand? Das Bildnis auf Holz wurde zusammen mit einem in den Gedichten nicht erwähnten Pendant desselben Formats angefertigt, dem Porträt von Constantijn Huygens Bruder Maurits, dem Sekretär des Staatsrats in Den Haag (Abb. 2), was Schwartz als »eine seltene sentimentale Geste« der beiden Freunde bezeichnete. Dieser nahm an, dass es Constantijn Huygens »keineswegs angenehm« gewesen war, dass Rembrandt »diese rührenden Bildnisse seines Bruders und ihres gemeinsamen Freundes« angefertigt hatte.¹⁵ Ob es diesbezüglich Streit gegeben hatte? Wir wissen es nicht. Definitiv ausschließen lässt sich jedenfalls nicht, dass der Autor seine Verse vor oder nach der Fertigstellung Freunden und Bekannten vortrug oder sich darüber unterhielt. Als nicht zu leugnendes Argument gegen die These, dass Huygens seine Meinung und seine ›Scherze‹ für sich

13 Bruy/Peese Binkhors 1986, S. 223. Vgl. Crenshaw 2013 (§15).

14 Zu den Ergebnissen der Sprachanalyse im Einzelnen siehe Broekman 2010, S. 46. Später übernahm Huygens' Sohn diese Form der ›privaten‹ Kommunikation. Vgl. Dekker 2013, S. 107.

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

behält, sind deren Publikationen (1644 und 1655) angemessen zu berücksichtigen und auch die Anrede des »Lesers« im Text.¹⁶ Wenn jedoch die hier den Überlegungen zugrunde gelegte Gegenhypothese korrekt ist, dass die unzensierten Spottverse bereits 1632/1633 einer kleineren Öffentlichkeit – darunter möglicherweise Kunstsammler und -händler, vor denen sich Huygens als witziger Kunstkritiker profilieren wollte – bekannt wurden, kann auch Rembrandt zeitnah hiervon erfahren haben: Zwischen den Akteuren bestanden nachweislich enge direkte und indirekte Kontakte.¹⁷ Huygens' Angriff auf das einzelne Gemälde stellte, wie Crenshaw betont hat, in der niederländischen Dichtkunst und Kunstkritik gleichermaßen eine Seltenheit dar.¹⁸ Dennoch beharrt der Autor darauf, Huygens habe Rembrandt nicht persönlich beleidigen wollen.¹⁹ Wohlwollende Äußerungen in Huygens' Briefen vermögen jedoch die Niederschriften in seinem Tagebuch nicht zu neutralisieren. Die Datierung von Rembrandts Radierung in Kombina-

tion mit dem auf einen feigen, verleumderischen Kontext hindeutenden Motiv sind Anzeichen einer heftigen Reaktion auf eine Ehrverletzung. Eine massivere Beleidigung des Künstlers als die durch Huygens ist für den genannten Zeitraum bislang nicht nachgewiesen worden. Stattdessen fand – wie Mildenerger meinte »[e]rstaunlicherweise« – bereits der erste Zustand des *Samariters* mit 24 nachweisbaren Exemplaren eine bemerkenswerte Verbreitung.²⁰ Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass Rembrandt die Radierung zunächst in einem engeren Kreis zirkulieren ließ, sie vielleicht sogar gezielt verbreitete, bevor er das Blatt im signierten IV. Zustand dem Kunstmarkt der Graphik-Käufer zugänglich machte.²¹ Die Sammler verstanden sich folglich nicht als den Adressaten des skatologischen Motivs, der beleidigt werden sollte, sondern als Teil des polemisch auf einen Missstand hingewiesenen gelehrten Publikums, das würdig war, als »guter« Kunstrichter zu der künstlerischen Leistung Rembrandts und seiner ignoranten Diffamierung Stellung zu nehmen. Sie konnten den Künstler als denjenigen wahrnehmen, der sich mit einem Symbol kynischen Spotts gegen Schmähschmerz und die darin zum Ausdruck kommende Inkompetenz, Ignoranz, Anmaßung und Unverschämtheit

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

17 Huygens' Briefe an Rembrandt sind verloren gegangen. Erhalten sind Briefe Rembrandts an Huygens, die 1636–39 einen Gemäldeauftrag (Passions-szenen für Prinz Frederik Hendrik) behandelten. Gerson 1961, S. 18–24, vgl. Bruyn/Peeze Binkhors 1986, S. 91, 222–224, 284–285; Schwartz 1987, S. 72–77; Crenshaw 2013 (§14).

18 Crenshaw 2013, § 18. Als bildkünstlerische Reaktion Pieter Bruegels auf möglicherweise gegen ihn und sein Werk gerichtete Verse Lucas d'Heeres' deutet Bertram Kaschek dessen *Verleumdung des Apelles*. Kaschek 2009.

19 Crenshaw 2013, § 13–15.

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

21 Für die Diskussion dieses Kontextes und der damit verbundenen Fragen danke ich besonders herzlich Hans-Joachim Raupp.

seines Kritikers (Huygens) wehrte. Oder sie konnten in dem Hund Rembrandts verächtliche Haltung dem Urteil seiner Kritiker gegenüber veranschaulicht sehen.²²

Mit seinem Verkaufserfolg wies Rembrandt Huygens eindrucksvoll in seine Schranken und legte die Grenzen von dessen Kunsturteil gegenüber anderen Akteuren des Kunstmarkts offen. Einer antikritischen Polemik im gelehrten Streit würdig, widerlegte der Künstler die von Huygens vorgenommene Abwertung seiner Fähigkeiten, indem es ihm durch seine einzigartige Meisterschaft gelang, den allerniedrigsten Gegenstand (das Exkrement eines Hundes) kunstwürdig – und infolgedessen von den Sammlern hoch bezahlt – darzustellen.²³ Dem gegenüber steht dann auch im *Samariter* ein Hahn ohne auffälliges Gebaren auf dem Boden. Sein Misthaufen und somit seine Sphäre sind für den Betrachter unsichtbar. Sogar der feige Hund als Sinnbild seines Gegners ist analog hierzu nicht bellend wiedergegeben.²⁴ Den Grund hierfür erhellt ein anderes Sprichwort: »Der Hund, der schießt, kann nicht bellen.«²⁵

22 Vgl. Emmens 1968, 152.

23 Ob die Themenwahl *Der barmherzige Samariter* in diesem Kontext zugleich Huygens' Rolle als Kunstförderer ironisieren sollte, mag dahingestellt bleiben. Immerhin könnte dieser Zusammenhang die Ursache dafür sein, warum der Künstler in dem detailreichen, für seine Verhältnisse großformatigen Blatt von der Textvorlage abwich und den Bezahlvorgang betonte. Dies wurde bislang mit Verweis auf Jan van de Veldes Stich gerechtfertigt. Siehe Mildenerger 2011, S. 42.

24 Bereits im 17. Jahrhundert bezeichnete das Wort »schijter« auch einen Feigling. Nübling/Vogel 2004, S. 22–23, 28.

25 »So wanneer die hont schitet so en basset hi niet.«

Die Scherze des Dichters und seine Hybris als Kunstrichter parierte Rembrandt demnach mit einer Antikritik, also einer Kritik der Kritik. Er nutzte hierfür ein Bildmotiv, das seit der Antike mit der berühmten »kynischen« Schmähkritik auf das Engste verbunden ist. Mit einem Nächstenliebe predigenden Titel und der ranghöchsten Gattung, der biblischen Historie, attackiert das einverleibte Sprichwortbild den Gegner als unfairen und nicht für die Wahrheit eintretenden Streiter. Rembrandt spricht Huygens im Kunstwerk seine Autorität als Kunstrichter ab, seinen Versen heftet der Künstler zudem den Vorwurf der Verleumdung an. Den persönlichen Angriff untermauerte Rembrandt durch die strategische Entscheidung für das Sprichwortbild, womit er Huygens' Vorliebe für auf Kunstwerke bezogene Bildgedichte umkehrte.²⁶

Ein Nachspiel dieser Auseinandersetzung bildete die Publikation von Huygens' Epigrammen 1644. Dass darin die letzten beiden und oben zitierten Spottverse nicht gedruckt und Rembrandts Name damit vorab »zensiert« wurde, anonymisierte den Maler vermutlich selbst für nicht Eingeweihte nur bedingt.²⁷ Crenshaw wies diesbezüglich zu Recht auf den möglichen Zusammenhang mit der sog. *Satire auf die Kunstkritik* (Abb. 4) hin, eine Rembrandt zugeschriebene und handschriftlich 1644 datierte Zeichnung.²⁸ Diese Darstellung eines ungerechten Richters

(Wenn der Hund schießt, dann bellt er nicht.) Dialogus zwischen Salomon ende Marcolphus (1501), siehe de Vreese/de Vries 1941, S. 11.

26 Siehe Broekman 2010, S. 19–20.

27 Vgl. Broekman 2010, S. 41.

28 Crenshaw 2013.



4. Rembrandt Harmensz. van Rijn (zugeschr.), Satire auf die Kunstkritik, 1644, braune Tinte auf Papier, 15,5 x 20,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

und seines defäkierenden Kritikers hat in der Forschung bereits einige Beachtung gefunden, wurde bislang aber eher allgemein für eine Reaktion auf das von Franciscus Junius in seinen Schriften propagierte Kunstideal gehalten.²⁹ Im Vergleich mit den genannten konkreten Bezügen tritt jedoch deutlicher als bisher hervor, dass 1644 weder die lateinische noch die niederländische Publikation des Junius (1637, 1641) einen für diese heftige Reaktion aktuellen Anlass boten.

²⁹ Vgl. Emmens 1968, S. 150–154; Van de Wetering 1995, S. 264; Müller 2015, S. 1–15, bes. S. 3.

Überzeugend wurde die skatologische Figur mit der Redewendung »ik heb er schijt aan« in Zusammenhang gebracht, eine im 17. Jahrhundert nachweisbare platte Wendung dafür, dass man nichts auf etwas – in diesem Fall das Kunsturteil eines neidischen Ignoranten – gibt.³⁰ Hinter einem Porträt hockend, die Bedeutungslosigkeit des Redners kommentierend, identifizierten seitdem

³⁰ Vgl. Emmens 1968, S. 152, wo die Hinweise des Ausstellungskataloges Rembrandt. Drawings from American Collections. The Pierpont Morgan Library and Fogg Art Museum, Harvard University 1960 ausführlich erörtert werden.

zahlreiche Forscher diese Figur mit Rembrandt. Auf der Metaebene ließen sich als Verbindungen zwischen der *Satire* und dem *Samariter* das Sujet der illegitimen Autorität und leere Worte als deren Basis benennen. So wie der von Crenshaw als Huygens identifizierte Midas auf einer Tonne thront, die seine hohle Rede versinnbildlicht, hockt der Hund im Vordergrund der *Samariter*-Radierung unweit einer teilzerstörten Tonne, die seine ausgeführte inhaltliche Bedeutung noch verstärkt. Demnach transportieren beide Werke ähnliche Aussagen, die Zuordnung zum hier

rekonstruierten größeren Zusammenhang des Huygens betreffenden Streitkontextes erhellt ihre ikonographischen Besonderheiten. Dass die Zeichnung keine druckgraphische Umsetzung und dementsprechende Verbreitung erfuhr, lässt sich mit dem *Decorum* begründen: Als Künstlerscherz besaß die Zeichnung im Werkstattkontext ihre Berechtigung und konnte als eigenständige Bilderfindung vermittelt werden. Als Radierung hätte Rembrandt sein Argument nicht angemessen vermitteln können, sondern eine Toleranzgrenze überschritten.

Bibliographie

Allen 1934

Percy Statford Allen / Helen M. Allen (Hg.): *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, Bd. 8 (1529–1530), Oxford 1934.

Broekmann 2010

Inge Broekman: *Constantijn Huygens. De kunst en het hof* (zugl. Amsterdam, Univ., Diss., 2010), Enschede 2010.

Bruyn/Peese Binkhors 1986

Josua Bruyn / Lideke Peese Binkhors: *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Bd. 2, 1631–1634, Dordrecht/Boston/Lancaster 1986.

Clark 1966

Kenneth Clark: *Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York 1966.

Clark 1976

Kenneth Clark: *Rembrandt's »Good Samaritan« in the Wallace Collection*, in: *The Burlington Magazine* 118, 885 (Dez. 1976), S. 806–807, 809.

Cohn 1910

Hugo Cohn: *Tiernamen als Schimpfwörter* (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Dreizehnten Realschule zu Berlin 1909/10), Berlin 1910.

Crenshaw 2006

Crenshaw, Paul: *Rembrandt's Bankruptcy: The Artist, His Patrons, and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge/New York 2006.

Crenshaw 2013

Paul Crenshaw: *The Catalyst for Rembrandt's Satire on Art Criticism*, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art* 5, 2 (2013), DOI: 10.5092/jhna.2013.5.2.9.

Dekker 2013

Rudolf Dekker: *Family, culture and society in the diary of Constantijn Huygens Jr, secretary to Stadholder-King William of Orange*, Leiden 2013.

de Vreese/de Vries 1941

Dyalogus tusschen Salomon ende Marcolphus (1501), hg. von Willem de Vreese / Jan de Vries, Leiden 1941.

Emmens 1968

Jan Ammeling Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst. Rembrandt and the rules of art* (*Orbis artium. Utrechtse kunsthistorische studiën* 10; zugl. Utrecht, Univ., Diss. 1964), Utrecht 1968.

Eyering 1601

Eucharius Eyering: *Proverbiorum Copia. Etlich viel Hundert Lateinischer und Teutscher schöner und lieblicher Sprichwörter wie die Teutschen auff Latein und die Lateinischen auff Teutsch außgesprochen. Mit schönen Historien / Apologis, Fabeln und gedichten geziert, Eißleben* 1601.

Gerson 1961

Horst Gerson: *Seven letters by Rembrandt*, transkribiert von Isabella H. van Eeghen, übers. von Yda D. Ovink, Den Haag 1961.

Hollstein 1969

Friedrich W. H. Hollstein: *Dutch & Flemish etchings, Rembrandt van Rijn* (engravings and woodcuts 1450–1700), Bd. 18 (Text) und Bd. 19 (Plates), bearb. von Christopher White / Karel G. Boon, hg. von Karel Gerard Boon, Amsterdam 1969.

The New Hollstein 2013

The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, Rembrandt (engravings and woodcuts 69), Text 1, 1625–1635, bearb. von Erik Hinterding / Jaco Rutgers, Roosendaal 2013.

Huygens 1644

Constantijn Huygens: *Momenta Desultoria Poëmatum Libri XI scripsit Constantijn Huygens-gedente Caspare Barlaeo*, Leiden 1644.

Huygens 1655

Constantijn Huygens: *Constantini Hugenii momenta desultoria, poematum libri XIV. Procurante Ludovico*

Hugenico C. F. Cum praefatione Caspari Barlaei, Den Haag 1655.

Junius 1637

Franciscus Junius: De pictura veterum libri tres, Amsterdam 1637.

Junius 1641

Franciscus Junius: De schilder-konst der oude: begrepen in drie boecken, Middelburgh 1641.

Kuretsky 1995

Susan Donahue Kuretsky, Rembrandt's »Good Samaritan«-Etching. Reflections on a Disreputable Dog, in: Shop Talk. Studies in honor of Seymour Slive, presented on his 75th birthday, Cambridge (Mass.) 1995, S. 150–153.

Mildenberger 2011

Hermann Mildenberger (Hg.): Rembrandts Radierungen. Ehemalige Grossherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Köln/Weimar/Wien 2011.

Müller 2015

Jürgen Müller: Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache (Brill's Studies in Intellectual History 235), Leiden/Boston 2015.

Nübling/Vogel 2004

Damais Nübling/Marianne Vogel: Fluchen und Schimpfen kontrastiv. Zur sexuellen, krankheitsbasierten, skatologischen und religiösen Schimpfwortprototypik im Niederländischen, Deutschen und Schwedischen, in: Germanistische Mitteilungen 59 (2004), S. 19–33.

Raupp 1987

Hans-Joachim Raupp: Adriaen Brouwer als Satiriker, in: Henning Bock/Thomas W. Gaethgens (Hg.):

Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderbd. 4), Berlin 1987, S. 225–251.

Raupp 2001

Hans-Joachim Raupp (Hg.): Landschaften und Seestücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung, Münster/Hamburg/London 2001.

Schwartz 1987

Gary Schwartz: Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart 1987.

Schwartz 2006

Gary Schwartz: Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies. Übersetzung aus dem Englischen von Rosali und Saskia Bontjes van Beek, Brüssel 2006.

Seneca 2001

Lucius Annaeus Seneca: Apocolocyntosis. Die Verkümbung des Kaisers Claudius, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2001.

van de Wetering 1995

Ernst van de Wetering: Rembrandt's »Satire on Art Criticism« reconsidered, in: Cynthia P. Schneider/William W. Robinson/Alice I. Davies (Hg.): Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive. Presented on his 75th Birthday, Cambridge (Mass.) 1995, S. 264–270 und 425.

Wesseling 2002

Ari Wesseling: Dutch Proverbs and Expressions in Reasmus' Adges, Colloquies, and Letters, in: Renaissance Quarterly 55, 1 (Spring 2002), S. 81–147.

Wölfflin 1946

Heinrich Wölfflin: Kleine Schriften (1886–1933). Mit 35 Abbildungen und einer Bibliographie der Schriften Heinrich Wölfflins, Basel 1946.

Hogarths Propagandablatt gegen Wilkes (1763) – Parteikampf und Bilderstreit im England des 18. Jahrhunderts

von Ekaterini Kepetzis

»THE TIMES must be confessed destitute of any *original* merit. [...] I am grieved to see the genius of *Hogarth*, which should take in all ages and countries, sink to a level with the miserable tribe of etchers, and now, in his rapid decline, entering into poor politics of the faction of the day, and descending to the low personal abuse, instead of instructing the world, as he could once do, by manly moral satire. Whence can proceed so surprising a change? Is it the forwardness of old age which is come upon him?«¹

Mit diesen Worten attackierte der britische Whig-Politiker, Parlamentarier und Pamphletist John Wilkes (1727–1797) den Nestor der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts, William Hogarth (1697–1764). Die 17. Nummer von Wilkes' Zeitschrift *North Briton* ist eine Abrechnung mit dem Künstler und

dessen regierungsfreundlichem Stich *The Times. Plate I* (Abb. 1).² Wilkes wirft Hogarth Senilität, Neid, Eitelkeit, den Verrat von Freundschaften, Plagiat und proschottische Tendenzen vor, kritisiert seine angeblich im Alter nachlassenden Fertigkeiten und greift das von Hogarths Gegnern seit Langem vorgebrachte Argument einer angeblichen Unfähigkeit des Malers im Genre der Historie auf. Der Künstler war zwischen die Fronten eines Propagandakrieges geraten, der seit dem Thronantritt Georges III. in London tobte.

1. Die Vorgeschichte

Als George III. 1760 den Thron bestieg, stand England an der Seite Preußens im Siebenjährigen Krieg, der letzte Aufstand der abgesetzten schottischen Dynastie der Stuarts lag nur 15 Jahre zurück. Der Monarch

¹ Vgl. Wilkes 1764, S. 88–94, hier S. 90 (Hervorhebungen im Original). Vgl. Nobbe 1939; Hamilton 1972, S. 59; Paulson 1993, S. 383–388.

² Paulson 211/BM Satires 3970. Die Stiche werden nachfolgend mit der Nummer in Paulsons Werkkatalog sowie mit der auf dem Katalog von Stephens/George 1978 zurückgehenden Nummer zu Bildsatiren des British Museum (BM) gekennzeichnet.

träumte davon, unabhängig von den Parteiungen der *Whigs* und *Tories* als *Patriot King* zu herrschen,³ schaltete jedoch de facto die seit 1689 die Geschicke der englischen Politik bestimmenden *Whigs* aus der Regierung aus. Dementsprechend unpopulär war die Entscheidung des jungen Königs, seinen ehemaligen Erzieher und den angeblichen Liebhaber seiner Mutter, den Schotten und Tory John Stuart, 3rd Earl of Bute (1713–92), zunächst zum Minister und schließlich zum Regierungschef zu ernennen: »Though contemporaries were assaulted and maligned, none were as subject to as much hostility as was George's favorite [...]«. ⁴ Die Situation eskalierte, als 1762 der populäre Kriegsheld William Pitt d. Ä. (1708–1778) und der mächtige Richard Grenville (1712–79), 2nd Earl Temple, beide führende *Whigs*, aus dem Kabinett zurücktraten und die Presse dies als Einmischung des Monarchen in die Tagespolitik wertete.⁵ Der von Temple finanzierte *Monitor* machte Stimmung gegen Butes Administration und als dieser am 29. Mai 1762 mit einer eigenen Zeitung, *The Briton*, konterte, entbrannte in London der sog. *Pamphlet War*.⁶ Oppositionsblätter schossen wie Pilze aus dem Boden, allen voran der von Temple finanzierte und von John Wilkes anonym herausgegebene *North Briton*, dessen Name eine ironische Antwort auf das Organ des Schotten Bute war und der mit bis dato

unerhörter Aggressivität gegen die Regierungspolitik zu Felde zog.⁷

»By the early summer of 1762 the political nation was engaged in a full-scale press war which, though the conflict between the weeklies was not to outlast the Peace of Paris [10. Februar 1763], was of such ferocity that it was to continue until the end of the decade.«⁸

Wöchentlich traktierten sich die Blätter, zu denen im Juni noch der ebenfalls von Bute finanzierte *Auditor* stieß, mit Angriffen. Politik war im England des 18. Jahrhunderts keine Nebensache; obschon oligarchisch geprägt und – selbstverständlich – auf Männer beschränkt, erlaubte das englische Wahlrecht einer großen Zahl von Bürgern die Stimmabgabe. Die vor der von Habermas beschriebenen neuen Öffentlichkeit ausgetragene Debatte um die Politik Butes war Tagesgespräch in den *Gentlemen Clubs* und den *Coffee Houses*. Hier lagen die Druckschriften aus, die von London aus die Provinz und die Kolonien eroberten⁹ – bereits in den 1730er Jahren erreichte eine einzelne Ausgabe allein in London Dutzende von Lesern.¹⁰

3 Zum 1738 formulierten Konzept des Staatstheoretikers Henry Bolingbroke (1678–1751) und seinen Auswirkungen vgl. Atherton 1974, S. 141–146; Armitage 1997.

4 Brewer 1973, S. 8. Vgl. auch Atherton 1974, S. 208–227.

5 Brewer 1976.

6 Vgl. hierzu Thomas 1960, S. 86–98; Rea 1963.

7 Nobbe 1939; Black 1987.

8 Brewer 1973, S. 12.

9 Brewer 1997, S. 167–197.

10 So Hallett in Hinblick auf die Zeitschrift *The Craftsman*. Vgl. Hallett 1999, S. 133. Zur englischen Presselandschaft in den 1760er Jahren und zur Funktion von Bildsatiren und Karikaturen vgl. Rea 1963; Atherton 1974, S. 61–83; Donald 1996, S. 1–21; Klein 1996; Rauser 2001, S. 244–247.



1. William Hogarth, *The Times*. Plate I, 7. September 1762, Kupferstich, 24 x 30,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (BM Satires 3970).

In den Wochen nach Butes Amtsantritt erschienen vierhundert gegen den neuen Premierminister gerichtete Blätter – »satiric prints enough to tapestry Westminsterhall«, so Horace Walpole in einem Brief an Henry Seymour Conway.¹¹ Lediglich vier unterstützten den Regierungschef und nur eines davon – *The Times I* – stammte von einem namhaften Künstler:¹²

¹¹ Walpole 1837, S. 164. Vgl. Donald 1996, S. 50.

¹² Vgl. George 1959, S. 121.

»Hogarth threw his bombshell, the third of the four Butite prints, on 7 September, 1762, and it duly exploded to his own damage. [...] a protest against warmongering and demagogy, against factious attacks on the negotiators of the peace.«¹³

Der 65jährige Hogarth hatte die englische Kunstszenen seit den 1720er Jahren maßgeblich bestimmt. Mit seinen an niederlän-

¹³ George 1959, S. 128.

dischen Bildmustern orientierten und auf Traditionen der Emblemik fußenden *modern moral subjects* entwarf er eine innovative Kunstauffassung, die seines Erachtens der bürgerlich geprägten, protestantischen englischen Gesellschaft entsprach. Hogarths Moralsatiren waren – selbst wenn sie von tagespolitischen Ereignissen ausgingen wie die Serie *The Election* (1754–1758) – ins Allgemeingültige gewendet und dienten der Erziehung des Betrachters zum Staatsbürger. Diesen didaktischen, in den Maximen der Aufklärung wurzelnden Impetus formulierte er 1753 in seinem programmatischen Kunsttraktat *The Analysis of Beauty*.¹⁴

Ab 1759 als *Sergeant Painter of the King* mit einer jährlichen Pension bedacht, legte Hogarth mit *The Times* 1762 seinen ersten tagespolitischen Kommentar seit 40 Jahren vor.¹⁵ Damit hatte er in den Augen der Opposition gegen die für Satiren und Graphiken in England etablierten Konventionen einer weitgehend anonymisierten, entindividualisierten Stellungnahme verstoßen,¹⁶ sein überparteiliches »Olympian detachment«¹⁷ aufgegeben und in ein Wespennest gestochen.

Hogarths Kupferstich, dessen Detailreichtum hier nur ansatzweise skizziert werden kann, präsentiert den König und Bute als Retter der Nation. Dabei kennzeichnet er

die Gezeigten nicht durch porträtartige Züge, sondern durch visuelle Verweise auf ihre Ämter und einzelne Ereignisse.¹⁸ Im rechten Bildteil eines von Gebäuden umschlossenen Platzes steht ein Haus in Flammen. Im Bildzentrum müht sich ein Feuerwehrmann, diese zu löschen. Die mit »GR« – *Georgius Rex* – beschriftete Armbinde verweist auf seine Nähe zum König, doch sein mit *Union Office* bezeichneter und so der Regierung zugeordneter Löschwagen wird von allen Seiten behindert: Umjubelt von der Menge erscheint vor dem brennenden Haus ein Mann und facht mit einem Blasebalg die Flammen an, die rechts einen Globus in Brand gesteckt haben. Seine Stelzen spielen auf die Krücken an, die William Pitt aufgrund einer Gehbehinderung benutzen musste, der Mühlstein um seinen Hals erinnert an die königliche Pension des ehemaligen Premiers.¹⁹

Aus den Fenstern des *Temple Coffee-Houses* links gegenüber beschießen Earl Temple, unten, sowie Wilkes und sein Kollege Charles Churchill darüber, an Stelle der Flammen den Löschzug mit Wasser – sie alle sind gesichtslos und nur vermittels von Kontext und Beischriften zu identifizieren. Im Vordergrund links schiebt ein zahnloser Alter Ausgaben des gegen Bute polemisierenden *Monitor* und des *North Briton* in einer Schubkarre vor sich her – Zunder für die Flammen.²⁰ An ihm vorbei eilen sowohl

14 Siehe hierzu die immer noch klassische Studie von Antal 1952.

15 In seinen *Autobiographical notes* schreibt Hogarth, das Blatt ziele auf »peace and unanimity« und solle den politischen Fraktionen der Zeit entgegenwirken. Hogarth 1955, S. 221.

16 Bindman 1997, S. 33.

17 Atherton 1974, S. 49. Vgl. zu Hogarths überparteilicher Arbeit Bindman 1997, S. 44–45, 49–50.

18 Vgl. Paulson 1965, Bd. 1, No. 211, S. 249–252; ders. 1993, S. 368–386. Zu den möglichen Gründen von Hogarths Parteinahme vgl. Bindman 1997, S. 184.

19 Zu Pitts Repräsentation in der englischen Graphik vgl. Atherton 1974, S. 251–258, zu seiner Darstellung in Hogarths *Times*, I ebd. S. 257. Vgl. auch Paulson 1992, S. 347.

20 Vgl. George 1959, S. 128–129.

Schotten als auch Engländer mit Wassereimern dem Feuerwehrmann zu Hilfe – eine Aufforderung zu nationaler Einheit.

Hogarth's heterogenes Panoptikum interagierender Bildelemente folgt den von ihm etablierten Mustern der *modern moral subjects*. Hierfür griff er auf tradierte Bildformeln zurück – z. B. das Motiv des in Flammen stehenden Hauses als Symbol für den bedrohten Staat. Ein markantes Beispiel hierfür ist der anonyme Stich *John Bull's house sett in flames*. Obschon laut Beischrift am 2. September 1762, fünf Tage vor *The Times, Plate I* erschienen, ist es wahrscheinlich eine polemische Antwort auf das im Vorfeld offenbar bereits diskutierte, regierungsfreundliche Blatt Hogarth's.²¹ In den folgenden Wochen erschien über ein Dutzend graphischer Reaktionen auf Hogarth's Stich;²² eine Hetzkampagne, die in Wilkes' *North Briton No. 17* vom 25. September gipfelte. Auch dieser bemerkte sarkastisch die Ähnlichkeit zu älteren Motiven und unterstellte dem alternden Hogarth, ein Plagiat geschaffen zu haben:

»I have observed for some time his *setting sun*. He has long been very *dim*, and almost sworn of his beams. He seems so conscious of this, that he now glimmers with *borrowed light*. *John Bull's house in flames* has been hackney'd in fifty different prints; and if there is any merit in

21 24,6 x 30,1 cm, London, BM (BM Satires 3890). Hier geht die Gefahr von den angeblich absolutistischen Bestrebungen des Königs und seines ersten Ministers aus. Vgl. dazu Bindman 1997, S. 183.

22 Vgl. George 1959, S. 130; Kat. 32: »That Devil Wilkes«, in: Uglow 1997, S. 663–683, 765–767; Rauser 2001.

the figure on stilts, and the mob prancing around, it is not to be attributed on Hogarth but to Callot.«²³

In Reaktion auf Hogarth veröffentlichte der Graphiker und spätere Mitbegründer der Royal Academy Paul Sandby am 23. September 1762 *The Butifyer. A Touch upon the Times, Plate I* (Abb. 2).²⁴ Titel und Details des Stiches verknüpfen den Namen Bute mit Sandbys langjährigen Angriffen auf Hogarth's Kunsttheorie:²⁵ Offenbar auf einem öffentlichen Brunnen sitzend, putzt Hogarth einen überdimensionierten Stiefel mit der Aufschrift »Line of Booty« und bespritzt dabei Pitt und Temple.²⁶ Diese identifiziert eine unter das Blatt gesetzte Beischrift. Damit persiflierte Sandby zugleich die *subscription tickets*, welche Hogarth seinen Serien häufig voranstellte. In einem Zuber unterhalb des Malers liegen Ausgaben der regierungsfreundlichen Wochenblätter *Auditor* und *Briton*, denen der in Gestalt eines Bären

23 Wilkes 1764, S. 89 (Hervorhebungen im Original). Es ist unwahrscheinlich, dass Wilkes eine solche kunsthistorische Expertise an den Tag hätte legen können, so dass wohl von einem bewanderten Berater auszugehen ist.

24 Vgl. George 1959, S. 130; Döring 1991, S. 88, 214–16; Bindman 1997, S. 186. Zum Datum vgl. Paulson 1993, S. 382.

25 Sandby hatte bereits 1753 in seiner Bildsatire *Puggs Graces etched from his original daubing* (BM 3242) Hogarth's *Analysis of Beauty* mit dem Argument angegriffen, dieser könne nur das Hässliche, aber nicht das Schöne offenbaren. Hogarth's Selbstbildnis *The Painter and his Pug* (1745, London, Tate Gallery) persiflierend, zeigt Sandy's Darstellung den Maler mit dem Unterkörper eines Mopses an der Staffelei, vor ihm eine Reihe von Büchern.

26 Zur Denunzierung Butes mittels eines Stiefels vgl. George 1959, S. 122–123; Brewer 1973, S. 7.



2. Paul Sandby, *The Butifyer. A Touch upon The Times. Plate I*, September 1762, Kupferstich, 25 x 20,2 cm, London, BM (BM Satires 3971).

gezeigte Pamphletist und Weggefährte von Wilkes, Charles Churchill, zu Leibe rückt. Auf Hogarths Wassereimer ist das Wort »Pension« vermerkt: Als Antwort auf den Seitenhieb gegen Pitts Pension in *The Times*, wird nun der *Sergeant Painter* des Königs

als Günstling diffamiert; seine Bemühungen, den Regierungschef durch *The Times*, I »reinzuwaschen«, sind für die Opposition allenfalls eine Belästigung. Ein weiterer Schlag gegen Hogarth als angeblichen Parteigänger des Schotten Bute ist das Haus links,

das ein Schild als *Scotch CarPit Manufact.* ausweist – eine Verballhornung der traditionsreichen schottischen Teppiche. Sandby kontextualisiert und rechtfertigt sein Vorgehen mit dem unter die Darstellung gesetzten Bibelzitat »with what judgement ye judge ye shall be judged, Matt. Chap. 7. 2«. Die vollständige Passage – »Denn wie ihr richtet, so werdet ihr gerichtet werden, und nach dem Maß, mit dem ihr meßt [sic] und zuteilt, wird euch zugeteilt werden.«²⁷ – propagiert also das Heimzahlen mit gleicher Münze. Erreicht wird dies durch die Adaption von Bildmotiven und Argumentationsstrategien vorangegangener Stiche, wie auch Hogarths visuelle Replik auf Wilkes' Angriff im *North Briton* No. 17 verdeutlicht.

2. John Wilkes Esquire 1763,
drawn from the Life

In den folgenden Monaten setzte der *North Briton* seine wöchentlichen Angriffe gegen die Regierungspolitik Butes fort, bis dieser am 10. Februar 1763 mit dem Frieden von Paris Englands Ausstieg aus dem Siebenjährigen Krieg besiegelte und am 8. April 1763 zurücktrat. Doch Wilkes fand ein neues Ziel: In Missachtung der Übereinkunft »the king can do no wrong«, nach welcher für alle politischen Fehler allein die Minister verantwortlich seien,²⁸ attackierte er am 23. April in der berühmten No. 45 des *North Briton* eine Rede Georges III. vor dem Parlament:

»The king of England is only the first magistrate of this country; but is invested by law with the whole executive power. He is, however, responsible to his people for the due execution of royal functions, in the choice of ministers, etc. ...«²⁹

Kurz zuvor hatte er festgestellt:

»A despotic minister will always endeavour to dazzle the prince with high flown ideas of the prerogative and honour of the crown. I wish as much as any man in the kingdom to see the honour of the crown maintained in a manner truly becoming Royalty. I lament to see it sunk even to prostitution.«³⁰

Obschon es in England faktisch keine Zensur mehr gab, existierte die Möglichkeit nachträglicher Sanktionen: Auf der Basis eines allgemein gegen Autoren, Drucker und Verleger des *North Briton* gerichteten *general warrant*, das keine konkreten Namen aufführte, erfolgte eine Welle von Haus- und Geschäftsdurchsuchungen. Rund 50 Personen wurden verhaftet, darunter Wilkes, der als Hauptautor der anonym erscheinenden Zeitung galt. In seinem Haus fanden sich Druckfahnen des *North Briton*.³¹ Am 3. Mai als Verfasser eines *sedition libels*, einer »aufrührerischen Streit-

27 Vgl. Universität Innsbruck: Die Bibel in der Einheitsübersetzung; <http://www.uibk.ac.at/theol/lese-raum/bibel/mt7.html> (26.03.2017).

28 Dazu kritisch Brewer 1973, S. 26–28, 37.

29 Wilkes 1764, S. 261–268, hier: 268. Vgl. Hamilton 1972, S. 85.

30 Wilkes 1764, S. 266–267.

31 Die Beamten fanden auch den *Essay on Women*, eine für den »Privatgebrauch« vorgesehene obszöne Parodie auf Alexander Popes *Essay on Man*. Aufgrund dieses Textes verlor Wilkes einige Monate später sein Mandat und damit seine Immunität. Er entzog sich der Verhaftung zunächst durch



3. William Hogarth, *John Wilkes Esqr.*, 16. Mai 1763, Kupferstich, 34,2 x 22,2 cm, New York, *The Metropolitan Museum of Art* (BM Satires 4050).

schrift«, angeklagt,³² machte der Politiker, der einmal zum Bürgermeister von London aufsteigen sollte, vor Gericht erfolgreich seine parlamentarische Immunität geltend und stilisierte sich in einer flammenden Rede zu einem Exempel absolutistischer Willkür. Vor

die Flucht nach Frankreich. Vgl. dazu Hamilton 1972; Sainsbury 2006, S. 249–260.

32 Nach seiner Freilassung am 6. Mai vom *Court of Common Pleas* verklagte Wilkes seinerseits die beteiligten Beamten wegen illegaler Hausdurchsuchung.

dem Tower skandierten seine Anhänger, die *Wilkesites*, den Slogan »Wilkes and Liberty«,³³ der in den kommenden Jahren Londons Straßen beherrschte, der König nannte ihn nur noch »that devil Wilkes«. ³⁴ Der Fall Wilkes war zu einem Politikum ohne Präzedenz geworden.

Hogarth hatte die Ereignisse des Vorjahres nicht vergessen und zeichnete den selbsternannten Volkstribun während der Verhandlung. Am 16. Mai erschien *John Wilkes Esquire* in einer geschätzten Auflage von 4000 Exemplaren (Abb. 3).³⁵ Dem Betrachter zugewandt, sitzt der Politiker breitbeinig und leicht nach vorn gebeugt auf einem Chippendale-Stuhl, auf einem Tischchen mit Schreibgerät links die Ausgaben No. 17 und No. 45 des *North Briton*. Er trägt einen offenen Justaucorps über zugeknöpfter Weste und *Culottes*, Seidenstrümpfe und Schnalenschuhe runden seine Gewandung ab. Den mit einer Perücke bekrönten Kopf gewendet, richtet er seinen schielenden Blick nach rechts und zugleich auf den Betrachter, der so zum Mitwisser des »Verteidigers der Freiheit« wird.³⁶ Die Kappe der *LIBERTY* erinnert an einen Nachtopf, Wilkes' Perücke scheint in Teufelshörnern³⁷ auszulaufen und korrespondiert mit dem lüsternen Gesichtsausdruck des Demagogen, der in einer obs-

33 Rudé 1962.

34 John Wilkes: A friend to liberty? Unter: <http://www.parliament.uk/about/art-in-parliament/online-exhibitions/parliamentarians/wilkes/introduction/> (26.03.2017). Vgl. Postgate 1956.

35 Uglow 1997, S. 676.

36 Vgl. Paulson 1965, S. 256–257.

37 Zur Adaption von Teufelsikonographie in der englischen Bildsatire vgl. Bolte 1993, S. 81–88.

zönen Geste den Stab befinngert. Seine Haltung ist nachlässig, geradezu vulgär.

Wie Tikannen in seinem Buch *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte* gezeigt hat, galt breitbeiniges Sitzen als unschicklich und würdelos – Hogarth selbst adaptierte das Motiv u. a. 1735 in der Wirtshausszene von *A Rake's Progress*.³⁸ Auch Wilkes' von Hogarth prominent gezeigter Augenfehler wurde in jener Zeit als Deformation aufgefasst.³⁹ Hässlich gemäß der Ästhetik und Physiognomik des 18. Jahrhunderts, bezeugen das entstellende Schielen und Wilkes' nachlässiger Habitus seine moralische Verworfenheit.

Im Sinne Hogarths ist dieser Stich eine überzeichnete Charakterstudie. Den Unterschied zwischen pointierten *Characters*, welche in der Physiognomie die Eigenschaften einer Person zum Vorschein bringen sollen, und verzerrenden *Caricaturas* hatte



4. William Hogarth, *Simon Lord Lovat*,
25. August 1746, Kupferstich, 36,5 x 24 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum (BM Satires 2801).

38 Im Falle von Wilkes muss die Beinhaltung als Ausdruck äußerster »Zwang- und Respektlosigkeit« gedeutet werden. Vgl. Tikkanen 1912, S. 61–65, hier S. 64. Pasquinelli notiert unter dem Stichwort »Gespreizte Beine«: »Nach den Vorstellungen des Mittelalters galt jede Übertreibung, jede Form des Ungleichgewichts oder der Abweichung von einer vorgegebenen Ordnung als symbolischer Verweis auf moralischen Verfall oder auf negative, verwerfliche Umstände.« Vgl. Pasquinelli 2007, S. 200. Diese Bewertung hält sich bis ins ausgehende 18. Jahrhundert hinein ungebrochen.

39 Entsprechend vermerkt Samuel Johnson in der sechsten Auflage seines *Dictionary* unter dem Lemma »Deformity« die Bedeutungen »ugliness«, »ridiculousness« sowie »irregularity, inordinateness«. Vgl. Johnson 1785, o.S. Dazu ausführlich West 1997, S. 72; Bindman 1997, S. 192. »There is a notable relationship in portraiture between the visibility of singularities, blemishes, and what eighteenth-century writers called »deformities«, and the class of the sitter«. Vgl. West 1997, S. 163.

der Künstler bereits zwanzig Jahre zuvor in seinem Subskriptionsticket für die Serie *Marriage A la Mode* visualisiert.⁴⁰ In seinen *Autobiographical Notes* konstatierte Hogarth, der Wilkes-Stich sei »done as like as I could as to Feature at the same time some indication of his mind«. ⁴¹

Dass Wilkes hier überhaupt mit annähernd porträthaftern Zügen erscheint, ist meines Erachtens unmittelbar auf die u. a. von Hogarth

40 *Characters and Caricaturas*, 1743, 25,8 x 20,3 cm, London, BM (Paulson 156 / BM Satires 2591).

41 Hogarth 1955, S. 221.

etablierten »satirical character studies«⁴² von Verbrechern zurückzuführen. Tatsächlich wurde der Stich als Pendant zu Hogarths *Simon Lord Lovat* von 1746 vermarktet (Abb. 4).⁴³ Aufgrund seiner Teilnahme am Aufstand des Prätendenten der Stuart-Linie 1745 wurde Lovat, den Hogarth kurz vor dessen Tod im Gefängnis hatte skizzieren dürfen, im Folgejahr als letzter Engländer mit dem Schwert hingerichtet.⁴⁴ Der Künstler präsentiert den schottischen Rebellen als feisten, selbstgerechten Demagogen in nachlässiger Pose und mit faltigen Strümpfen. Er scheint gerade einen Dialog mit dem Betrachter zu führen. Der Wilkes-Stich greift die kompositorische Disposition des Lovat-Blattes seitenverkehrt auf – selbst die Schraffur der Hintergründe ist gegengleich. Und die auf dem Tischchen rechts ruhenden *Memoirs* nebst Schreibfeder und Tintenfass finden im Wilkes-Blatt ihre Entsprechung in den beiden Ausgaben des *North Briton* links. Diese bilden also eine Analogie zu den berüchtigten Lebenserinnerungen des Landesverrätters. Die in Hogarths Repräsentationen von Verbrechern und eben auch im Wilkes-Blatt auffallende Porträt- und Momenthaftigkeit hat für den schauernden Betrachter apotropäische Funktionen; Wilkes' Sache und Person werden auf diesem Wege kriminalisiert und zugleich seine Polemik gegen Hogarth dadurch entkräftet.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist in diesem Zusammenhang die Interaktion von Bild und

42 Atherton 1974, S. 49.

43 Paulson 1989 166; BM Satires 2801.

44 Fraser 2012.

Text:⁴⁵ Mit der im Lovat-Stich unter das Bild gesetzten und im Wilkes-Blatt aufgenommenen Behauptung »drawn from the life« reklamiert Hogarth den Status eines Augenzeugen, bekräftigt die angebliche Authentizität der Darstellungen trotz ihrer offenkundigen Überspitzung. Zudem konterkariert der momenthafte Charakter des Wilkes-Bildes explizit die Normen ambitionierter Porträtkunst, die Idealisierung und Überzeitlichkeit auf Kosten von Individualität inszenierte.

Ein (Herren-)Bildnis unterstrich in jenen Jahrzehnten durch die ästhetische Vermittlung kultureller Hegemonie den politischen Herrschaftsanspruch der Elite und ihre kollektive Teilhabe an der so ausgedrückten kulturellen Identität: »For a ruling class which depended more on culture than on force as a means of social control, appearances were a matter of inescapably political significance, no less in art than in life.«⁴⁶ Die Porträtierten treten dem Betrachter im Bild uniform gekleidet und mit leidenschaftslosem Gesichtsausdruck gegenüber; Blickkontakt wird vermieden. Vor allem Joshua Reynolds war ein Meister dieser pointierten und gewollten *Uniformity*.⁴⁷ So steht das imposante, ganzfigurige *Bildnis Augustus Keppels*, welchen Reynolds mit der Haltung des *Apoll von Belvedere* überblendete, am Anfang einer ganzen Filiation männlicher Standesporträts.⁴⁸ Die dabei aufgerufenen Konventionen

45 Und damit die für Hogarth charakteristische, komplexe und »frequently subversive combination of realism, allegory, and symbolism«; vgl. Wagner 1997, S. 67.

46 Solkin 1986, S. 42.

47 Vgl. dazu West 1997, S. 169, 176.

48 Zu dem *Bildnis Augustus Keppels* (1752, Öl/Lw., 239 x 147 cm, National Maritime Museum, Green-

illustrierten und popularisierten Benimm-Bücher wie beispielsweise François Nivelons *The Rudiments of Genteel Behavior* (1737).⁴⁹ Die in den Bildnissen der *haute volée* zu Tage tretende »Ästhetik der Gleichförmigkeit«, bei welcher die Dargestellten möglichst ohne erkennbare Emotionen gezeigt werden sollten, betont ihre Zugehörigkeit zur Oberschicht vermittels eines Verhaltenskodexes. Zu dieser sog. *politeness* des Gentleman in der Öffentlichkeit gehörten: Bescheidenheit, Ausgeglichenheit, Bildung, geschliffener sozialer Umgang und gepflegte Konversation.⁵⁰ Im Wilkes-Blatt findet eine Inversion dieser Konzepte statt:

»Hogarth gave the work a portrait-like quality while subverting normative aspects of contemporary portraiture. He diverged from the obligatory expressionless face of portrait conventions in his representation of Wilkes' leer, and he introduced ironic emblems in place of the usual symbols of status or virtue.«⁵¹

Obschon Hogarth in seinen Bildserien *A Rake's Progress* und *Marriage A la mode* eben diese als Zeichen oligarchischen Herr-

schaftsanspruchs fungierende *self-fashioned identity* hinterfragt und konterkariert hatte, rief der Maler in seiner Charakterstudie von Wilkes die Konventionen englischer Standesporträts des 18. Jahrhunderts auf, um sie sodann zu negieren. Dabei arbeitete er hier wie in vielen anderen Werken explizit mit binären Kontrasten. So bilden Individualität und Hässlichkeit, die den unteren Schichten zukämen, Gegenpole zur normierten Schönheit und Uniformität eines Standesporträts.⁵² Durch Evokation des idealtypischen *Gentleman* sprach er dem *Esquire* Wilkes diesen Status mit visuellen Mitteln ab, suchte ihn als Demagogen und selbstverliebten Wüstling zu demaskieren und nicht zuletzt den Angriff gegen sich und seine Kunst im *North Briton No. 17* zu desavouieren. Doch seine Rechnung sollte nicht aufgehen.

3. »Free from cock to wig«⁵³

Die Rezeption von Hogarths Stich

Im Folgenden wird die positive Umdeutung der *Inventio* von Hogarths Stich durch Wilkes' Anhänger illustriert – da in wenigen Wochen Dutzende von polemischen Stellungnahmen erschienen, können nur grundsätzliche Strategien visuellen Streits an einigen Beispielen demonstriert werden. Dabei zeigt sich ein dichtes Netz von Verweisen und Codierun-

wich) vgl. Mannings 2000, Kat. 1037, S. 287–288. Weitere Beispiele wären die Porträts von Lord Middleton, 1762, und Frederick Howard, 5th Earl of Carlisle, von 1769. Zur Technik einer »Überblendung« der Porträtierten mit Mustern antiker Skulptur vgl. Meyer 1995.

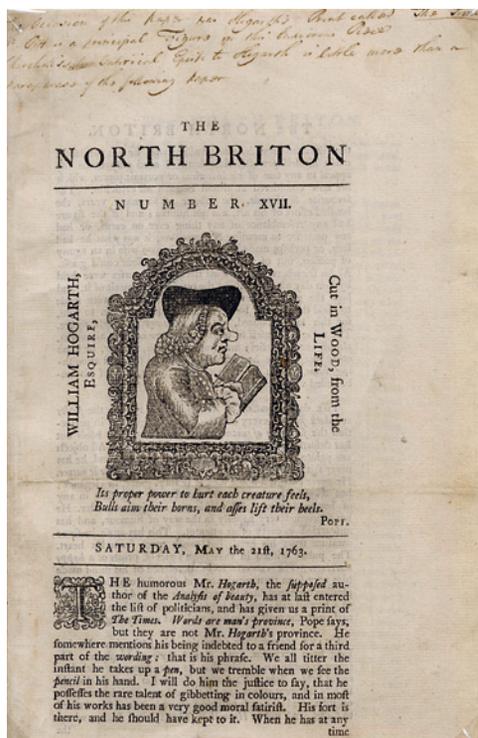
49 Nivelon 1737. Vgl. dazu Mannings 1975; Bryson 1998.

50 Carter 2001, S. 61. Zum Konzept der »politeness« in der englischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts vgl. die in der Bibliographie aufgeführten Arbeiten Kleins.

51 West 1999, S. 69.

52 Konsequenterweise stellte West »beauty/uniformity« gegen »ugliness/singularity«. Vgl. West 1997, S. 69.

53 Das angeblich von einem Zeitgenossen stammende Zitat wird in der Literatur nicht belegt, fasst die Ambivalenz der schillernden Persona Wilkes jedoch prägnant zusammen und unterstreicht nachdrücklich Wilkes' (self-fashioned) Image als freiheitsliebender *libertine*. Vgl. Cash 2006, S. 276; Sainsbury 2006, S. 113; Wilson 2014, S. 39.



5. *The North Briton* No. 17, mit Titelbild William Hogarth, Esquire, 21. Mai 1763, Holzschnitt, 25,5 x 16,7 cm, London, BM (BM Satires 4053).

gen, welches dem Betrachter immer neue Anknüpfungspunkte einer Interpretation des Gezeigten bietet.

Nur fünf Tage nach der Publikation des Hogarth-Blattes erschien als Antwort ein Nachdruck des *North Briton* No. 17 – auf dessen Frontseite prangte nun ein karikierendes Bildnis des Malers mit einer markanten Knollennase, angeblich »Cut in Wood, from the LIFE« (Abb. 5).⁵⁴ Auch die pointierte – und

54 Bindman 1997, S.188. Der Holzschnitt des zweiten Titelblatts (25,5 x 16,7 cm, London, BM 4053) ist eine Adaption von Hogarths Selbstbildnis in seinem

natürlich falsche – Bezeichnung Hogarths als »Esquire« links reagiert auf dessen Darstellung des Politikers.

Ein anonymen Künstler zeigt in *Tit for Tat or W(illia)m Hogarth Esq(uire) – Principal Pannel Painter to His Majesty* den Künstler in seinem Atelier (Abb. 6).⁵⁵ In Frauenkleidung und mit Narrenkappe auf dem Kopf an Wilkes' Abbild arbeitend, wird der etwas kleinwüchsig wirkende Maler von Bute wohlwollend beobachtet, unter seinem Stuhl sitzt ein Mops. Im Hintergrund rechts erscheint Hogarths *Sigismunda*,⁵⁶ eines der wenigen Historienbilder des Malers. Das Bild im Bild flankieren ein Vorhang und eine Säule, traditionelle Versatzstücke einer nobilitierenden Historie oder eines Standesporträts.

Dessen sublimem Charakter konnte Hogarths *Sigismunda*, nach Ansicht seines Angreifers, nicht gerecht werden. Wilkes hatte in der No. 17 gegen eben dieses Werk genüsslich polemisiert:

»When he has at any time deviated from *his own peculiar walk*, he has never failed to make himself perfectly ridiculous. I need only make my appeal to any one of his *historical* or *portrait* pieces, which are now considered as almost beneath all criticism. The favou-

Gemälde *The Gate of Calais* (1748, Öl/Lw., 78,8 x 94,5 cm, London, Tate Britain).

55 BM Satires 4054. Die porträtartige Darstellung ist abgeleitet von Hogarths Selbstbildnis *Hogarth Painting the Comic Muse* (45,1 x 42,5 cm, London, National Portrait Gallery).

56 *Sigismunda Mourning over the Heart of Guiscardo*, 1759, Öl/Lw., 100,4 x 126,5 cm, London, Tate Gallery.



6. Anonym, Tit for Tat or W.^M Hogarth Esq.^R. Principal Pannel Painter to his Majesty, 1763, Kupferstich, 34,4 x 22,6 cm, London, BM (BM Satires 4054).

rite *Sigismunda*, the labour of so many years, the boasted effort of his art, was not human. If the figure had a resemblance of any thing [sic] ever on earth, or had the least pretence to meaning or expression, it was what he had seen, or perhaps made, in real life, his own wife in an agony of passion; but of what passion, no connoisseur could guess.«⁵⁷

In *Tit for Tat* eröffnet die auffallende Anwesenheit Butes bei der Fertigung von Hogarths Bildsatire gegen Wilkes eine zweite interpretatorische Ebene des Stiches: Gemäß der u. a. in Joseph Addisons *Spectator* vertretenen populären Auffassung sollte Satire Laster im Allgemeinen bloßstellen und nicht Individuen angreifen – dies sei feige und eben weiblich.⁵⁸ Daher wurden namenlos publizierte Satiren und karikierende Darstellungen in England lange bevorzugt: Anonymität galt als Zeichen von Unabhängigkeit.⁵⁹ Hingegen wurde Hogarth – wie schon der Untertitel »Principal Pannel Painter to His Majesty« betont – Parteilichkeit unterstellt. Dementsprechend diene er hier nicht länger dem Gemeinwohl, sondern folge partikulären Interessen und stehe anscheinend sogar im Dienste der Regierung. Beides verdeutlicht der Stich in der Beifall heischenden Wen-

dung des Malers zu dem ehemaligen Premier, der an seinem Stuhl lehnt und lächelnd die Karikatur von Wilkes goutiert.

Einer Inversion wurden darüber hinaus auch einzelne Motive unterzogen, vor allem das von Hogarth negativ gemeinte Detail des mit einem *pileus* bekrönten Stabes. Dieser rekurriert auf die phrygische Mütze, fälschlich überliefert als Symbol der Sklavenbefreiung in Rom, welche – beispielsweise auf Münzbildern – zum Inbegriff (wehrhafter) Freiheit wurde und im 18. Jahrhundert sehr populär war:⁶⁰ So zielt die mit *pileus* ausgestattete Personifikation der Freiheit das Titelbild von Jean-Jacques Rousseaus Abhandlung *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* (1755).⁶¹

Der entsprechend bekrönte Stab wurde unter Wilkes liberalen Parteigängern folgerichtig bald zu dessen Erkennungsmerkmal, so in George Bickhams d. J. (um 1706–1771)⁶²

57 Wilkes 1764, S. 88–89. Mit der Historie hatte sich Hogarth der höchsten Bildgattung zugewendet und war – so Wilkes – daran gescheitert, nachdem er die selbstaufgelegte Beschränkung auf das didaktische Genre überschritten hatte.

58 So unterstellen die Frauenkleider Hogarth mangelnde Männlichkeit, da er im Dienste der Obrigkeit ein kindisches Vergnügen an der Diffamierung von Wilkes entfaltet. Vgl. Bindman 1997, S. 33.

59 Rauser 2001, S. 246.

60 Beispielsweise findet sich die Freiheitskappe auf dem Revers einer nach den Iden des März geprägten Münze mit dem Profilbild des Cäsar-Mörders Marcus Junius Brutus Caepio (ca. 85–42) im Wiener Kunsthistorischen Museum. Vgl. Harden 1995. Zu dem Motiv auf Münzbildern vgl. Epstein 1989; Harden 1995; Liberty's Cap: The American Context, <http://rbcs.princeton.edu/capping-liberty/case/7> (26.03.2017). Auch Bernard de Montfaucon publizierte entsprechende Darstellungen, so in der im anglo-amerikanischen Raum stark rezipierten Übersetzung. Montfaucon 1721–1722, S. 9.

61 Der Text wurde verfasst in Beantwortung der 1754 von der Académie de Dijon formulierten Preisfrage »Quelle est la source de l'inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la loi naturelle?« für den *Prix de morale*. Rousseaus Text gewann nicht und erschien im Folgejahr in Amsterdam im Verlag von Marc Michel Rey.

62 Zu Bickham vgl. Döring 1991, S. 131–155.

7. George Bickham d. J.,
Portrait of John Wilkes looking
through a Prison Window,
Juni 1763, Kupferstich,
26 x 22,8 cm, London, BM
(BM Satires 4063).



Darstellung des Politikers im Gefängnis (Abb. 7). Der Betrachter blickt auf einen angeschnitten gezeigten Giebel, vor dem ein Putto die auf ein Schwert gesetzte Kappe vorzeigt. Offenkundig schützt er John Wilkes, dessen Gestalt hinter einem vergitterten Oval im Zentrum erscheint. Dieses ist solcherart in eine barocke Kartusche eingefasst, dass es als Fensteröffnung gedeutet werden muss. Darüber findet sich ein zweites Schwert, welches die Inschrift »Let Justice hold the Scale« als Attribut der Gerechtigkeit identifiziert. Da jedoch die Waagschalen der wie achtlos hingeworfenen Waage der *Justitia* entspre-

chend aus dem Lot geraten sind,⁶³ scheint der anonyme Illustrator zu bezweifeln, dass dem mutigen Kämpfen der Freiheit Gerechtigkeit widerfahren wird. Dafür spricht auch die über das Blatt gesetzte Beischrift: »A Wits a Feather, and a Chiefs a Rod / An hono-

63 Das Motiv könnte zurückgehen auf eine Darstellung der in Ketten gelegten, schlafenden *Justitia* in Barthel Behams Kupferstich *Der Welt Lauf*, 1525 (4,4 x 6,2 cm, New York, Metropolitan Mus. of Art): Die Waagschalen scheinen im linken Vordergrund achtlos zu Boden gesunken, im rechten Mittelgrund macht sich ein Wolf mit dem Schwert im Maul davon. Ich danke Cristina Fontcuberta i Farnadas herzlich für den Hinweis auf Behams Stich.

est Man's the Noble work of God / To front ye Title Page«.

Die Adaption des *pileus* blieb nicht auf Europa beschränkt, vor allem in Nordamerika ist das Motiv zu finden. Wilkes, der sich in den 1770er Jahren für die rebellierenden Kolonisten stark machte, war dort extrem populär.⁶⁴ Nach ihm wurde eine Provinz in North Carolina benannt, auf die Vorgänge von 1763 geht der vierte amerikanische Verfassungszusatz über die Illegalität nicht autorisierter Hausdurchsuchungen zurück. Im Januar 1775 ziert *Goddess America* mit entsprechenden Attributen nach einem Entwurf Pierre Eugène Du Simitières (1737–1784) das Titelblatt des ersten Bandes des *The Pennsylvania Magazine, or American Monthly Museum*.⁶⁵ Im Jahr der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung reichte wiederum Du Simitière für das Siegel der Vereinigten Staaten eine Zeichnung mit den Personifikationen von Libertas samt Stab und *pileus* und Gerechtigkeit ein.⁶⁶ Ebenso hält eine Indianerin, als

Personifikation der jungen Nation, in einer französischen Karte der Vereinigten Staaten den von der Freiheitskappe bekrönten Stab.⁶⁷ Vier Jahre später fungieren beide als Attribute der Freiheit auf einer Gedenkmedaille zur amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, welche auf Veranlassung Benjamin Franklins ebenfalls in Frankreich geprägt worden war.⁶⁸ Schließlich werden Stab und *pileus* in einem 1792 von Samuel Jennings ausgeführten Gemälde zu Erkennungszeichen der Verkörperung der Vereinigten Staaten, welche die Emanzipation von Sklaven fördert.⁶⁹

Auch andere Details von Hogarths Stich wurden umgedeutet. Nur auf den ersten Blick ist die Tatsache überraschend, dass Wilkes' Parteigänger sogar die vermeintlich entlarvende Hässlichkeit ihres Idols anscheinend ungebrochen adaptierten. So wurde Hogarths Blatt zur Vorlage für Keramik,⁷⁰ die

Personifikation der Freiheit wurde schließlich auf dem Siegel von New Jersey übernommen.

64 Dazu Rauser 1998, S. 151, 167. Das Motiv erscheint besonders prominent auf einer 1768 in Boston gefertigten Silberschale (14 x 27,9 x 14,8 cm) von Paul Revere Jr., die an Auseinandersetzungen um die Besteuerung der amerikanischen Kolonien im Vorjahr erinnert: »One side, in a circle with a scroll and foliated frame topped by a Liberty cap flanked by flags is engraved: ›Magna/Charta and ›Bill of/Rights‹. Inside the circle is inscribed: ›No45./Wilkes & Liberty‹ over a torn page labelled ›Generall/Warrants‹.« Vgl. <http://www.mfa.org/collections/object/sons-of-liberty-bowl-39072> (26.03.2017); Hipkiss 1949; Korshak 1987, S. 54–55.

65 <http://rbsc.princeton.edu/capping-liberty/exhibition/item/2975> (26.03.2017).

66 Vgl. GreatSeal.com: Submissions of the first Great Seal Committee, <http://www.greatseal.com/committees/firstcomm/index.html> (26.03.2017). Die

67 Louis Denis, *Carte du théâtre de la guerre présente en Amérique*, 1779, 66,4 cm x 49,9 cm, New York Public Library. Vgl. Korshak 1987, S. 58; <http://digitalcollections.nysl.org/items/510d47df-f972-a3d9-e040-e00a18064a99> (26.03.2017).

68 Augustin Dupré: *Gedenkmedaille zur amerikanischen Unabhängigkeit von England*, 1783/1976; Korshak 1987, S. 62. Das Motiv fand auch Verwendung in der von Robert Scot entworfenen und zwischen 1793 und 1796 geprägten Münze *Liberty Cap large cent*. Vgl. http://www.coinfacts.com/large_cents/liberty_cap_large_cents/liberty_cap_large_cents.html (26.03.2017).

69 Samuel Jennings, *Liberty Displaying the Arts and Sciences, or The Genius of America Encouraging the Emancipation of the Blacks*, 1792, Öl/Lw., Library Company of Philadelphia. Vgl. http://www.librarycompany.org/artifacts/painters_jennings.htm (26.03.2017); Korshak 1987, S. 63.

70 Punch Bowl, Qing-Dynastie, um 1764–70, chinesisches Exportporzellan, in Emaille und Gold be-

Wilkes' Sache propagierte. Diese wurde in den zu seinem Beistand gegründeten Clubs in ganz England für Trinksprüche genutzt. Schielend und in nachlässiger Kleidung erscheint der Politiker auch in einer wohl in Derby seriell gefertigten Statuette. In seiner Rechten hält er die *Bill of Rights*, welche 1689 die Zuständigkeiten und Befugnisse des Parlaments gegenüber dem Monarchen regelte. Zu Füßen des Sockels reckt ein Putto bewundernd die Freiheitskappe empor.⁷¹ Den von Hogarth zur Desavouierung des Politikers instrumentalisierten binären Kontrast hässlich/schön, nutzten Wilkes' Anhänger also zu pointierten visuellen Stellungnahmen, die umso vernichtender für Hogarth waren, je näher sie seiner Bildfindung standen.

Divergierende ästhetische und gesellschaftspolitische Konzeptionen ermöglichten es den *Wilkites* also, Hogarths demaskierendes Porträt eines lüsternen und zynischen Demagogen gegen seinen Schöpfer zu richten. Mit Hogarth wurden zugleich Bute und die Regierung Georges III. attackiert, die man hinter *The Times*, I und wohl auch hinter *John Wilkes Esquire* vermutete. Die Parteigänger von Wilkes waren mittelständisch-bürgerlich geprägt und hatten entsprechend einiges mit den sog. *Dissentern* gemeinsam. Abseits der anglikanischen Hochkirche entwickelten diese im 18. Jahrhundert eine eigene Kultur mit abweichenden Werten und eigenen Bildungsinstitutionen, wobei sie sich vor allem

auf die aufstrebenden Industriestädte der Provinzen konzentrierten. Programmatisch wurden beispielsweise Söhne von Dissenterfamilien, denen die Aufnahme in Oxford oder Cambridge verweigert blieb, zum Studium in die Niederlande geschickt. So auch Wilkes, Sohn eines walisischen Schnapsbrenners, der in den 1740er Jahren an der Universität von Leiden studierte und neben Italienisch und Französisch auch Latein und Griechisch beherrschte.⁷² Nachdrücklich in Frage gestellt wurde in diesen Kreisen beispielsweise die tradierte Porträtkunst der High Art *à la* Reynolds mit ihrer emotionslosen *uniformity*. Bestritten wurden auch die Virulenz der *politeness* als Charaktereigenschaft des idealen *Gentlemans* und die angebliche Identität von äußerer und innerer Erscheinung.⁷³ Vielmehr galten die von Hogarth eingesetzten Bildmuster, die Wilkes den Status des Gentleman absprechen sollten, den *Wilkites* als Zeichen seiner patriotischen Unabhängigkeit und Integrität.

Die theoretischen Grundlagen dieser Konzeption, die um 1760 z. B. David Hume vertrat,⁷⁴ wurden seit Beginn des 18. Jahrhunderts u. a. in den Schriften Anthony Ashley-Coopers, 3. Earl of Shaftesbury, und vor allem in der von Joseph Addison und Richard Steele herausgegebenen Zeitschrift *The Spectator* prominent diskutiert. *Politeness* wurde in dieser alternativen Lesart als Deckmantel sozialer Zügellosigkeit sowie amoralischer

malt, 18 x 41 cm, London, BM. Vgl. Krahl/Harrison-Hall 1994, S. 38; Bindman 1997, S. 191; Korshak 1987, S. 57.

71 Datiert um 1765, Keramik, Derby Porcelain Factory, H. 31,4 cm, London, BM.

72 Vgl. dazu McCracken 1932.

73 Hier liege – so Rauser – auch das fundamentale Missverständnis Hogarths, das zu dem tragischen Scheitern seiner Bildsatire führte. Rauser 2001, S. 248–251. Vgl. auch Uglow 1997, S. 663–664.

74 Siehe dazu Carter 2001, S. 132.



8. Anonym, *The Grand Triumvirate or Champions of Liberty*, 1763,
Kupferstich, 23,3 x 31,9 cm, London, BM (BM Satires 4035).

Strategien von Bigotterie und Machiavellismus gedeutet;⁷⁵ geschliffene Kultiviertheit und emotionale Distanziertheit könnten Motive und Absichten einer Person verschleiern. So konstatierte Richard Steele am 6. März 1711 im *Spectator*: »The most polite Age is a danger of being the most vicious.«⁷⁶

Eben dieses Misstrauen gegenüber der polierten und nicht leicht zu deutenden »Oberfläche«, also dem Aussehen eines Men-

schen, ist das entscheidende Movens im anonymen Kupferstich *The Grand Triumvirate or Champions of Liberty* (Abb. 8).

Die Halbfigurenporträts von Wilkes, Bute und Hogarth erscheinen in Leserichtung eingeschrieben in drei, von Rocailles gerahmten Medaillons, denen im unteren Teil Textkartuschen angefügt sind. Wilkes und Hogarth wenden sich jeweils zum Bildzentrum. Alle drei Männer sind porträthast präsentiert, was ihre unmittelbare Wiedererkennbarkeit gewährleistet: Für Wilkes griff der Zeichner auf Hogarths Stich des Politikers zurück, dabei

⁷⁵ Clarke 1998, S. 26.

⁷⁶ *The Spectator*, No 6, 7. März 1711, Bd. 1, S. 28; zitiert nach Klein 1984–85, S. 198. Vgl. dazu Brewer 1995.

übersteigerte er dessen Schielen. Für die Darstellung des ehemaligen Premiers im Zentrum orientierte er sich an dem repräsentativen Ganzfigurenporträt Allan Ramsays,⁷⁷ in welchem Bute ganz im Habitus eines Monarchen gezeigt wird. Hogarth ist nach seinem in den Mittelgrund von *O The Roast Beef of Old England, &c.* integrierten Selbstbildnis gestaltet und im Akt des Zeichnens gezeigt.⁷⁸

Attribute klären die Sympathien des Zeichners: Dem schielenden Wilkes, der anklagend die gegen Hogarth gerichtete 17. Nummer seiner Zeitschrift vorzeigt, ist bekrönend der *pileus* beigegeben. Die Kappe ist mit »Liberty« beschriftet, ein Lorbeerkranz verweist auf den zu erwartenden Erfolg seiner Anliegen, ebenso eine um den Rahmen geschlungene und mit »Magna Charta« beschriftete Banderole. Dieser antwortet die im unteren Scheitel des Medaillons abgelegte 45. Nummer seines *North Briton*. Sechs unter dem Bildnis zusammengestellte Verse verdeutlichen das Dargestellte und identifizieren – in Form des Akrostichons »Wilkes« – den Gezeigten:

W.hat reward to him is due, /
 I.n the Cause of Freedom true. /
 L.oyal, honest, brave and wise, /
 K.naves and Scotchmen to chastise. /
 E.ternal Monuments of Fame, /
 S.hall commemorate his Name.⁷⁹

77 Allan Ramsay, *John Stuart, Earl of Bute*, 1758, 236,9 x 144,8 cm, London, National Portrait Gallery.

78 38,3 x 45,5 cm, London BM (Paulson 180 / BM Satires 3050).

79 Typographische Besonderheiten im Original.

Im Zentrum erscheint Bute. Die Tatsache, dass der ehemalige Premier dem männlichen Schönheitsideal der Zeit entsprach, nutzte der Karikaturist weidlich aus und deutet auf dessen hinter dem wohlgestalteten Äußeren vermeintlich versteckte Absichten. Oberhalb des jugendlich strahlenden Earl wächst eine Distel, eiserne Ketten illustrieren seine angeblich tyrannischen Pläne. Ein u. a. auf seine Steuerpolitik verweisender Zettel erläutert diese, ebenso die vier unter das Bild gesetzten Verse, deren Anfangsbuchstaben sich zu B.U.T.E. zusammenschließen.⁸⁰

Der zeichnende Hogarth wird von seinem Mops und zwei Grotesken scheinbar beobachtet, die linke Figur trägt eine Narrenkappe. Im Vordergrund liegt eine mit »Line of Beauty« beschriftete Palette, die gleichermaßen auf seine in der *Analysis of Beauty* schriftlich niedergelegte als auch in seinem *Selbstbildnis mit Mops* von 1745 bildimplizit ausgedrückte Ästhetik anspielt. Die unter sein Bildnis gesetzte, sechsversige Strophe entlarvt die tradierte und hier in den Porträts von Bute und Wilkes nachdrücklich gemachte Gegenüberstellung von hässlich und schön als irreführend.⁸¹

H.appy Artist! who for Gold, /
 O.ʀer his Heart a Veil can hold,
 G.ive an Angel Satan's Face, /
 A.nd the Fiend an Angel's Grace.
 R.ather than let the Bait slip by, /
 T.he K__h'es paint in blackest Dye /
 H.ad WILKES a better Place to try.

80 Da sein Name kürzer ist, werden die Verse weiter auseinander, im Falle Hogarths hingegen enger gesetzt.

81 Clarke 1998, S. 21.

Freimütigkeit und Offenheit zeigt in dieser Dreierkonstellation also einzig John Wilkes, der Hässliche. Sein Abweichen von idealisierender Glätte wird als Zeichen von Ehrlichkeit, Unabhängigkeit, Mut und Vertrauenswürdigkeit gedeutet und illustriert die Charaktereigenschaften eines *eigentlichen* englischen Gentleman.

Wilkes wie *Dissentern* gleichermaßen galt übertriebene *politeness*, die regelmäßig französischen Höflingen unterstellt wurde, als suspekt.⁸² Ebenso wurden die von Hogarth instrumentalisierte Physiognomik und die dort artikulierte Identität von äußerer Erscheinung und innerem Wesen zurückgewiesen. Schon John Locke postulierte die Unabhängigkeit persönlichen Verhaltens von der öffentlichen Rolle eines *homo politicus* und Addison stellte fest, das Äußere einer Person sage nichts über ihren Charakter aus.⁸³ Entsprechend gelassen reagierte auch Wilkes selbst auf Hogarths vermeintlich demaskierende Studie, die er einige Jahre später bezeichnete als »an excellent compound caricatura, or a caricatura of what nature had already caricatured«.⁸⁴

Festzuhalten bleibt demnach, dass die von Hogarth eingesetzten Bildmuster, die Wilkes den Status des Gentleman absprechen sollten, für die *Wilkes* Zeichen patriotischer Unabhängigkeit waren. Individualismus und freiheitliches Denken konnten somit auch als Ausdrucksformen

eines maskulinen und typisch englischen Freiheitsdrangs verstanden und in der Folge zur Basis des englischen politischen Systems stilisiert werden: »[...] Wilkes' libertinism was an asset not merely a liability in his assault on authoritarian government.«⁸⁵ Und so fand auch das breitbeinige Sitzen nur wenige Jahre später eine alternative Deutung als Signum für Tatkraft, Entschlossenheit und Energie wie Zoffannys *Bildnis König Georges III.* dokumentiert: ein tatkräftiger, militärisch gewandeter »Bürgerkönig«.⁸⁶ Das bekannteste Beispiel des 18. Jahrhunderts ist freilich Joseph Wright of Derbys *Porträt Sir Richard Arkwrights*. Der aus eigener Kraft zum schwerreichen Großindustriellen aufgestiegene Sohn eines Schneiders – »an icon of middle-class prosperity«⁸⁷ – präsentiert ungeniert seine feiste Leibesfülle, und seiner Erfindung, der wasserbetriebenen Spinnmaschine, gebührt eben der Platz, der auf offiziellen Königsporträts bisher den Herrschaftsinsignien zukam.

4. Epilog

Die Affäre um Wilkes verschob sich in der Presse sukzessive zu einer Diffamierungskampagne gegen Hogarth. Dem Nachdruck des *North Briton No. 17* folgte im Juni Charles Churchills *Epistle to Hogarth*, ein bissiges Charakterbild des Malers, mit wel-

82 Klein 1984–84, S. 203; Carter 2001, S. 1.

83 Donald 1996, S. 10.

84 So Wilkes, der offenbar wirklich hässlich war, in seinem retrospektiven Kommentar zu Charles Churchills *Epistle to Hogarth*; vgl. Wilkes 1769, S. 103. Vgl. Uglow 1997, S. 676.

85 Sainsbury 1998, S. 151. Zur Libertinage als politische Haltung vgl. auch Paulson 1983, S. 134–141; Bryson 1998, 243–275; Rauser 2001, S. 252.

86 Johan Zoffany, *George III*, 1771, 163,2 x 137,3 cm, Windsor Castle, Royal Collection.

87 West 1997, S. 178. Joseph Wright of Derby, *Sir Richard Arkwright*, 1789–90, 241,3 x 152,4 cm, Derby Museum and Art Gallery.

chem sich der Streit wieder ins Medium der Literatur zurückverlagerte. Unter dem Motto *Ut pictura poesis* setzt der zweiteilige Text ein mit einer Diskussion zwischen den Personifikationen von *Satire* und *Candour*. Die dabei konstatierte allgemeine Schlechtigkeit der Menschheit wird sodann am Exemplum William Hogarth ausgeführt:

»[...] Lurking, most ruffian-like, behind the Screen, / So placed all things to see, himself unseen, / Virtue, with due contempt, saw Hogarth stand, / The murderous pencil in his palsied hand. / What was the cause of Liberty to him, / Or what was honour? Let them sink or swim, / So he may gratify without control, / The mean resentments of his selfish soul; / Let freedom perish; if to freedom true, / In the same ruin Wilkes may perish too.«⁸⁸

Die Erwähnung der »palsied hand« des Malers stimmt den Leser ein auf das unmittelbar folgende literarische Porträt eines von Neid und Senilität ausgehöhlten Hogarth, dessen Körper den Verfall seiner Seele spiegelt:

»With all the symptoms of assur'd decay, / With age and sickness pinch'd, and worn away, / Pale quiv'ring lips, lank cheeks, and falt'ring tongue, / The Spirits out of tune, the Nerves unstrung, / Thy Body shrivell'd up, thy dim eyes funk / Within their sockets deep, thy

weak hams shrunk / The body's weight unable to sustain, / The stream of life scarce trembling thro' the vein, / More than half-kill'd by honest truths, which fell, / Thro' thy own fault, from men who wish'd thee well, / Can'st thou, e'en thus, thy thoughts to vengeance give, / And, dead to all things else, to Malice live?«⁸⁹

Churchill breitete die (vermeintlichen oder faktischen) physiognomischen Defekte und altersbedingten Beschwerden seines Kontrahenten gnadenlos aus – dieselbe Taktik einer Kontrastierung binärer Gegensätze, mit der im Grunde auch Hogarth operiert hatte.⁹⁰

Ein letztes Mal schlug Hogarth zurück. In seinem Kupferstich *The Bruiser*, für den er sein *Selbstbildnis mit Mops* umarbeitete, erscheint Churchill als Bär mit Vikarskragen auf einer hoch-ovalen Leinwand, die auf drei Büchern ruht (Abb. 9).⁹¹ In der linken Hand hält er eine Keule, deren Astansätze mit »LYE« sowie der Zahl dieser angeblichen »Lügen« beschriftet sind, in der Rechten einen Bierkrug, der auf offenbar ständige Trunkenheit verweisen soll. Links sitzt Hogarths Mops Trumpf, der auf Churchills aufgeschlagenes *Epistle to Hogarth* uriniert. Die beiden oberen Bücher dahinter sind mit dem Buchschnitt zum Betrachter gedreht, so dass dieser die darauf vermerkten Titel lesen kann und – wie in Hogarths komplexen visuellen Zeichensystemen üblich – weitere Informa-

88 Churchill 1763, S. 20. Vgl. Hamilton 1972, S. 90; Uglow 1997, S. 677–680.

89 Churchill 1763, S. 20–21.

90 Vgl. dazu Möller 1996, S. 145–146.

91 Paulson 215 / BM Satires 4084 (7. Zustand).



9. William Hogarth, *The Bruiser*, 1763, Kupferstich, 37,6 x 28,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (BM Satires 4084, 7. Zustand).

tionen erhält. Der obere Band trägt den Titel *Great George Street*⁹² – *A list of the subscribers to the ›North Briton‹*, der untere *A new way to pay old Debts, A comedy by Massinger*. Letzteres bezieht sich vordergründig auf Philip Massingers gleichnamiges Drama von 1625, das David Garrick wieder popularisiert hatte. Es ist zugleich eine offenkundige Anspielung auf das siebte Blatt von Hogarths *A Rake's Progress*: Im Schuldengefängnis trifft Tom Rakewell auf einen Mitinsassen, der – obschon selbst bankrott – eine Abhandlung zur Überwindung der Staatsverschuldung verfasst.⁹³ 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. Vermittels solcher Seitenhiebe wird seine Sache von Hogarth in ein fragwürdiges Licht gerückt.

Auch der Titel des Blattes ironisiert die Ereignisse, indem er den angeblichen Schläger Churchill verspottet als »*Russian Hercules, Regaling // himself after having Kill'd the Monster Caricaturea that so sorely Gall'd his Virtuous friend of the Heaven born WILKES.*«⁹⁴ Im letzten Zustand der Platte

liegt schließlich vor der Palette ein satirisches Bild im Bild. Churchill und Wilkes erscheinen darin als Tanzbär und Affe, die Hogarth auspeitscht und an Ketten herumführt. Die Szene spielt vor einem Grabmal, das laut Inschrift William Pitt zugeordnet wird; vielleicht Hogarths Replik auf Churchills scheinheiligen Rat »on the verge of death, learn how to die.«⁹⁵ Doch erzielte auch dieser Stich nicht die gewünschte Wirkung; er zog vielmehr neue druckgraphische Kommentare nach sich, in denen Hogarth zunehmend als bössartiger alter Mann erscheint.

Hogarth veröffentlichte *The Times, Plate II* nicht mehr zu Lebzeiten, obwohl die fertige Platte – ein Sinnbild von Prosperität und Wohlstand des Staates in einer Allegorie des blühenden Gartens unter der Obhut von König und Regierung – in seinem Nachlass gefunden wurde. Sein letzter Stich, *The Bathos*,⁹⁶ intendiert als Schlussblatt einer Gesamtausgabe seiner Stiche, zeigt Chronos und die Welt in Trümmern, eine Überfülle von Vanitas- und Todessymbolen beherrscht die höchst pessimistische Darstellung (Abb. 10). Über der zerbrochenen Palette rechts liegt ein Exemplar von *The Times, Plate I*, zerrissen und bereits schwelend. Drei Monate nach Vervollendung der Graphik ist Hogarth verstorben.

Die fast einjährige Auseinandersetzung um ein Blatt, welches als Propagandabild für die Friedenspolitik des Premierministers Bute gedacht gewesen war, veränderte die Kunstlandschaft in England nachhaltig. Die in der moralisierenden Literatur seit Beginn

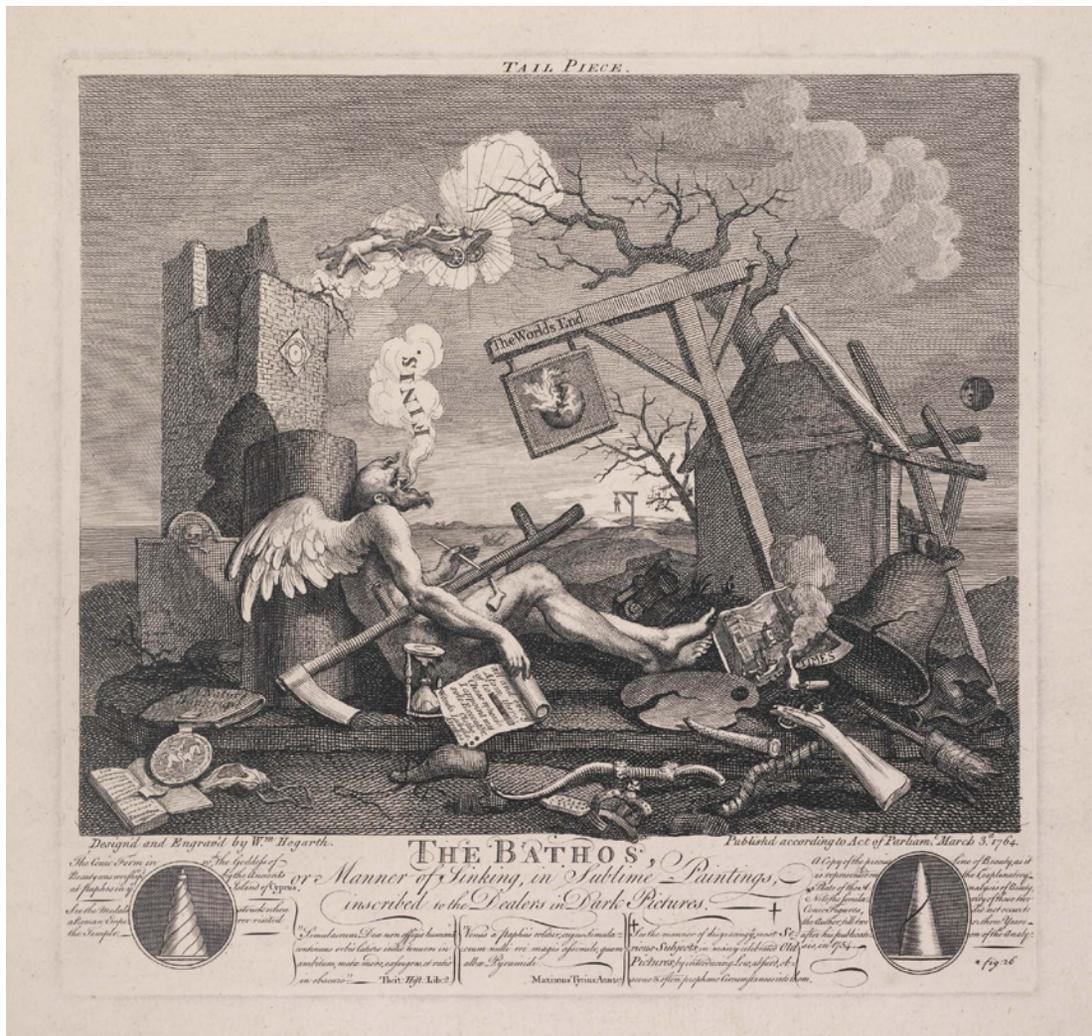
92 Dort befand sich Wilkes' damaliger Wohnsitz.

93 1735, 35,1 x 40,3 cm, London BM (Paulson 138 / BM Satires 2336).

94 Hogarth: *The Bruiser*, 1763, 37,4 x 27,8 cm, London BM (Paulson 215 / BM Satires 4084); vgl. Uglow 1997, S. 680–682. Ironischerweise hat der Künstler für diese seine letzte Antwort die originale Platte seines Selbstbildnisses von 1749 überarbeitet und damit sein eigenes Abbild durch das Churchills ersetzt – ein unter psychologischen Aspekten sicher kurioses Vorgehen. Vgl. Paulson 1993, S. 406–407; Uglow 1997, S. 682.

95 Churchill 1763, S. 21.

96 Paulson 216 / BM Satires 4106.



10. William Hogarth, *Tailpiece or The Bathos*, 1764, Kupferstich, 31,8 x 33,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (BM Satires 4106).

des 18. Jahrhunderts durchaus kritisch debatierte Analogie von Physiognomie und Charakter wurde auch in der Bildkunst aufgenommen und im Verlauf der hier skizzierten visuellen Auseinandersetzung schließlich sukzessive außer Kraft gesetzt. Die normative Ästhetik einer auf *Uniformity* und Idea-

lisierung zielenden Porträtkunst der High Art wich individualisierten Darstellungen und einer zunehmenden Fokussierung gerade auf die Charakterzüge, welche *nicht* der Konvention entsprachen. In der politischen Graphik trat die seit dem 16. Jahrhundert übliche, emblematisch-allegorische und ins

Allgemeingültige gewendete Moralsatire in den Hintergrund, welche Hogarth über Jahrzehnte hinweg so erfolgreich propagiert hatte.⁹⁷ An ihre Stelle rückte ein personalisierter und karikierender Darstellungsmodus, der jedoch – wie die hier vorgestellten Beispiele nachdrücklich zeigen – keineswegs weniger

komplex war und dem Betrachter umfangreiche Kenntnisse abfordert. Die öffentlich ausgetragene Affäre um Hogarth und Wilkes markiert einen signifikanten Übergang hin zu den modernen Karikaturen eines James Gillray, Thomas Rowlandson und schließlich Honoré Daumier.

⁹⁷ Dazu George 1959, S. 3–8. Ich danke Hans Ost, Christian Lechelt sowie Denise Digrell für ihre Hilfe.

Bibliographie

Antal 1952

Frederick Antal: The Moral Purpose of Hogarth's Art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15, 3/4 (1952), S. 169–197.

Armitage 1997

David Armitage: A Patriot for Whom? The Afterlives of Bolingbroke's Patriot King, in: *Journal of British Studies* 36, 4 (1997), S. 397–418.

Atherton 1974

Herbert M. Atherton: Political Prints in the Age of Hogarth. A Study of the Ideographic Representation of Politics, Oxford 1974.

Bindman 1997

David Bindman: Hogarth and his Times, London 1997.

Black 1987

Jeremy Black: The English Press in the Eighteenth Century, London 1987.

Bolte 1993

Ulrike Bolte: Deformität als Metapher. Ihre Bedeutung und Rezeption im England des 18. Jahrhunderts (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 187), Frankfurt am Main/Berlin/Bern u. a. 1993.

Brewer 1973

John Brewer: The Misfortunes of Lord Bute: A Case-Study in Eighteenth-Century Political Argument and Public Opinion, in: *The Historical Journal* 16, 1 (1973), S. 3–43.

Brewer 1976

John Brewer: Party Ideology and Popular Politics at the Accession of George III, Cambridge 1976.

Brewer 1983

John Brewer: The Number 45: A Wilkite Political Symbol, in: Stephan Baxter (Hg.), *England's Rise to Greatness, 1660–1763*, Berkeley 1983, S. 349–380.

Brewer 1995

John Brewer: ›The most polite age and the most vicious‹. Attitudes towards culture as a commodity, 1660–1800, in: Ann Bermingham / John Brewer (Hg.): *The Consumption of Culture, 1600–1800: Image, Object, Text*, London/New York 1995, S. 341–361.

Bryson 1998

Anna Bryson: *From Courtesy to Civility. Changing Codes of Conduct in Early Modern England* (= *Oxford Studies in Social History*), Oxford 1998.

Carter 2001

Philip Carter: *Men and the Emergence of Polite Society, Britain 1660–1800*, London 2001.

Cash 2001

Arthur H. Cash: *An Essay on Woman by John Wilkes and Thomas Potter. A Reconstruction of a Lost Book. With an Historical Essay on the Writing, Printing and Suppressing of this ›Blasphemous and Obscene‹ Work*, New York 2001.

Cash 2006

Arthur H. Cash: *John Wilkes: The Scandalous Father of Civil Liberty*, New Haven/London 2006.

Churchill 1763

Charles Churchill: *An epistle to William Hogarth*, London 1763.

Döring 1991

Jürgen Döring: *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, Hildesheim 1991.

Donald 1996

Diana Donald: *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven 1996.

Epstein 1989

James Epstein: *Understanding the Cap of Liberty: Symbolic Practice and social Conflict in early nineteenth-century England*, in: *Past and Present* 122, 1 (1989), S. 75–118.

Fraser 2012

Sarah Fraser: *The Last Highlander. Scotland's Most Notorious Clan Chief, Rebel and Double Agent*, London 2012.

Frey 2000

Siegfried Frey: *Die Macht des Bildes. Der Einfluss der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*, Bern/Göttingen/Seattle 2000.

George 1959

M. Dorothy George: *English Political Caricature to 1792. A Study of Opinion and Propaganda*, Oxford 1959.

Hallett 1999

Mark Hallett: *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven/London 1999.

Hamilton 1972

Adrian Hamilton: *The Infamous Essay on Women or John Wilkes Seated between Vice and Virtue*, London 1972.

Harden 1995

J. David Harden: *Liberty caps and liberty trees*, in: *Past and Present* 146, 1 (1995), S. 66–102.

Hipkiss 1949

Edwin J. Hipkiss: *The Paul Revere Liberty Bowl*, in: *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, 47, 268 (1949), S. 19–21.

Hogarth 1955

William Hogarth: *The Analysis of Beauty with the rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, hg. und eingeleitet von Joseph Burke, Oxford 1955.

Johnson 1783

Samuel Johnson: *A Dictionary of the English language in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers: to which are prefixed, a history of the language, and an English grammar*, London 1785.

Klein 1984–85

Lawrence E. Klein: *The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*, in: *Eighteenth-Century Studies* 18, 2 (1984–1985), S. 186–214.

Klein 1994

Lawrence E. Klein: *›Politeness‹ as linguistic ideology in late seventeenth- and early eighteenth century England*, in: Dieter Stein / Ingrid Tieken-Boon van Ostade (Hg.): *Towards a Standard English, 1600–1800*, Berlin 1994, S. 31–50.

Klein 1996

Lawrence E. Klein: *Coffeehouse Civility, 1660–1714: An Aspect of Post-Courtly Culture in England*, in: *Huntington Library Quarterly* 59, 1 (1996), S. 30–52.

Klein 2002

Lawrence E. Klein: *Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century*, in: *The Historical Journal* 45, 4 (2002), S. 869–898.

Klein 2004

Lawrence E. Klein: *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*, Cambridge 2004.

Korshak 1987

Yvonne Korshak: *The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France*, in: *Smithsonian Studies in American Art* 1, 2 (1987), S. 53–69.

Krahl/Harrison-Hall 1994

Regina Krahl / Jessica Harrison-Hall: *Ancient Chinese Trade Ceramics from the British Museum*, Taipei 1994.

Mannings 1975

David Mannings: *A Well-Mannered Portrait by Highmore*, in: *Connoisseur* 189, 760 (1975), S. 116–119.

McCracken 1932

George McCracken: *John Wilkes, Humanist*, in: *Philological Quarterly* 11 (1932), S. 109–134.

Meyer 1995

Arline Meyer: *Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century ›Hand-in-Waistcoat‹ Portrait*, in: *The Art Bulletin* 77, 1 (1995), S. 45–63.

Montfaucon 1721–1722

Bernard de Montfaucon: *Antiquity explained, and represented in sculptures*, London 1721–1722.

Nivelon 1737

François Nivelon: *The Rudiments of Genteel Behavior*, London 1737 [mit Stichen von Hubert François Gravelot und Louis Philippe Boitard].

Nobbe 1939

George Nobbe: *The North Briton. A Study in Political Propaganda*, New York 1939.

Pasquinelli 2007

Barbara Pasquinelli: *Gespreizte Beine*, in: dies.: *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck (= Bildlexikon der Kunst 15)*, Berlin 2007, S. 200–202.

Paulson 1965

Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, 2 Bde., Bd. 1: *Introduction and Catalogue*; Bd. 2: *The Engravings*, New Haven/London 1965.

Paulson 1983

Ronald Paulson: *Representations of Revolution, 1789–1820*, New Haven/London 1983.

Paulson 1992

Ronald Paulson: *Politics and Aesthetics: Hogarth in 1759*, in: Guillard Sutherland (Hg.): *British Art, 1740–1820: Essays in Honor of Robert R. Work*, San Marino 1992, S. 25–55.

Paulson 1993

Ronald Paulson: *Hogarth*, 3 Bde., Bd. 3, *Art and politics, 1750–1764*, London 1993.

Postgate 1956

Raymond Postgate: *That Devil Wilkes*. Revised ed., London 1956 (1929).

Rausser 1998

Amelia Rausser: *Death or Liberty: British Political Prints and the Struggle for Symbols in the American Revolution*, in: *Oxford Art Journal* 21, 2 (1998), S. 151–171.

Rausser 2001

Amelia Rausser: *Embodied Liberty: Why Hogarth's Caricature of John Wilkes Backfired*, in: Bernadette Fort / Angela Rosenthal (Hg.): *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton 2001, S. 240–257.

Rea 1963

Robert R. Rea: *The English Press in Politics 1760–1774*, Lincoln, Nebr., 1963.

Rudé 1962

George Rudé: *Wilkes and Liberty: A social study of 1763 to 1774*, Oxford 1962.

Sainsbury 1998

John Sainsbury: *Wilkes and Libertinism*, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 26 (1998), S. 151–174.

Sainsbury 2006

John Sainsbury: *John Wilkes: The Lives of a Libertine*, New Haven/London 2006.

Solkin 1986

David H. Solkin: *Great Pictures or Great Men? Reynolds, Male Portraiture, and the Power of Art*, in: *Oxford Art Journal* 9, 2 (1986), S. 42–49.

Stephens/George 1978

Frederic George Stephens / Mary Dorothy George: *Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 11 Bde., Bd. 4, 1761–1770, London 1978.

Thomas 1960

Peter D. G. Thomas: *John Wilkes and the Freedom of the Press (1771)*, in: *Bulletin of the Institute of Historical Research* 33 (1960), S. 86–98.

Thomas 1996

Peter D. G. Thomas: *John Wilkes: A Friend to Liberty*, Oxford 1996.

Thomas 2002

Peter D. G. Thomas: *George III: King and Politicians, 1760–1770*, Manchester 2002.

Tikkanen 1912

J. J. Tikkanen: Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1912.

Uglow 1997

Jenny Uglow: Hogarth. A Life and a World, London 1997.

Wagner 1997

Peter Wagner: The Discourse on Crime in Hogarth's Graphic Works, in: Frédéric Ogée (Hg.): The Dumb Show: Image and Society in the Works of William Hogarth, Oxford 1997, S. 65–79.

Walpole 1837

Horace Walpole: Correspondence of Horace Walpole with George Montagu ... hon. H.S. Conway [a. o.]. New edition in 3 vols, with numerous illustrative notes, now first added, Bd. 2: 1760–1769, London 1837.

West 1997

Shearer West: The de-formed Face of Democracy: Class, Comedy and Character in eighteenth-century British Portraiture, in: Jeremy Black (Hg.): Culture and Society in Britain, 1660–1800, Manchester 1997, S. 163–188.

West 1999

Shearer West: Wilkes's squint. Synecdochic physiognomy and political identity in eighteenth-century print culture, in: Eighteenth-Century Studies 33, 1 (1999), S. 65–84.

Wilkes 1764

[John Wilkes]: The North Briton. Revised and Corrected by the Author. Illustrated with explanatory Notes and a copious Index of Names and Characters in two Volumes, Bd. 1., Dublin 1764.

Wilkes 1769

John Wilkes: Notes on a few Passages of the Late Mr. Churchill's Works: No. I: Epistle to William Hogarth, in: Ders.: The North Briton. From No. 1 to No. 46, inclusive, with several useful and explanatory notes not printed in any former edition, to which is added a copious index to every name and article [...], London 1769, S. 103–104.

Wilson 2014

Kathleen Wilson: The Island Race: Englishness, Empire and Gender in the Eighteenth Century, London/New York ²2014 (2003).

Ein Künstlerpamphlet und seine Bildpolemik.

Giovanni Battista Piranesi

Lettere di giustificazione

von Doris H. Lehmann

1. Zur Vorgeschichte

Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) 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 James Caulfeild, 4. Viscount Charlemont (später 1st Earl of Charlemont; Abb. 1) 1752 erstmalig begegnete und ihm im Jahr darauf über John Parker die Widmung hierfür antrug.¹ Letzterer war nicht allein Kunstagent des kunstliebenden und weit gereisten Adligen, sondern auch Historien- und Porträtmaler und als solcher der Leiter der von Charlemont 1748 mit gegründeten und bis zur Auflösung 1755 von diesem finanzierten Academy of English Professors of the Liberal Arts in Rom.²

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, verwalteten seine Agenten Parker, Abt Peter Grant und Reverend Edward Murphy in Rom seine dort verbliebenen Angelegenheiten.³ Wohl im Vertrauen auf die finanzielle Absicherung durch den Adligen, vermutlich aber ohne präzise oder gar fixierte Zusagen oder zwischenzeitliche Anpassung derselben, wuchs das zunächst einbändig konzipierte Werk Piranesi mit 250 Stichen auf ein Vielfaches des ursprünglich anvisierten 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 explizit machte, dass er damit (mindestens) das Vierfache der ursprünglich besprochenen finanziellen Unterstützung einforderte, ist nicht bekannt, bei genauerer Betrachtung

1 Hyde Minor 2001, S. 417; Hyde Minor 2006, S. 124.

2 Hyde Minor 2006, S. 124; Campbell 1993, S. 83; Cou-tu 2015, S. 108–109.

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

der Wortwahl Piranesi aber wenig wahrscheinlich. Seine spätere Rechtfertigung, der Adelige hätte den vergrößerten Projektumfang der Titeländerung entnehmen können, deutet vielmehr darauf hin, dass Parker sich zu Recht aufregte, als er äußerte, der Lord habe der Finanzierung von Piranesi Großprojekt nicht zugestimmt, sondern nur eine kleinere Publikation fördern wollen.⁴ Analysiert man den Sachverhalt ohne die von Piranesi manipulierte Sicht auf die Angelegenheit einzunehmen, 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 jedenfalls ist zwar die Zustimmung zur Titeländerung zu entnehmen, nicht jedoch *expressis verbis* die zu einer vierbändigen Publikation im Folioquerformat. Dass der Lord der umfänglichen 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.⁵ 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 Piranesi, er habe einen auf die Widmung bezogenen Brief John Parkers an



1. Pompeo Batoni, James Caulfeild, IV. Viscount Charlemont, ca. 1753–1756, Öl/Lw., 97,8 x 73,7 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B 1974.3.26.

seinen Mittelsmann Andrea Mercati als Beleg für die Zustimmung seines Mäzens zur Erweiterung des Publikationsprojektes auf vier Bände aufgefasst.⁶ 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.⁷ Hieraus abzu-

4 Piranesi 1757, S. XVI und Taf. V, VI.

5 Cullen 2000, S. 173.

6 Piranesi 1757, S. XVI, Anm. 5.

7 Abbildung des Briefes in Hyde Minor 2015, S. 76, Abb. 51. Zusammen mit zwei Fassungen der Widmungsinschrift (beide abgedruckt als Tafel V und VI in den *Lettere*) ist dieses Dokument im Innen-



2. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di giustificazione*, 1757, Frontispiz, 2. Zustand, Los Angeles, Getty Research Institute.

leiten, dass zugleich auch unausgesprochen der finanzielle Umfang der Druckförderung erhöht werden 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.⁸

2. Der Eklat

Am 25. Januar 1756 erhielten *Le antichità romane* das päpstliche Imprimatur und im Mai erschien die erste Auflage.⁹ Piranesi sandte seinem Gönner daraufhin zwei Ausgaben zu.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² Piranesi behauptete später, er sei daraufhin im Auftrag des ehemaligen Mäzens bedroht worden; dies wies Parker als skandalöse Lüge zurück.¹³ 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. 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.¹⁴ 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

deckel des ersten Bandes von *Le antichità romane* (Corsiniana-Exemplar) befestigt. Vgl. Scott 1975, S. 108–109; Antetomaso 2006, S. 109; Hyde Minor 2006, S. 142. Antetomaso 2004, S. 110 weist darauf hin, dass der Brief nicht vom Schreiber datiert ist.

8 Piranesi 1757, S. XVI, Anm. 5.

9 Scott 1975, S. 112. Abdruck des Dokuments, in: Hyde Minor 2015, S. 24, Abb. 24.

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

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

12 »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 cosa che possa recarle del dispiacere. Farò di più, my lord: faro vedere al pubblico, che siete stato voi che avete ricusata la mia opera, acciò egli non si formalizzi di vederla comparire con altro nome.« 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, S. II–XIV. Vgl. hierzu Antetomaso 2006, S. 109–110.

13 Brief von Piranesi an Grant, 31. Mai 1757, in: Piranesi 1757, S. 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.

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

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.¹⁵ Darüber hinaus sollten die Druckplatten wie auch die fertigen Exemplare von *Le antichità romane* beschlagnahmt und die darin abgedruckten Briefe entfernt werden.¹⁶ Piranesi wurde außerdem dazu verpflichtet, sich bei Charlemont schriftlich zu entschuldigen.¹⁷ Letzteres tat der Künstler, wenn auch nur widerwillig und erst am 15. März 1758.¹⁸

3. Piranesi Selbstdarstellung und Streitführung

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.¹⁹ Die mögliche Zensur scheint Piranesi 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.²⁰ Piranesi seinerseits gab an, dass Charlemonts Kunstagenten die Veröffentlichung einiger Briefe erfolgreich verhindert hätten.²¹ 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 (Abb. 2), 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 geschickt 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.²² Er stellte damit sicher, dass

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

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

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

18 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.

19 Manuskripte in den Corsiniana- und Barberini-Exemplaren von Piranesi *Antichità Romane*. Antetomaso 2006, S. 115; Scott 1975, S. 113; Donati 1950, S. 240.

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

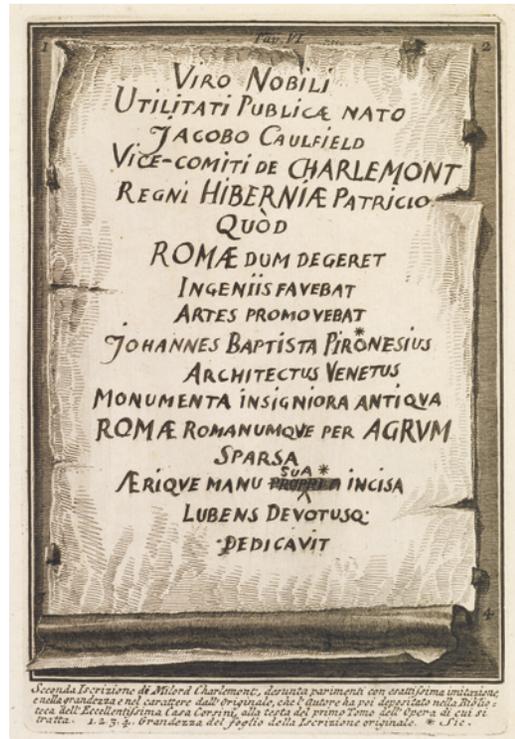
21 Damit bezog er sich vermutlich auf das Eingreifen des Statthalters in seine Publikationstätigkeit. Antetomaso 2006, S. 112.

22 Piranesi 1757, S. VII, XII.

sein »Beweismaterial«, also alle 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 Streitführung 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.²³ Unzensiert 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 dahinterstehende Absicht war, dass die Öffentlichkeit und die Nachwelt sich dauerhaft seine Sicht der Angelegenheit aneignen sollten: Sein *Avviso al Pubblico* ist ein Appell an die Leser, über den Fall zu richten.²⁴

4. Zur Quellenlage

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



3. Giovanni Battista Piranesi,
Lettere di giustificazione, 1757, Tav. VI,
Los Angeles, Getty Research Institute.

Sicht auf die Auseinandersetzung; dass hierin dem Auftraggeber – und damit auch dem heutigen Leser – Informationen vorenthalten werden sollten, ist möglich.²⁵ 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.²⁶

23 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.

24 Vgl. Antetomaso 2004, S. 111; Hyde Minor 2006, S. 126–129, bes. Anm. 19.

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

26 Piranesi 1757. Weitere redigierte Briefe enthalten die im Auftrag Piranesis archivierten Exemplare von *Le antichità romane*. Zu den kalkulierten

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.²⁷ 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.²⁸ So wurden in dem genannten Vergleichsfall Anmerkungen hinzugefügt, die Grammatik korrigiert, Wörter ersetzt, Textabschnitte verschoben und sogar ein Vorwort ergänzt.²⁹ 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.³⁰

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 eine andere Bedeutung haben und als eine sozial distanzierte Antwort oder die kontrollierte Verweigerung einer Erwiderung aufgefasst werden.³¹ Innerhalb einer gelehrten Kommunikation war Schweigen eine aussagekräftige Reaktion, da sie die Verachtung des Angegriffenen auf eine gegen ihn gerichtete Polemik signalisierte.³² Vermutlich um eine solche Beurteilung von Charlemonts Schweigen zu verhindern, hielt schon Piranesi ihm zugute, dass er möglicherweise Briefe aufgrund einer Intrige nicht erhalten hatte.³³ 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.³⁴ Dessen zum Teil widersprüchliche Darstellungen der Geschehnisse und Behauptungen, mit denen er sich als Opfer einer Intrige stilisierte, sind keineswegs be-

Überarbeitungen seiner Handschriften siehe Hyde Minor 2015, S. 71.

27 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.

28 Auf die Inspiration von Piranesis Publikation durch Briefromane hat jüngst Heather Hyde Minor hingewiesen, ohne jedoch den strategischen Einsatz fiktiver Briefe oder Textteile auch für den Künstler als möglich in Betracht zu ziehen. Hyde Minor 2015, S. 73–74.

29 Siehe Hyde Minor 2006, S. 126.

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

31 Vgl. zu den verschiedenen Bedeutungen von Schweigen innerhalb einer Kommunikation Bellebaum 1992.

32 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.

33 Scott 1975, S. 113.

34 Röttgen 1983.

legt.³⁵ 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 Piranesis Behauptungen noch die verärgerten Aussagen der Kunstagenten bilden für eine objektivierbare Darstellung gesicherte Grundlagen. Die Forschung hierzu ist bis heute durch die betont einseitige Überlieferung Piranesis geprägt.³⁶

5. Mehr als ein Künstlerstreit?

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 Hyde 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.³⁷ 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 Kirchenhisto-

riker.³⁸ 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.³⁹ Mit seiner Unterstützung 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.⁴⁰ 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.⁴¹ 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. Hyde Minors Versuch, die *Lettere* als Werbemaßnahme für die unterfinanzierten Exemplare von *Le antichità romane* zu deuten, bietet hierfür einen wertvollen Ansatz, dieser wird dem fi-

35 Wilton-Ely 1972, S. V; vgl. Scott 1997, S. 113.

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

37 Hyde Minor 2006, S. 143, 145; Hyde Minor 2015, S. 75.

38 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.

39 Bottari 1754, S. 42.

40 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.

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

nanziellen und organisatorischen Aufwand des Unternehmens allerdings nur bedingt gerecht.⁴² Wie Hyde 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 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.⁴³ Bildetails, die möglicherweise Toleranzgrenzen überschritten, wurden im zweiten Zustand entschärft und durch weitere Bildüberarbeitungen wurden 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 Finanz-

kraft noch ein anderer Geldgeber stand, und wenn ja, wer. Zum anderen die, ob sich der Künstler mit seinem Angriff in der Gelehrtenrepublik etablieren wollte. Das Risiko, dies auf die 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 seiner Sicht vermutlich als unangemessen bewerteten Angriff, der mit dem Pamphlet zu einer öffentlich wahrnehmbaren Kontroverse eskaliert 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 Hardys möglicherweise auf Grants Bericht zurückgehender Hinweis, dass einige wichtige Personen in Rom über Piranesis Streitführung verärgert waren.⁴⁴

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.⁴⁵ Hierfür nahm er die Diskreditierung eines anerkannten Mitglieds der Gesellschaft und der internationalen Kunst-

42 Hyde Minor 2015, S. 80.

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

44 Hardy 1810, S. 28. Der Autor verweist ebd. auf die gute Bekanntschaft Charlemonts mit dem Bibliothekar der Vaticana. Bottaris Name fällt hier nicht.

45 »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.

szene 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.⁴⁶ Möglich ist, dass Bottaris Arbeitgeber auch darüber hinaus involviert war: Die Archivierung von Piranesis umstrittenen 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 mit verantwortet worden sein könnten. 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.⁴⁷ Hyde Minor erklärte die direkte Einbeziehung Corsinis mit dessen diplomatischer Rolle als päpstlich ernannter Protektor Irlands.⁴⁸ Anders klingt die Begründung Grants, der 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.«⁴⁹ Aber auch die angebliche Parteinahme Kardinal Alessandro Albanis zugunsten 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 konnten.⁵⁰ Die Hintergründe 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.⁵¹ 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 vertei-

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

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

48 Hyde Minor 2006, S. 125, Anm. 11.

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

50 Hardy 1810, S. 28. Vgl. Röttgen 1984, S. 152.

51 Corsini war der Nepote des verstorbenen Papstes Clemens XII. gewesen. Diverse 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 Bernhardi 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.

digd wurde: Der 4th Viscont Charlemont hatte als Mäzen versucht, auf dem römischen Kunstmarkt eine Institution für englische Künstler und Gelehrte zu etablieren und war damit 1755 vorerst gescheitert. Hätte seine Idee dauerhaften Erfolg gehabt, so wäre Charlemonts Akademie für die am Kunstkauf interessierten englischen Adligen auf ihrer Grand Tour vermutlich eine wichtige Anlaufstelle in Rom 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 Society of Antiquaries zu sein. 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.⁵² 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.

6. Piranesis Bildpolemik im Detail

Besonderen Anteil an der Streitschrift, welche Piranesis Briefe an den Mäzen und seine Kunstberater kommentiert wiedergab, hatte das Bild als streitfähiges Medium. Ironisch nannte Parker die »satirical prints« Piranesis »our new honours«.⁵³ Die Zielgruppe des Künstlers bestand neben dem ehemaligen Auftraggeber und dessen Beratern aus einem persönlich adressierten Publikum: zunächst aus einflussreichen Personen 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.⁵⁴ 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

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

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

54 Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 803.



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

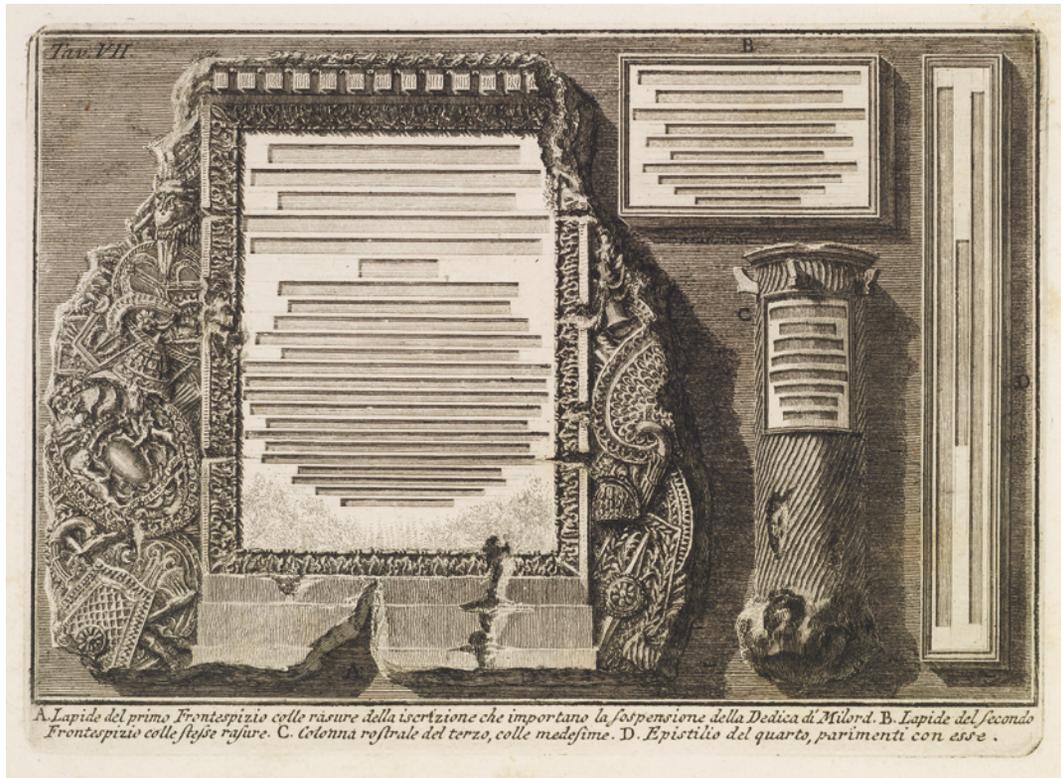
ab. Letztere zeigen vier Frontispize für die *Antichità Romane*, zwei Widmungsentwürfe Charlemonts mitsamt darin enthaltenen Schreibfehlern (Abb. 3) und schließlich zwei Bildtafeln mit bildpolemischen Details, die der Künstler in die genannten Frontispize eingearbeitet hatte. Damit verbreitete Piranesi gezielt die Objekte, welche gemäß Parkers Angaben zensiert und vernichtet werden sollten. Bemerkenswert ist, dass er ein Exemplar der *Lettere* dem Gouverneur zukommen ließ, womit sich die Frage stellt, ob dieser ebenfalls ein doppeltes Spiel spielte.⁵⁵

⁵⁵ Hyde Minor 2015, S. 80.

Dies wiederum könnte 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 Piranesi's *Lettere* hat bereits Heather Hyde Minor vorgelegt, die auf die Relevanz des gewählten Mediums Druckgraphik für Piranesi sowie die Bedeutung der Themen Kampf, *damnatio memoriae* und Körperstrafen für die von ihm gewählte Bildsprache hingewiesen hat.⁵⁶

⁵⁶ Zur Argumentation, wonach die Druckgraphik dauerhafteren Ruhm versprach als die Architektur siehe Hyde Minor 2006, bes. S. 131. Piranesi



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

Diese Untersuchung kann sich darum auf den Aspekt der Bildpolemik und neue Beobachtungen hierzu konzentrieren.

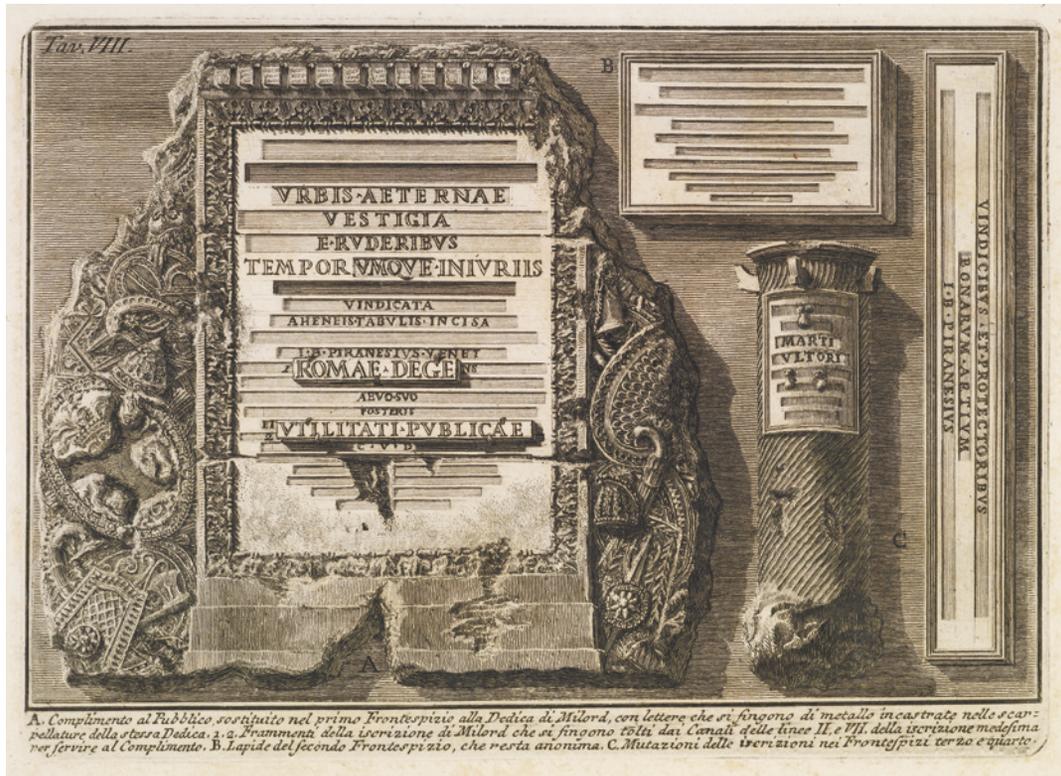
Als Begleitphänomen der Kommunikationskultur wird die Gestalt einer Polemik jeweils situationsbedingt und damit für jeden Streitakt spezifisch manifestiert, im Kontext von Künstlerstreit gilt dies entsprechend für die Konfliktverschärfung durch Bildpolemiken.⁵⁷ Als Mittel der Positionierung und

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 witzigen 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 publikums-

Anspielungen auf Körperstrafen reagierten möglicherweise auf die Androhung solcher gegenüber dem Künstler. Vgl. Hyde Minor 2015, S. 80.

57 Zur hier zugrunde gelegten Definition von Polemik siehe Albrecht 2013.



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

wirksame Inszenierung seiner Rache zu erzielen.⁵⁸ Der Vergleich der drei unterschiedlichen Zustände, den das von Piranesi hinterlegte Exemplar in der Corsiniana ermöglicht, macht dies nachvollziehbar.⁵⁹ So zeigt der zweite Zustand dieses Widmungsblattes die Verkehrung der vormaligen Ehrerbietung in die bildpolemische Beleidigung: Ex-

poniert veranschaulicht Piranesi hier seine persönliche *damnatio memoriae*, indem er – gut sichtbar – den Namen des einstigen Gönners tilgte.⁶⁰ Im Tafelteil des Pamphlets druckte er, um dies leicht nachvollziehbar zu machen, zuerst den Erstzustand des Frontispizes als Kopie ab (Tav. I; hier Abb. 4). Die Tilgung des Namenszuges (Tav. VII; Abb. 5) und die Neuwidmung an die Öffentlichkeit (»VUTILITATI PVBLICAE«, Tav. VIII; Abb. 6) präsentiert er detailliert.

58 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.

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

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



7. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di giustificazione*, 1757, S. XIX (Detail).

Die letzte Bildtafel des Pamphlets zeigt auch die Überreste des in Stein gemeißelten Wappens von Lord Charlemont. 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.⁶¹ Tafel VIII. zeigt damit 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 Hyde Minor bereits dargelegt hat, eine spektakuläre Erniedrigung, ja sogar Entehrung seines ehemaligen Förderers unter Rückbezug auf die in Rom allgegenwärtige Antike. Über die signifikante 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, 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 Andenken wurde wappenrechtlich verdammt und abgetan.⁶² Noch im 18. Jahrhundert drohte Verrätern – insbesondere Hochverrätern –

61 Auch die Inschrift war hier verändert worden. Vgl. Samuel 1910, S. 84.

62 Zum *Crimen laesae Majestatis* und international dokumentierten Fällen von Majestätsbeleidigungen, die auch mit der Zerschlagung des Wappens gehandelt wurden, siehe die quellenbasierten Ausführungen von Döpler 1693–1697, Bd. 2, S. 76, 649 (*De Damnatione Memoriae, &c.*, XXVII). Zur Frage, ob es Bestrafungen durch Schand- und Spottwappen gab, und zu weiteren mit Wappen in Verbindung



8. Meleager-Sarkophagrelief, Ende 2. Jh., Marmor, 26,5 x 148 cm, Rom, Museo Capitolino.

bei justiziablen Vergehen die Strafe der Wappenzerschlagung.⁶³ Der Auslöschung des Entehrten durch die Todesstrafe entsprach die demonstrative Tilgung des Namens von Ehrenmonumenten; konnte man eines Verbrechens nicht habhaft werden, so konnte stellvertretend ein Bildnis desselben für die Strafvollstreckung verwendet werden.⁶⁴ Das Bild Piranesis vom zerstörten heraldischen Zeichen sollte vor diesem historischen Hintergrund die außergewöhnliche Schwere von Charlemonts Vergehen veranschaulichen 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.⁶⁵ Sinnbildlich löschte der Künstler auf diese Weise Charlemont und im Rechtssinn zugleich auch dessen vorhandene wie auch seine potentiellen künftigen Nachkommen rigoros aus. Die bildpolemische »Vernichtung« eines Gegners wie auch seine »Entmannung« waren keine Erfindungen Piranesis, sie hatten Tradition. Innovativ war hingegen die gelehrte Motivwahl, die das Thema ikonographisch neu präsentierte.

gebrachten Ahndungen siehe Overfurth 1872, S. 22. Radbruch 1997, S. 100; Rothe 2009, S. 396, 399.

63 Döpler 1697, S. 644–656, bes. S. 648–650; Graf 2000, S. 245–288.

64 Döpler 1693–1697, S. 644, 647. Zur veränderten Inschrift siehe Samuel 1910, S. 84. Zur *executio in effigiem* siehe Radbruch 1993, S. 142.

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

Die 50 x 135 mm große Abbildung zum dritten Brief ist als Zeugnis der bildpolemischen Streitstrategie Piranesis besonders aufschlussreich (*Lettere*, S. XIX; Abb. 7). Laut Beischrift gibt es ein antikes Relief wieder, als dessen Aufbewahrungsort das Kapitolini-sche Museum und damit das erste öffentliche Museum mit antiken Exponaten explizit benannt ist.⁶⁶ Hier mag der eingeweihte Leser aufmerksam werden, denn es war bekanntermaßen der Nepote Kardinal Neri Maria Corsini gewesen, der zu Ehren von Papst Clemens XII. eine mehrbändige Stichpublikation als Katalog zu dieser Antikensammlung in Auftrag gegeben und eigens hierfür Bottari 1730 nach Rom geholt hatte.⁶⁷

Dargestellt sind die Vorbereitungen zur Verbrennung eines Leichnams, den Parker als den toten Grant identifizierte, vermutlich weil Piranesis zugehöriger Brief an diesen gerichtet ist. Der Kunstagent beschrieb die Szene wie folgt: »The head peace: the abbé, supposed to be dead, carried to the funderal pyle, and a view of some torments in hell.«⁶⁸ Mit den Höllenqualen bezeichnete Parker die fragmentierte Darstellung rechts im Relief, wo hinter dem vor einem Ofen Knien-den eine Teufelsgestalt und ein männlicher Akt erkennbar sind. Diese Deutung wurde bislang nicht angezweifelt. Es zeigt sich bei genauerer Erforschung dieser für ein antikes

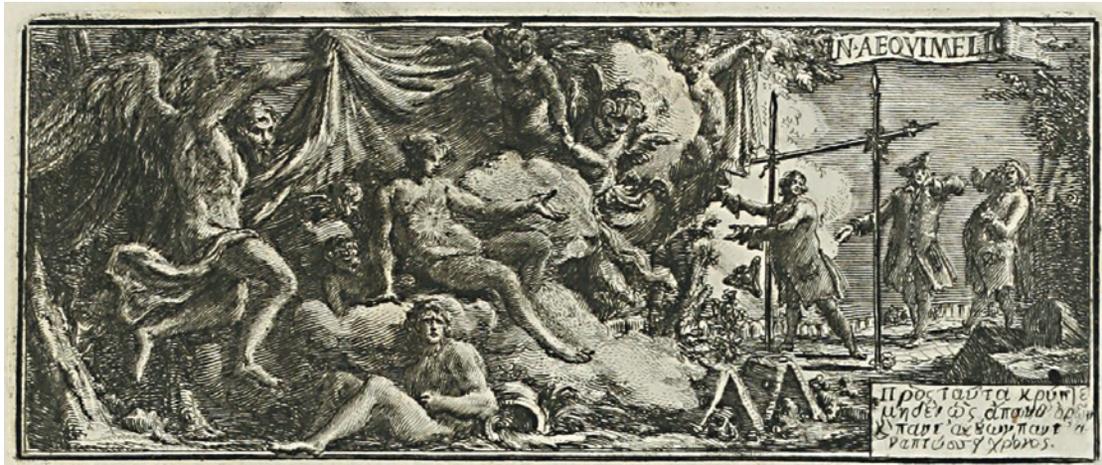
Denkmal höchst merkwürdigen Ikonogra-phie allerdings, dass der Stecher gegenüber dem noch nicht zum Vergleich herangezo-genen Original einige signifikante Ände-rungen vornahm, um eine solche Wirkung beim Betrachter zu erzielen. Diese wurden bisher nicht bemerkt, weil das Vorbild für den Stich unbekannt war oder vielmehr von der Piranesi-Forschung nicht beachtet wur-de. 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 Meleagermythos (Abb. 7).⁶⁹ Dieses kopierte Piranesi keineswegs getreu: Bei ihm ist die Szene auf engerem Raum zusammengedrängt, die in der Oberfläche beriebenen Figuren erfuhren bei ihm zum Teil neue Ausgestaltungen. So zeigt die Ge-genüberstellung mit dem Stich, dass Pira-nesi den Leichnam, anders als im antiken Vorbild, bartlos und damit zeitgemäß dar-stellte. Diese Veränderung stützt die oben zitierte Interpretation von Parker. Da auch im Bild IN AEQVIMELIO (Die Zeit enthüllt die Wahrheit; *Lettere*, S. I; Abb. 9), welches das Vorwort zu den *Lettere* und Piranesis »AVVISO AL PUBBLICO« ziert, die aus-

66 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. er-öffneten Museum siehe Thomas 2005, S. 240–241.

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

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

69 Meleager-Sarkophagrelief, Marmor (Grechetto), 26,5 x 148 cm, Rom, Musei Capitolini, Museo Ca-pitolino, 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 Al-bani. Helbig 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.



9. Giovanni Battista Piranesi, *Lettere di giustificazione*, 1757, S. I (Detail).

drücklich unterjochten Stellvertreter der Kunstagenten ohne Barttracht gezeigt sind, dürfte Parker hierin eine absichtliche Analogie wahrgenommen und diese sinngemäß gedeutet haben.⁷⁰ Des Weiteren zeigt der Vergleich zwischen Kupferstich (Abb. 7) und Antike (Abb. 8) dort, wo Piranesi Höllenqualen veranschaulicht, eine Bruchkante: Vom antiken Relief fehlt die rechte obere Ecke. Im Original erhalten sind allein die am Bildrand befindlichen Beine einer verlorenen (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 »Höllensqualen«. Den Freitod von Meleagers Mutter, die für den Tod des Helden verantwortlich war, verwandel-

te er durch Verzicht auf den Dolch in ihrer Hand in eine anonyme kniende Klagefigur.⁷¹

Piranesi 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 Bemerkung »This is a copy of an antique basso relief« enthält jedenfalls keinen Hinweis auf die Umarbeitung Piranesis, sie basiert vermutlich auf dessen Angabe.⁷² Auch ohne den hier angestellten Vergleich erkannte Parker also, bewandert in der Kunst des Altertums und sensibilisiert für Piranesi Bildsprache, den polemischen Angriff als solchen.

Wie diese Beispiele zeigen, ließ Piranesi seine Bilder eindrucksvoll für ihn sprechen. Als

⁷⁰ Vgl. Hyde Minor 2006, S. 133, 135; Hyde Minor 2015, S. 66, 69.

⁷¹ Im LIMC fehlt das Sarkophagrelief unter den genannten Beispielen der Selbstmorddarstellungen Amaltheias.

⁷² Parker an Murphy, 5. April 1758, Abschrift in: Wright/Gilbert 1891, Bd. 1, S. 246.



10. William Hogarth, James Caulfeild,
1st Earl of Charlemont, 1759, Öl/Lw., 59,7 x
49,5 cm, Smith College Museum of Art.

›Waffen‹ im Kampf gegen seinen einstigen Mäzen und dessen Berater kommunizierten sie Verwünschungen und Aussagen, die der Künstler nicht in Worte zu fassen wagte. Seine Streitstrategien passte er flexibel an: Zeitnah überarbeitete er seine Widmungsblätter. Die Publikation seines Pamphlets adressierte er persönlich an einflussreiche Fürsprecher und formierte damit ein wirkmächtiges öffentliches Publikum. Seine Rechtfertigung und Anklage untermauerte er durch Argumente in Text und 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 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 ›Ent-hüllung der Wahrheit‹. So geriet in den Hintergrund, dass es Giovanni Gaetano Bottari gewesen war, der die *Lettere di giustificazione* unterstützt 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.⁷³ 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.

7. Jenseits des Schweigens

Kurz nach dem Skandal um die gescheiterte Kunstpatronage ist übrigens ein weiteres Beispiel der unzuverlässigen Zahlungsmoral Charlemonts dokumentiert, der als Auftraggeber folglich nicht gemieden wurde. 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 nicht bekannt, wohl aber seine Reaktion im Falle des Bildnisses von

⁷³ 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.

Charlemont: Hogarth vollendete das Werk nicht und behielt es (Abb. 10). Ob er mehr tat als zu der Angelegenheit zu schweigen, wäre zu prüfen. Immerhin fiel Ronald Paulson auf, dass die Darstellung Charlemonts im Vergleich mit anderen Werken für Hogarth untypisch gekünstelt ausgefallen war.⁷⁴

Anders als man erwarten könnte, wurde auch Piranesi in der Folge der Auseinandersetzung nicht von anderen Auftraggebern gemieden. Hierfür könnten Bottaris Vermittlung und möglicherweise die Fürsprachen Corsinis und Albanis mitentscheidend gewesen sein, denn immerhin hätten auch andere Kunstförderer ebenfalls Angriffe des streitlustigen Künstlers befürchten können. Es gab aber auch, das verrät die Reaktion Ma-

riettes auf seine Lektüre des Pamphlets, eine Welle der Entrüstung über das vom Künstler beanstandete Fehlverhalten des Lords und dementsprechend großen Zuspruch gegenüber Piranesi.⁷⁵ Die Streitschrift wurde als ein wichtiges Zeugnis der Emanzipation des Künstlers rezipiert.⁷⁶

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.«⁷⁷ Dass Piranesi ›Wahrheit‹ die seiner Gegner überdauerte, weist ihn als einen Meister dieser – der bildpolemischen – Kunst aus.

74 Paulson meinte »the lips are too red, the smile too artivicial, the face too idealized«. 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.

75 Kantor-Kazovsky 2006, S. 154.

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

77 Kai Bremer / Carlos Spoerhase, zitiert nach <https://www.literatur.hu-berlin.de/de/gelehrte-polemik> (13. 10. 2016; 10.29h).

Bibliographie

Albrecht 2013

Andrea Albrecht: Polemik, in: Ute Frietsch / Jörg Rogge / Andrea Albrecht (Hg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch*, Bielefeld 2013, S. 306–310.

Antetomaso 2004

Ebe Antetomaso: Kat.-Nr. 8/9: Giovan Battista Piranesi (1720–1778). *Le Antichità Romane*, in: Ebe Antetomaso / Ginevra Mariani (Hg.): *La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta corsini*, (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo Fontana di Trevi, 21. Mai bis 18. Juli 2004), Florenz 2004, S. 109–112.

Antetomaso 2006

Ebe Antetomaso: *Lettere, note e tavole. Intersezioni tra testo e paratesto in due opere di Giovan Battista Piranesi*, in: *Paratesto. Rivista internazionale* 3 (2006), S. 99–122.

Bellebaum 1992

Alfred Bellebaum: *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform*, Opladen 1992.

Bernhardi 1836

Wilhelm Bernhardi: *Römische Briefe aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts*, in: *Zeitung für die elegante Welt*. Berlin. Mode, Unterhaltung, Kunst, Bd. 36, H. 14, S. 33–35; H. 15, S. 37–38.

Bettagno 1978

Alessandro Bettagno (Hg.): *Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture* (Grafica veneta 2), Vicenza 1978.

Boschung 2013

Dietrich Boschung (Hg.): *Piranesi Antike. Befund und Polemik (Der un/gewisse Blick 12)* [anlässlich der gleichlautenden Ausstellung im Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, 24. Oktober 2013 bis 26. Januar 2014], Köln 2013.

Bottari

Bottari: *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca 1754.

Bowron 2016

Edgar Peters Bowron: *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Paintings*, 2 Bde., New Haven/London 2016.

Bretscher 1986

Jürg Bretscher: *Wappenscheibe der Justitia. Spott und Schandwappen*, in: *Schweizerisches Archiv für Heraldik* 100 (1986), S. 5–15.

Capecchi 2004

Anna Maria Capecchi: Kat.-Nr. 10: Giovan Battista Piranesi (1720–1778). *Lettere di giustificazione*, in: Ebe Antetomaso / Ginevra Mariani (Hg.): *La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta corsini*, (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo Fontana di Trevi, 21. Mai bis 18. Juli 2004), Florenz 2004, S. 113–115.

Coutu 2015

Joan Michèle Coutu: *Then and Now. Collecting and Classicism in Eighteenth-Century England*, London 2015.

Cullen 2000

Fintan Cullen: *Sources in Irish Art. A Reader*, Cork 2000.

Donati 1938

Lamberto Donati: *Piranesiana*, in: *Maso Finiguerra* 3, 16/17 (1938), S. 206–213.

Donati 1950

Lamberto Donati: *Giovan Battista Piranesi e Lord Charlemont*, in: *English Miscellany* 1 (1950), S. 231–242.

Döppler 1693–1697

Jakob Döppler: *Theatrum poenarum, suppliciorum et executionum criminalium oder Schau-Platz derer Leibes- und Lebensstrafen [...]*, 2 Bde., Leipzig 1693–1697.

Erben 2006

Dietrich Erben: *Zur Architektur der Frühen Neuzeit aus Sicht der historischen Anthropologie*, in: Stefan Schweizer / Jörg Stabenow (Hg.): *Bauen als Kunst und*

historische Praxis. Architektur und Stadtraum im Gespräch zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft, Göttingen 2006, Bd. 2, S. 461–492.

Füssel 2015

Marian Füssel: Einleitung, in: Marian Füssel / Martin Mulsow (Hg.): Aufklärung. Thema: Gelehrtenrepublik (Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 26, 2014), Hamburg 2015, S. 5–16.

Goldhahn 2017

Almut Goldhahn: Von der Kunst des sozialen Aufstiegs. Statusaffirmation und Kunstpatronage der venezianischen Papstfamilie Rezzonico (Studien zur Kunst 37), Köln/Weimar/Wien 2017.

Graf 2000

Klaus Graf: Das leckt die Kuh nicht ab. »Zufällige Gedanken« zu Schriftlichkeit und Erinnerungskultur der Strafgerichtsbarkeit, in: Andreas Blauert / Gerd Schwerhoff (Hg.): Kriminalitätsgeschichte. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte der Vormoderne, Konstanz 2000, S. 245–288.

Hardy 1810

Francis Hardy: Memoirs of the political and private life of James Caulfield, Earl of Charlemont, London 1810.

Hedrick 2000

Charles W. Hedrick: History and Silence. Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity, Texas 2000.

Helbig 1966

Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, hg. von Hermine Speier, 4 Bde., Tübingen 1963–1972 [Leipzig 1891].

Höper 2002

Corinna Höper: Die »Legende zum Bild«. Über das Verhältnis von Schrift und Darstellung in den Radierungen Piranesis, in: Corinna Höper / Jeannette Stoschek / Elisabeth Kieven (Hg.): Giovanni Battista Piranesi. Die Wahrnehmung von Raum und Zeit (Tagungsakten Stuttgart, Staatsgalerie, 25. bis 26. Juni 1999), Marburg 2002, S. 9–20.

Huber 2009

Christoph Huber: Wappen und Privilegien. Standessymbolik im »Ritterspiegel« des Johannes Rothe, in: Christiane Ackermann / Ulrich Barton (Hg.): »Texte zum Sprechen bringen«. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappler, Tübingen 2009, S. 391–406.

Hyde Minor 2001

Heather Hyde Minor: Rejecting Piranesi, in: The Burlington Magazine 143 (2001), S. 412–419.

Hyde Minor 2006

Heather Hyde Minor: Engraved in Porphyry, printed on Paper. Piranesi and Lord Charlemont, in: Mario Bevilacqua / Heather Hyde Minor / Fabio Barry (Hg.): The Serpent and the Stylus. Essays on G. B. Piranesi (Memoirs of the American Academy in Rome, Suppl. 4), Ann Arbor (Mich.) 2006, S. 123–147.

Hyde Minor 2015

Heather Hyde Minor: Piranesi's Lost Words, University Park, Pennsylvania 2015.

Jones 1912

Henry Stuart Jones (Hg.): A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino, Oxford 1912.

Justi 1872

Carl Justi: Winckelmann in Italien. Mit Skizzen zur Kunst- und Gelehrten-geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, 2 Bde., Leipzig 1872.

Kantor-Kazovsky 2006

Lola Kantor-Kazovsky: Pierre Jean Mariette and Piranesi. The controversy reconsidered, in: Mario Bevilacqua / Heather Hyde Minor / Fabio Barry (Hg.): The serpent and the stylus, Ann Arbor, Mich. 2006, S. 149–168.

Koch 1975

Guntram Koch: Die mythologischen Sarkophage. Meleager (Die antiken Sarkophagreliefs 12; Die Mythologischen Sarkophage 6), Berlin 1975.

Kragh Hoest 1829

Jens Kragh Hoest: Leben und Schicksale des Reichs-

grafen Korfitz Ulfeld und der Gräfin von Schleswig-Holstein Eleonore Christine, frei übers. von Georg-Friedrich Jenssen-Tusch, Schleswig 1829.

Lichterfeld 2015

Imke Lichterfeld: Do not banish reason – Dialog und Dialogisierung in Shakespeares Measure for Measure, in: Uwe Baumann (Hg.): Polemik im Dialog des Renaissance-Humanismus. Formen, Entwicklungen und Funktionen, Göttingen 2015, S. 291–316.

Mulsow 2007

Martin Mulsow: Die unanständige Gelehrtenrepublik: Wissen, Libertinage und Kommunikation in der Frühen Neuzeit, Stuttgart [u. a.] 2007.

Overfurth 1872

C. O. v. Overfurth: Über »arma ignominiosa«, in: Heraldisch genealogische Zeitschrift 2, 2 (1872), S. 21–23.

Paulson 1993

Ronald Paulson: Hogarth, 3 Bde., Cambridge 1992–1993.

Piranesi 1757

Giambattista Piranesi: Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma, Rom 1757.

Rabener 1763

Gottlieb Wilhelm Rabener: Sendschreiben von der Zulässigkeit der Satire, in: Ders.: Satiren, Teil 1, Leipzig 1763, S. 155–164.

Radbruch 1993

Gustav Radbruch: Strafvollzug (Gesamtausgabe, Bd. 10), bearb. von Heinz Müller-Dietz, Heidelberg 1993.

Radbruch 1997

Gustav Radbruch: Literatur- und kunsthistorische Schriften (Gesamtausgabe, Bd. 5), hg. von Arthur

Kaufmann, bearb. von Hermann Klenner, Heidelberg 1997.

Rothe 2009

Johannes Rothe: Der Ritterspiegel, hg., übersetzt und kommentiert von Christoph Huber / Pamela Kalning, Berlin 2009.

Scott 1975

Jonathan Scott: Piranesi, London/New York 1975.

Seiter 1986

Walter Seiter: Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen, in: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt am Main ²1986, S. 299–312.

Thomas 2005

Petra Thomas: »Bilder einer Ausstellung«: Das »Museo Capitolino« und die wissenschaftliche Illustration, in: Valentin Kockel / Brigitte Sölch (Hg.): Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700, Berlin 2005.

Trollope 1876

Thomas Adolphus Trollope: The Papal Conclaves. As they were and as they are, London 1876.

Wilton-Ely 1972

John Wilton-Ely (Hg.): Giovanni Battista Piranesi. The Polemical Works. Rome 1757, 1761, 1765, 1769, Farnborough 1972.

Wilton-Ely 1994

John Wilton-Ely: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings, 2 Bde., San Francisco 1994.

Wright/Gilbert 1891

Edward Perceval Wright / John Thomas Gilbert (Hg.): The Manuscripts and Correspondence of James, First Earl of Charlemont (Historical Manuscripts Commission, Twelfth Report, App. X), 2 Bde., London 1891.

Kritische Croquis.

Mechanismen kunstkritischer Karikatur am Beispiel der Salonwerke Eugène Delacroix'

von Charlotte Mende

Mit einem Disput zwischen Schreibfeder und Zeichenstift über die rechtmäßige Vorherrschaft der einen über den anderen beginnt der Prolog zu Jean Jacques Isidore Grandvilles (1803–1847) für die Genese der Kunstkarikatur bedeutsamen Bildergeschichte *Un autre monde* (1844).¹ Der Zeichenstift beendet diesen Streit, indem er seine Unabhängigkeit von dem Diktat der Feder erklärt, und zieht los, um von nun an seine eigenen Geschichten zu erzählen. Der hierin formulierte Anspruch textunabhängiger visueller Eigenständigkeit ist paradigmatisch für die in Abgrenzung zur literarischen Salonbesprechung einsetzende Emanzipation der kunstkritischen Karikatur. Ihr Stellenwert als ein mit bildlichen Mitteln agierendes kunstkritisches Medium, wenn nicht gar als das visuelle Pendant der literarischen Kunstkritik, ist bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben.² Dabei illus-

trieren kunstkritische Karikaturen nicht nur den Schlagabtausch um das Für und Wider einer Künstlerposition, sondern sie wollen auch das Kunstpublikum zu einem solchen Streiten befähigen. Sie legen das kritische Potenzial eines Werkes offen und decken die möglichen Kritikpunkte zur Beanstandung auf. Es zählt zu ihren wesentlichen Funkti-

Die ersten Arbeiten konzentrierten sich allerdings vornehmlich auf die Materialerschließung. Siehe Jaime 1838; Champfleury 1865; Champfleury 1888; Fuchs 1902–1903. Es folgten kunstwissenschaftliche Untersuchungen zum psychologisch-charakterologischen und physiognomischen Gehalt der Karikatur. Siehe besonders Gombrich 1952 a, 1952 b, 1960, 1963 und Kris 1952. Erst spät gelangen der Kunstwert sowie das selbstreflexive Potenzial der Gattung in den Blick. Siehe Hofmann 1956 und Chadefaux 1968. Buchinger-Früh 1989 untersucht erstmals umfassender die Karikatur als Mittel der Kunstkritik. Dabei prüft sie zwar mit dem *Charivari* ein zentrales Entwicklungsorgan der Gattung, lässt aber die prägenden Anfangsjahre außer Acht und beschränkt sich in der inhaltlichen Analyse v. a. auf Karikaturen zu Gustave Courbet und Édouard Manet. Für einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der französischen Kunstkarikatur siehe immer noch Paris 1990.

1 Siehe Grandville 1844, S. 1–8, bes. S. 6.

2 Nahezu zeitgleich mit dem Aufkommen des Phänomens im 19. Jahrhundert beginnt auch die reflexive Auseinandersetzung mit der Karikatur allgemein.

onen, dem Betrachter künstlerisches Wissen und differenziertes Sehen zu vermitteln und ihm dadurch eine unabhängige und fundierte Meinungsbildung zu ermöglichen, um sich am öffentlichen Kritiker-Disput kenntnisreich zu beteiligen.

1. Vorbemerkungen

Die literarischen Besprechungen zur jährlichen Ausstellung der Académie Royale de Peinture et Sculpture im Pariser Louvre sind seit Diderots *Salons* ein fester Bestandteil aller kulturell ausgerichteten Zeitschriften.³ In die Genese dieses Genres ist auch die kunstkritische Karikatur einzuordnen. Sie entwickelt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ausgehend von Frankreich, europaweit zu einem gleichwertigen Teil der meinungsbildenden Kunstkritik. Auf Basis der Wahrnehmungsästhetik und durch die Unmittelbarkeit des komparativen Sehens werden hier pointierte kunstkritische Aussagen formuliert.⁴

Die Rezeption einzelner Künstler, ganzer Stilströmungen, die jährliche Saloninszenierung sowie die von den Kritikern intendierte Geschmacksbildung des Publikums lassen sich hier greifen – ein Quellenwert, der auch von der kunsthistorischen Forschung nicht

selten aufgegriffen wird.⁵ Die Ursprünge, Entfaltung und Mechanismen des Phänomens sind hingegen bislang kaum aufgearbeitet worden. Um insbesondere die Anfänge der Entwicklung zu erfassen, muss vor allem *Le Charivari*, eine der einflussreichsten französischen Satirezeitschriften des 19. Jahrhunderts, in den Blick genommen werden. Hier wird 1833 eine der ersten kunstkritischen Karikaturen publiziert und zwischen den 1830er und 1850er Jahren das Konzept des sogenannten *Salon caricatural*, welches erstmals systematisch Salonkunst mittels Karikaturen kunstkritisch diskutiert, ausgebildet und verfeinert.⁶ Aus diesem Betrachtungsrahmen gehen die im Folgenden zu besprechenden Beispiele hervor, anhand derer aufgezeigt werden soll, wie in der Karikatur stil- und künstlerspezifische Codes als Mittel der visuellen Kunstkritik entwickelt und eingesetzt werden.

3 Zu Diderots *Salons* und ihrem Einfluss auf die Kunstkritik siehe besonders Zmijewska 1970, Kohle 1989, Lavezzi 2007, Frantz 2008 und Henry 2011.
4 Zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Subjektivität des Sehens im 19. Jahrhundert siehe Crary 1996. Zur Aufwertung der individuellen, sinnlichen Werkrezeption und der subjektiven Empfindung des Betrachters als entscheidende Urteilsinstanz um 1800 siehe Büttner 1999.

5 Rekonstruktionen der originalen Hängung der Pariser Salonausstellung auf Grundlage der *Salon caricaturaux* liefert beispielsweise Wilson-Bareau 2007 in ihrer Erörterung zum Umgang mit Manet im Salon Réfusé 1863. Zur Rezeption einzelner Künstler oder auch ganzer stilistischer Strömungen in Karikaturen siehe insbesondere Schlessler/Tillier 2007 mit Schwerpunkt auf Courbets Realismus, Rosenberg 2007 zur Auseinandersetzung mit Abstraktion und Le Men 2011 zu verschiedenen Aspekten des Gesamtphänomens im 19. Jahrhundert. Zum Zeitpunkt der Tagung lag der jüngste Beitrag von Grosskopf 2016 zu karikaturalen Darstellungen künstlerischer Arbeitspraxis noch nicht vor und konnte daher für diesen Artikel nicht berücksichtigt werden.
6 Ein Beitrag der Autorin zur Genese des *Salon caricatural* im *Charivari* ist in Vorbereitung und wird voraussichtlich in dem Tagungsband *Bilder tadeln Bilder. Kunstkritische Kunst von Dürer bis zur Gegenwart*, hg. von Gerd Blum und Jürgen Müller, erscheinen.

Die Anfänge der Kunstkarikatur sind eng an die Entwicklung des satirischen Bildjournalismus zur Zeit der französischen Julimonarchie geknüpft.⁷ Zentral für diesen Prozess sind die immer wieder wechselnden Bedingungen der Pressefreiheit und das dadurch bedingte Erstarken der Satireblätter in der periodischen Presse. Zu den wichtigsten Protagonisten dieser Entwicklung zählt Charles Philipon (1800–1861), Chefredakteur und Herausgeber unter anderem des *Charivari*.⁸ Es gehört zu den vordringlichsten Anliegen seines umfangreichen Zeitschriftenprogramms, die immer stärker in die öffentliche Sphäre drängende Bourgeoisie in eine politische und gesellschaftliche Verantwortung zu nehmen. Gerade der bildenden Kunst weist er in diesem Vorhaben eine wichtige Rolle zu. Philipons Ansatz verknüpft politische Meinungsbildung und Kulturvermittlung eng miteinander, nicht zuletzt, weil sich auch die Kulturpropaganda des Bürgerkönigs Louis-Philippe I. (1773–1850) der Kunst bedient, beispielsweise durch die Wiedereröffnung des Pariser Salons.⁹ Dieser Rückgriff

auf den Kulturbereich liefert dem anti-royalistisch geprägten Philipon genügend Material, um eine enge Verquickung von Salonbericht und Regimekritik umzusetzen, zumal ihm die Doppelbödigkeit der Satire erlaubt, Letztere an der Zensur vorbeizuschleusen. Entsprechend lassen die Salonberichte des *Charivari*, vor allem in den Anfangsjahren, eine tagespolitische Färbung erkennen. So heißt es im initialen Salonbericht des *Charivari* aus dem Jahr 1833: »[...] l'art avait une tendance nécessaire et irrésistible à devenir contemporain et démocratique [...]«.¹⁰ Darüber hinaus klagen Bemerkungen wie »Il manque aux arts de notre temps ce qui manque à sa politique, de la grandeur, de la noblesse. Que peuvent être les arts à une époque bourgeoise et épicrière comme la nôtre?« den Missbrauch des Kunstbetriebs an und illustrieren die beständig in die Artikel eingeflochtene Kritik an der für die *liste civile* angekauften »offiziellen Kunst«.¹¹

Philipons hier nur verkürzt anzureißendes kultur-didaktisches Konzept fußt auf der Ansicht, dass die Kunst zum einen den Charakter jener Gesellschaft widerspiegelt, die sie hervorbringt, zum anderen lässt sie sich aber auch als Bildungsmittel der Gesellschaft einsetzen.¹² Daran anknüpfend verfolgt er die Absicht, möglichst vielen sozialen Gruppen französische Kunst, Kultur und ästhetische Ideale zu vermitteln, welche jenseits der

7 Zur Zeitungs- und Zeitschriftengenealogie siehe Belanger 1969, bes. S. 97–98; Albert 1992; Bosch-Abele 2000. Zur Rolle der Karikatur in der politischen Presse der Julimonarchie siehe Koch/Sagave/Fontaine 1984; Koch 1992; Lüsebrink 1992; Cuno/Carraciolo/Le Men 1999.

8 Zu den publizistischen Konzepten Charles Philipons siehe grundlegend Cuno 1985.

9 Louis-Philippe nahm sich bereits in seinem ersten Amtsjahr der Neuorganisation des Salons an, da er neben der Etablierung einer regierungskonformen »französischen Kunst«, die besonders der bürgerlichen Öffentlichkeit gefallen sollte – und zum Missfallen des *Charivari* auch gefiel –, die Inszenierung des Bürgerkönigs als liberalem Erneuerer und Reformers ermöglichte. Siehe Boime 1971, S. 14.

10 Siehe Anonymus 1833.

11 Siehe Huart 1845. Die *liste civile* stützt sich auf das Gesetz vom 2. März 1832, demzufolge Louis-Philippe jährlich 12 Millionen französische Franc für Kunsteinkäufe zur Verfügung standen.

12 Siehe Erre 2004, S. 52–53.

von der staatlichen Akademie vorgegebenen Wertevorstellung liegen.

Letztlich lassen sich fünf Faktoren ausmachen, die in ihrem Zusammenspiel die Entwicklung der kunstkritischen Karikatur maßgeblich antreiben: Ein doppelbödiges Bildjournalismus als Behauptungsmittel regimekritischer Presse gegen die politische Zensur bildet ihre Grundlage. Zensurbedingt erweitern die politischen Satirezeitschriften ihren Berichtsrahmen in den Kultursektor, wo die vom Hof geförderte Kunstproduktion zunächst weiter als Folie für politische Satire genutzt wird, sich der Fokus aber zunehmend auf die Kunst selbst verlagert. Der akademieunabhängige Kulturjournalismus zielt dabei besonders auf die soziale und didaktische Relevanz der Kunst ab. Der Ausbau der neuen Gattung wird durch die Ambitionen eines emanzipierten Bürgertums, am allgemeinen Kunstdiskurs teilnehmen zu wollen sowie die Kunstproduktion durch pekuniäre Mittel auch beeinflussen zu können, weiter gefördert. Die technische Machbarkeit und die preisgünstige Massenproduktion von druckgraphischen Karikaturen ermöglichen nicht zuletzt ihre Breitenwirkung und Beständigkeit.

2. Die kunstkritischen Karikaturen zu den Salonbeiträgen Eugène Delacroix', 1845–1847

Schwerpunkte nachstehender Betrachtung liegen auf den wirkungsästhetischen Mechanismen der kunstkritischen Karikatur, um sie auf ihre Aussageabsicht und -qualität hin zu untersuchen und der Frage nachzugehen, worin der spezielle Wert einer visuellen Kunstkritik in Abgrenzung zur

etablierten literarischen Salonbesprechung besteht.

Im Zeitrahmen der Jahre 1845 bis 1847 erscheint der Salonbericht des *Charivari* im Umfang von zwei jeweils vierseitigen Sonderausgaben. Diese *Revue[s] véridique[s], drolatique[s] et charivarique[s] du Salon [...]* entspringen der kongenialen Arbeit des Kulturredakteurs Louis Adrien Huart (1813–1865) und des unter dem Pseudonym Cham firmierenden Zeichners Charles-Henri-Amédée de Noé (1818–1879). Als Holzstichvignetten produziert, können die Karikaturen mittels des neuen flexiblen Setzverfahrens direkt in den Fließtext integriert und somit in unmittelbarer Nähe zu den sie betreffenden Textpassagen platziert werden, so dass geschriebene und gezeichnete Aussage in einem für die damaligen Gewohnheiten innovativen Text/Bild-Verhältnis korrespondieren können.¹³ Dennoch behandeln Karikatur und Text nicht immer zwingend dieselben Aspekte. Die Vielfalt der besprochenen Künstler und Kunstwerke dieser Salonberichte ist genauso groß wie jene der kunstkritischen Mechanismen in den Karikaturen. Der Vergleich der aufeinanderfolgenden Jahrgänge zeigt zudem, dass einige Karikaturen nicht nur flexible formalästhetische Chiffren für generelle Stil-Beschreibungen oder eine spezifische Kunstkritik für ein spezielles Kunstwerk darstellen. Entlang einiger Karikaturen lässt sich

¹³ Zuvor erschienen die Karikaturen als ganzseitige Lithographien und wurden den entsprechenden Ausgaben als Einzelblatt beigelegt. Der künstlerische Eigenwert der Karikaturen, die in dieser Form auch als graphische Sammelobjekte beliebt waren, ist im Zuge dieser Veränderung zwar rückläufig, ihre inhaltliche Komplexität hingegen steigert sich kontinuierlich. Siehe Anm. 6.



1. Cham nach Eugène Delacroix, *L'Empereur du Maroc*, Holzstich, in: *Le Charivari*, 18. April 1845.

ein eigens entwickelter visueller Code für einen individuellen Künstlerstil beobachten. Bei Delacroix entsteht ein solcher Code in der Auseinandersetzung mit seiner Farbverwendung, seiner Maltechnik und seiner Auffassung der Zeichnung. Diese karikaturalen Stil-Chiffren zwischen Formalismus und Wirkungsästhetik stehen dabei, dem Philipon'schen Ansinnen Folge leistend, im Dienst der Schulung des Betrachter-Auges.

Das erste Exempel entstammt dem *Salon caricatural* des *Charivari* aus dem Jahr 1845 und behandelt die Karikatur (Abb. 1) zu Delacroix' zeitgleich im Pariser Salon ausgestellttem Gemälde *Moulay-Abd-er-Rahman, sultan de Maroc, sortant de son palais* (Abb. 2).¹⁴

¹⁴ Das *Salon-Livret* vermerkt zum Gemälde Delacroix': »Peinture. Tableaux. DELACROIX (Eugène) [...] 438 – Mouley-Abd-err-Rahmann, sul-

Original und Karikatur zeigen den Sultan hoch zu Ross, umgeben von seinem Hofstaat, vor den zinnenbekrönten Mauern einer Stadt. Eine genauere Betrachtung offenbart jedoch schnell größere Unterschiede zwischen der Karikatur und ihrer Vorlage, welche von motivischen Detailabwandlungen bis hin zu formalen Abweichungen reichen.

Die prägnanteste Veränderung betrifft das Bildformat, eine Beobachtung, die einen direkten Bildvergleich zwischen Karikatur und Gemälde im Salon beziehungsweise

tan de Maroc, sortant de son palais de Mequinez, entouré de sa garde et de ses principaux officiers. – Ce tableau reproduit exactement le cérémonial d'une audience à laquelle l'auteur a assisté, en mars 1832, lorsqu'il accompagnait la mission extraordinaire du Roi, dans le Maroc [...].« Siehe Salon de 1845, S. 57–58. Zur politischen Signifikanz dieses Gemäldes im Kontext des Salons von 1845 siehe Olmsted 2009.



2. Eugène Delacroix, *Moulay Abd-er-Rahman, sultan de Maroc, sortant de son palais*, 1845, Öl auf Leinwand, 377 x 340 cm, Toulouse, Musée des Augustins.

eine genaue Kenntnis der Werkgenese voraussetzt. Die großformatige Leinwand ist in vollendetem Zustand nahezu quadratisch, wodurch die ohnehin monumentale Wirkung der nahansichtigen Szene weiter gesteigert wird. In Chams Karikatur ist das Sujet jedoch auf ein Querformat gestreckt, eine Abweichung, die durch die Inanspruchnahme von ganzen zwei Spalten der Karikatur im Textspiegel zusätzliche Betonung erfährt. Hierdurch nimmt Cham Bezug auf das anfänglich von Delacroix für die Ausstellung angemeldete, nahezu doppelte Längenmaß des Gemäldes von 3,0 x 6,9 Metern.¹⁵ Offensichtlich sollte die Szene umfangreicher aus-

fallen als letztlich ausgeführt, wovon auch die Vorstudien des Gemäldes zeugen; dennoch hat Delacroix von dieser Komposition im weiteren Werkprozess Abstand genommen, allerdings erst nach der Registrierung seines Salonbeitrags im Louvre.¹⁶ Mit der Streckung des Sujets auf das ursprünglich avisierte Format greift die Karikatur diesen Sinneswandel auf und hinterfragt spöttisch die Relevanz der dargestellten Episode für ein nach wie vor die gängigen Dimensionen übertreffendes Historienbild. Im Salon findet die Komposition in ihrer finalen Ausführung dennoch wohlwollende Zustimmung. Eugène Pelletan (1813–1884) lobt ihre Ausgewogenheit und Natürlichkeit:

»L'impression, comme l'expression générale du tableau, est bien locale [...]. Le second mérite de cette composition, c'est qu'elle est bien assise. Le parti pris des lignes horizontales et perpendiculaires donne à la scène toute sa gravité; mais elles sont assez habilement diversifiées pour enlever toute espèce de roideur et de symétrie. Les personnages du premier plan sont exécutés avec un grand sentiment [...].«¹⁷

Der räumliche Tiefenzug, welcher im Gemälde noch mittels der diagonal durch den Bildhintergrund verlaufenden Mauer und den Blick durch den Torbogen auf die dahinter liegende Stadt evoziert wird, ist in der Karikatur hingegen aufgegeben worden. Stattdessen erscheint das Geschehen

¹⁵ Siehe Johnson 1986, S. 183.

¹⁶ Siehe Robaut/Chesneau 1885, S. 242.

¹⁷ Siehe Pelletan 1845.

dort bildparallel und wirkt durch die Längs-streckung flach und plump. Während dieser augenfälligen Abwandlung nur wenig Aussagepotenz innewohnt, gewichten zwei vermeintlich geringfügige Detailveränderungen die in die Karikatur eingeschriebene Kunstkritik erheblich. Hierzu zählt zuerst der elegante schmale Araberhengst des Sultans, welcher in Chams Karikatur durch ein stämmiges Brauereipferd ersetzt worden ist. Auch Huart lenkt den Blick mit einer rethorischen Frage auf das Pferd: »Peut-être vous étiez vous faites une autre idée des chevaux arabes? – Cela se voit tous les jours... non pas des chevaux comme celui-ci, mais des idées comme celle-là« und bezieht sich damit ironisch auf das *Salon-Livret*, in welchem das Pferd des Sultans als »cheval barbe d'une grande taille, comme sont en général les chevaux de cette race« beschrieben wird.¹⁸

Am Beispiel des Pferdes tritt deutlich der entwurfsgleiche Skizzenstil der Karikatur hervor. Ihm kommt in der weiteren Analyse eine wesentliche Funktion zu, denn dieser zeichnerische Modus entspricht vielmehr der Adaption des formalen Duktus einer Studie als dem eines durchgearbeiteten und vollendeten Gemäldes: Im Verzicht auf geschlossene Umrisse bilden lose aneinandergesetzte Linien flüchtige und nur schwer fassbare Körper. Grobe Kreuzschraffuren formen die Schattenpartien, wobei kurze Striche unterschiedlicher Breite die variierende Druckstärke von Kreide oder Kohlestrichen für Hell-Dunkel-Effekte adaptieren. Es entsteht nur ein vager und verschwommener Eindruck des Originals. Viele Einzel-

heiten gehen verloren, bestimmte Elemente geraten so jedoch umso mehr in den Fokus. Huart führt in der begleitenden Textpassage aus, man könne nicht allzu zufrieden sein mit dem Werk – und lässt dabei zunächst offen, ob sich diese Äußerung auf die Karikatur oder auf das Gemälde bezieht. Weiter fährt er fort, er finde diesen »croquis« – ein Begriff, der gleichermaßen als Ausdruck für ›Skizze‹ wie für ›Witz‹ verwendet wird – zu ungenau, zu unscharf, zu roh und zu gekritzelt. Eine »charge« sei es, also eine Karikatur von einem Bild, schwerfällig gemalt und grob gezeichnet.¹⁹ Letztlich entscheidet er sich, für diesen Eindruck doch lieber die zweifelhaften Fähigkeiten des Karikaturisten verantwortlich zu machen: »Je suis désolé de faire ici la critique de Cham, mais je n'ai à choisir qu'entre lui et le chef de l'école coloriste!«²⁰

Während Huart seine Kritik an Delacroix so vieldeutig um die Karikatur Chams herumwindet, finden andere Kunstkritiker in den literarischen Salonbesprechungen des Jahres 1845 deutlichere Worte. Étienne-Jean Delécluze (1781–1863) urteilt abfällig, das Bildnis sei nicht mehr als »une grande esquisse peinte«, eine große gemalte Skizze, ein vorläufiger Entwurf mit sorglos ausgeführten Figuren, ein Werk, das nichts zu tun habe mit einem Gemälde.²¹ Es kann nur

18 Siehe Huart 1845; Salon de 1845, S. 57.

19 »Ce croquis a, je trouve, un peu trop de vague; il n'établit pas assez de plan occupé par chaque personnage; tout cela semble confus: on dirait la charge d'un tableau lourdement peint et grossièrement dessiné [...].« Siehe Huart 1845.

20 Siehe Huart 1845.

21 »[...] c'est ne qu'avec une attestation soutenue, et à l'aide d'une lorgnette, que j'ai pu m'assurer des détails et reconnaître le caractère des têtes. Ce ta-

eine, wenngleich doch sehr wahrscheinliche Hypothese bleiben, dass Cham gerade aus dieser Äußerung die Inspiration für seine Karikatur gezogen hat.²² Pelletan bemerkt im Hinblick auf die dem Gemälde innewohnende Verbindung von Malerei und Zeichnung dagegen positiv, Delacroix habe eine Art des »dessin en peinture« erreicht, die zwar keinen Umriss fixiere, die aber im höchsten Maße formbeschreibend sei, da sie auch jene Faktoren berücksichtige, welche die Erscheinung von Material, Textur und bewegten Körpern beeinflussten. Nur mittels dieser Technik sei es überhaupt möglich, Zeichnung und Farbe intim in einem Gemälde zu verbinden. Darin übertreffe Delacroix vor allem jene Künstler, die zu sehr nach einer idealen Umrisslinie suchten.²³

Delacroix' Technik, Figuren und Körper aufzubauen, lässt sich eindrücklich an der Gestaltung des Pferdefells aufzeigen.²⁴

bleau n'est encore qu'une grande esquisse peinte, exécutée avec tout le sans-façon auquel on se livre lorsque l'on essaie pour soi ce que l'on se propose de faire pour les autres, [...] l'ouvrage tel qu'il est ne peut passer pour un tableau«. Siehe Delécluze 1845.

22 Cham dürften alle hier zitierten Salonbesprechungen bekannt gewesen sein, da sie allesamt vor dem erst zum Ende des Salons publizierten *Salon caricatural des Charivari* erschienen.

23 »[...] Sa peinture n'est jamais plate du côté qu'on ne voit pas [...] En générale, les dessinateurs recherchent trop une ligne idéale fictive, géométrique, qui ne donne que le contour [...] Dans la réalité, la ligne du contour se modifie, se combine, se diversifie par tout ce qui l'enveloppe, la limite [...] C'est par là que le dessin en peinture se trouve intimement lié au coloris.« Siehe Pelletan 1845. Zum Eigenwert der sichtbaren Malstruktur und dem »Relief der Farbe« im 19. Jahrhundert siehe Krüger 2007, S. 136–143.

24 Delacroix' didaktisch motivierter Artikel *De l'enseignement du dessin* über Sinn und Aufgabe des

Das hier aufgrund seiner besonderen Prägnanz gewählte Vergleichsbeispiel, die Vorzeichnung für *Attila et ses hordes* (1843–47; Abb. 3), veranschaulicht die von Pelletan beschriebene Körpermodulation: Kurze, vielfach doppelt gesetzte Striche umschreiben die einzelnen Gliedmaßen und setzen sich erst additiv zu einem Körper zusammen. Schraffuren in der Binnenzeichnung evozieren Plastizität. In der Pferdemähne werden durch jeden Strich gleichzeitig Körper und Bewegung ausgedrückt, welche in ihrer Summe zugleich der optischen wie haptischen Wahrnehmung von Felltextur verpflichtet sind. Dieses von der Kritik unterschiedlich bewertete stilistische Charakteristikum Delacroix', welches sich auch im Duktus seiner Farbskizzen und in seiner Malerei fortsetzt, hat Cham in seiner Karikatur aufgegriffen: Die ungenaue, ausgefranste und grobe Zeichnung eines übertrieben zotteligen Pferdefells, der »croquis un peu indécis, un peu tourmenté, plissoté« wie Huart sie beschreibt, reflektiert zum einen den Vorwurf Delécluzes einer zu freien Figurenmodulation und den Eindruck von »une grande esquisse peinte, exécutée avec tout le sans-façon«.²⁵ Zum anderen entspricht

Zeichnen-Lernens erscheint erst 1850. Siehe Delacroix 1850. Jedoch geben die Korrespondenzen und Tagebücher Delacroix' Aufschluss darüber, dass er mit den hier herangezogenen Kunstkritikern in regem Austausch stand und mit ihnen seine Ansichten und Methoden diskutierte. Siehe hierzu Delacroix 1936–1938; Delacroix 1960; Badt 1951.

25 »Notre habile dessinateur, un peu beaucoup embarrassé pour rendre, avec cette fidélité qui fait le plus bel apanage de son talent, et la forme et la couleur de ce tableau vraiment marocain, a adopté un genre des croquis un peu indécis, un peu tourmenté, plissoté, qui ne dessine sans doute pas



3. Eugène Delacroix,
Attila et ses hordes, 1843–47,
Feder und braune Tinte auf
Papier, 177 x 220 mm,
Paris, Musée du Louvre.

sie aber auch Pelletans Beobachtung einer am Material ihres Gegenstands orientierten Formgebung und kombiniert somit die diskutierten Aspekte für das Betrachter-Auge in einer simultanen und summarischen Darstellung. Um beiden Positionen gerecht zu werden, bleibt eine klare Stellungnahme des Karikaturisten aus.

Auch Delacroix' Kolorit gerät ins Visier der Karikatur, ein technisch für das Holzschnittverfahren nicht leicht umzusetzender Gesichtspunkt. In Bezug auf das Gemälde *Moulay-Abd-er-Rahman* geschieht dies durch eine besondere Aufmerksamkeit gegenüber jenen Details, anhand derer auch die übrigen Kritiker explizit Delacroix' Farbgebrauch diskutieren. Hier wird nun die zweite Detailveränderung in der Karikatur

relevant: Im Zentrum der Farbenbetrachtung steht der rot-grüne Sonnenschirm vor blauem Himmel, eine Farbtrias, die Charles Blanc (1813–1882) als Schlüssel zum gesamten Gemälde auffasst:

»[...] après avoir brillamment contrasté, allaient affirmer et consommer leur alliance dans un parasol vert [...], et ce parasol était la clef de tout le tableau, alors que le spectateur n'y voyait qu'un renseignement ethnographique, ou le souvenir d'une vérité locale.«²⁶

Ihr harmonisches Zusammenspiel und die Authentizität der Lokalfarben verleiten Pelletan gar zu einem Vergleich mit Rembrandt, Tizian und Veronese.²⁷ Ebenso lobt Charles

grand'chose, mais qui laisse deviner toutes les beautés qu'on voudra.« Siehe Huart 1845. Zu Delécluze siehe Anm. 21.

²⁶ Siehe Blanc 1876, S. 78.

²⁷ Siehe Pelletan 1845.



4. Cham nach Eugène Delacroix, *Rébecca enlevée par les ordres du templier Boisguilbert, au milieu du sac du château de Frontbeouf*, Holzstich, in: *Le Charivari*, 17. April 1846.



5. Eugène Delacroix, *Rébecca enlevée par les ordres du templier Boisguilbert, au milieu du sac du château de Frontbeouf*, 1846, Öl auf Leinwand, 100,3 x 81,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Baudelaire (1821–1867) die Harmonie und Natürlichkeit der Farbkomposition.²⁸

Konträr zu der im Gemälde alles überragenden Position des Sonnenschirms reduziert Cham in seiner Karikatur den Schirm in ein viel zu kurzes Schirmchen, welches, durch seine Kürze völlig funktionslos ge-

28 »En effet, déploya-t-on jamais, en aucun temps [...] un plus prodigieux accord de tons nouveaux, inconnus, délicats, charmants? [...] – Ce tableau est si harmonieux, malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris, gris comme la nature [...]. – Aussi, ne l'aperçoit-on pas du premier coup; ses voisins l'assomment. – La composition est excellente [...] elle a quelque chose d'inattendu parce qu'elle est vraie et naturelle.« Siehe Baudelaire 1932 [1846], S. 20.

worden, irritieren muss und den Betrachterblick auf sich zieht. Die sonnegebräunte Haut des Sultans ist hingegen konsequent in ein tiefes Schwarz überzeichnet, obwohl das *Salon-Livret* gerade die besondere Sorgfalt hervorhebt, welche Delacroix auf den sanften Teint des Sultans verwendet habe.²⁹

Es überrascht nicht, dass Farbe in der Auseinandersetzung mit Delacroix' Malerei eine besondere Rolle spielt, noch weniger, dass dieser Aspekt eine Konstante innerhalb der entsprechenden Kunstkritik darstellt.

29 »[...] L'empereur, remarquablement mulâtre, [...]« Siehe Salon de 1845, S. 57.



6. Cham nach Eugène Delacroix,
Les adieux de Romeo et Juliette, Holzstich, in:
Le Charivari, 17. April 1846.



7. Eugène Delacroix, *Les adieux de
Romeo et Juliette*, 1845, Öl auf Leinwand,
62 x 49 cm, Privatsammlung.

Dies trifft ebenso auf die Karikaturen zu. Um deren Code für Delacroix' Umgang mit Farbe, welcher eng an den Malstil gebunden bleibt, deutlicher zu fassen, soll nun der Blick auf Delacroix' Salonbeiträge des Jahres 1846 gerichtet werden.³⁰

Im *Salon caricatural* von 1846 erscheinen zeitgleich drei Karikaturen, welche sich auf Delacroix' in diesem Jahr ausgestellten Salonbeiträge beziehen: *Rébecca enlevée par les ordres du templier Boisguilbert, au milieu du sac du château de Frontbeouf* (Abb. 4, 5), *Les adieux de Romeo et Juliette* (Abb. 6, 7) und

Marguerite à l'église (Abb. 8, 9).³¹ Diese Karikaturen weisen nicht nur erneut denselben, bereits 1845 auf Delacroix' Gemälde angewandten Zeichenstil auf, sie werden darüber hinaus auch durch eine markante schwarze Rahmung, welche im *Salon caricatural* des Jahres 1846 ausschließlich für die Karikaturen zu Delacroix verwendet wird, als zusammengehörig erkennbar und im Textspiegel eng beieinander präsentiert.

Die Salonkritiken zu *Rébecca* fallen gemischt aus. Wieder haben Gesamtkomposition und Figurenmodulation gegensätzliche Stellungnahmen provoziert. Gustave Planche

³⁰ Siehe Huart 1846.

³¹ Siehe zu allen drei Gemälden Salon de 1846, S. 58.



8. Cham nach Eugène Delacroix, Marguerite à l'église, Holzstich, in: *Le Charivari*, 17. April 1846.

(1808–1857) bemängelt vor allem die unpräzisen Proportionen. Es sei unmöglich, die Körper unter den Gewändern genauer zu definieren.³² Paul Mantz (1821–1895) hingegen fällt es weniger schwer, diese auszumachen. Er bewundert dezidiert die gelenkigen und eleganten Bewegungen Rébeccas, derweil sich Théophile Gautier (1811–1872) von der kühnen Pose des Boisguilbert beeindruckt zeigt.³³

Cham folgt hier der Bewertung Planches und zeigt die Körper in einer extremen Tor-

32 »[...] Quant au corps, il n'est pas possible de le deviner sous le vêtement. Non seulement cette composition n'est pas peinte dans l'acception sérieuse du mot, mais elle n'est pas même trouvée.« Siehe Planche 1846.

33 Siehe Mantz 1846; Gautier 1846.



9. Eugène Delacroix, Marguerite à l'église, 1846, Öl auf Leinwand, 55 x 45 cm, verschollen.

sion: Während die Unterleiber der Figuren nach vorne zeigen, weisen die Torsi um 180 Grad gedreht in die entgegengesetzte Richtung, die Köpfe sind wiederum in die Ausgangsposition gewendet. Boisguilbert umgreift in einer anatomisch unmöglichen Rückwärtsdrehung Rébecca, von der nur die ausgestreckten Arme und der Kopf klar erkennbar bleiben. Ein körperloses, schlaff herunterhängendes Kleid ersetzt derweil ihren Rumpf und ihre Beine.

Es ist jedoch erneut die Behandlung der Farbe, welche das Kritikerinteresse dominiert und durchweg lobend beurteilt wird. Baudelaire äußert, es sei die perfekte Anordnung der Farbtöne, der »tons intenses, pressés, serrés et logiques«, die dieses Kunstwerk au-

ßergewöhnlich machten und lobt den daraus resultierenden durchdringenden Gesamteindruck des Werkes.³⁴ Im Gegensatz zu allen anderen Malern ähnelten Delacroix' Gemälde und sein Gebrauch von Farbe der Natur mit ihrer Vielfalt und mit ihrem »horreur du vide«. Mantz bewundert unterdessen die außerordentliche Feinheit der Farbwerte.³⁵ Gleichfalls beeindruckt zeigt sich erneut Gautier, der das Kolorit in Analogie zu den Werken von Rubens setzt.³⁶ Huart behandelt im Salonbericht des *Charivari* den Farbaspekt hingegen nur mit einem einzigen Satz: »[...] Vous me direz que vous n'avez jamais vu de chevaux violets; ça me prouve que vous n'avez pas quitté les environs de Paris [...]«. ³⁷ Dieser Verweis auf eine vermeintlich typisch afrikanische Erscheinungsweise der Pferde ist dabei indirekt ein Seitenhieb auf die gesamte Orientmalerei, welche in den 1840er Jahren zunehmend in den Salon drängt. Chams' Reflexion fällt dagegen detaillierter aus. Er nutzt die bereits am Beispiel des Sultans erläuterte Imitation des Pinselduktus, um Textur und Dynamik, so beispielsweise im Pferdeschweif und in den Kopfbedeckungen der Männer, herauszuarbeiten. Hieran anknüpfend, generiert er nun zusätzlich verschiedene Muster und Schraffuren, um unterschiedliche Farbflächen sowie ihre Übergänge zu kennzeichnen und hierdurch eine differenzierte Farbigkeit auszudrücken. Diese Methode wird besonders im Hintergrund der Karikatur angewendet, wo die unterschiedlichen Linienraster und Muster entsprechende



10. Cham nach Ary Scheffer, *Faust, au sabbat, aperçoit le fantôme de Margarethe*, Holzstich, in: *Le Charivari*, 17. April 1846.

Farbnuancen wiedergeben. Im Bildraum der Karikatur entsteht dadurch ein vergleichsweise chaotischer Eindruck eines »horreur du vide«, wie ihn Baudelaire zuvor positiv für Delacroix' Farbenreichtum konstatiert hat. Tatsächlich lässt sich in diesem Vorgehen Chams Bewusstsein für jenes erkennen, welches Delacroix an Gemälden von Rubens studierte und für seine eigene Kunstauffassung nutzbar machte: Die Verwendung frei gesetzter abgetönter Farbakzente zur Konstruktion einer sinnlichen Atmosphäre.³⁸

Die Spezifik des Delacroix'schen respektive des für ihn entwickelten karikaturalen Individualstils wird durch die unmittelbare Gegenüberstellung der Karikaturen zu Dela-

34 Siehe Baudelaire 1932 [1846], S. 118.

35 Siehe Mantz 1846.

36 Siehe Gautier 1846.

37 Siehe Huart 1846.

38 Siehe Badt 1965, S. 89–92.

croix' *Marguerite à l'église* und Ary Scheffers Gemälde *Faust, au sabbat, aperçoit le fantôme de Margarethe* (Abb. 10) in der danebenliegenden Textspalte noch deutlicher hervorgehoben. Beide dem Faust-Thema verpflichteten Sujets könnten sich kontrastreicher kaum gegenüberstehen. Der in der Karikatur zu Scheffers Gemälde angewandte Linearismus, welcher hier die Wertschätzung einer geschlossenen Umrisslinie unterstreicht, arbeitet zugleich die Extreme der gegenübergestellten Positionen umso klarer heraus. Dass beide Karikaturen nahezu parallel in den Textspiegel eingebettet sind, ist dabei sicherlich kein Zufall, erleichtert es den Bildvergleich doch deutlich, der auch die im Salon gegebenen Möglichkeiten übertrifft, da die Gemälde in unterschiedlichen Räumen ausgestellt waren.³⁹ Der Vergleich mit Scheffers soll dabei keine Abwertung Delacroix' vor Augen führen, sondern vielmehr die jeweiligen stilistischen und technischen Charakteristika der Gemälde deutlicher herausstellen.

Diese Stil beschreibende Strategie erreicht mit der letzten für diese Analyse herangezogenen Karikatur zu Delacroix' 1847 ausgestelltem Gemälde *Le Christ en croix* (Abb. 11, 12) einen vorläufigen Höhepunkt.⁴⁰ Die von Rubens' *Lanzenstich* inspirierte Malerei erntet im Salon großen Beifall. Théophile Silvestre (1823–1876) zollt der gelungenen Darstellung von Einsamkeit und Brutalität höchsten Tribut.⁴¹ Baudelaire, der Delacroix' religiösen Gemälden generell überragende Bedeutung beimisst, spricht hier von einem

39 Siehe Salon de 1846, S. 58, 183.

40 Siehe Salon de 1847, S. 53.

41 Siehe Silvestre 1855, S. 24.

besonderen Gespür für den Ausdruck von Traurigkeit. Théophile Thoré (1807–1869) schließt sich Baudelaires Lob an. Besondere Beachtung verdiene aber, dass Delacroix »l'infini« als wesentliches Element der Bildwirkung einsetze:

»[...] Eugène Delacroix est incomparable dans l'exécution des ciels. L'infini est toujours ouvert devant lui; c'est pourquoi on l'accuse de n'être pas fini; mais regardez la nature dans ses effets grandioses, toujours étranges et variés; jamais le détail ne se sépare de l'ensemble; [...].«⁴²

Thoré nimmt darin Bezug auf Delacroix' eigene Kunstauffassung, der zufolge das Unendliche und Vollkommene, gerade in Bezug auf die göttliche Schöpfung, nur in der »Offenheit« gleichnishaft darstellbar ist. Die Farbskizze stellt einen wesentlichen Bestandteil dieser Ausdrucksform dar.⁴³ Innerhalb der konservativen Strömung wird diese »Offenheit« hingegen als »nicht fertig ausgeführt« aufgefasst. Zwar scheint Chams Karikatur, welche das Motiv auf ein stark abstrahiertes Gestrichel reduziert, zunächst letzterer Kritik zu folgen, doch finden sich hierin ebenso Indizien dafür, dass Cham versucht, für Stil und konzeptuelle Kernelemente des Delacroix'schen Bildaufbaus ein karikaturales Äquivalent zu finden. Denn vergleicht man die Karikatur und Delacroix' Ölstudie für *Le Christ en croix* miteinander, so erscheint die Karikatur hinsichtlich Duktus, Lichtregie und Komposition nicht als Verfremdung,

42 Siehe Thoré 1847.

43 Siehe Badt 1965, S. 81–92.



11. Cham nach Eugène Delacroix, *Le Christ en croix*, Holzstich, in: *Le Charivari*, 9. April 1847.

sondern vielmehr als formale Abbeviatur der Vorlage. Diese vorbereitende Studie war bereits 1840 auf der Exposition de l'Odéon zu sehen und darf daher auch für Cham als bekannt gelten.⁴⁴ Zusammengefasst werden also in der Karikatur die Betonung des Unfertigen und die Reduktion des Bildinhalts auf das Wesentliche hervorgehoben und damit konzeptuelle Kernelemente der Malerei unterstrichen.

Huart schreibt zu *Le Christ en Croix* erneut, dieser »croquis« vereine alle Qualitäten Delacroix' mit jenen Chams.⁴⁵ Auf einer abstrakten Ebene definiert Huart dabei das Wesen der Kunstkarikatur genau: Er verdeutlicht, wie eng trotz allem die Karikatur an die Charakteristika des karikierten Werkes gebunden bleibt. Schon im Kontext der

44 Siehe Johnson 1986, S. 40.

45 »[...] toutes les qualités de Delacroix combinées avec celles de Cham [...]«. Siehe Huart 1847.



12. Eugène Delacroix, *Le Christ en croix*, 1846, Öl auf Leinwand, 80 x 64,2 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.

Kritik zu *Marguerite à l'église* hatte Huart auf die Funktion und das Zustandekommen der kunstkritischen Karikatur hingewiesen, als er herausstellte, dass innerhalb der Karikatur die kritische Annäherung an Delacroix' Malerei über den Stil erfolge:

»Du reste, si le style et le dessin de Eugène Delacroix prétend admirablement à la caricature, ce que du sublime au ridicule il n'est qu'un pas, et notre métier de critique pour rire est de rapprocher encore la distance.«⁴⁶

46 Siehe Huart 1846.



13. Bertall nach Eugène Delacroix,
Les adieux de Romeo et Juliette, Holzstich, in:
Le Journal pour rire, 18. August 1855.

Die Karikatur ist demnach ein eigenständiges Vermittlungsmedium für eine stilkritische Analyse mit eingeschriebener beziehungsweise eingezeichneter Anleitung zur kritischen Bewertung: »toutes les qualités de Delacroix combinées avec celles de Cham« meint nichts anderes als das.

Wie erfolgreich dieses im *Charivari* entwickelte System war, enthüllt der Umstand, dass der Karikaturist Albert d'Arnoix (1820–1882), besser bekannt unter seinem Pseudonym Bertall, der den *Salon caricatural* für die Satirezeitschrift *Le Journal pour rire* zeichnete, 1855 eine Karikatur zu Delacroix' auf der

Exposition universelle erneut ausgestellt Gemälde *Les adieux de Romeo et Juliette* (Abb. 13) publiziert.⁴⁷ Die Ähnlichkeiten zur Karikatur Chams (Abb. 6) verweisen unzweifelhaft auf dieses Vorbild. Zwar sind die Protagonisten spiegelverkehrt dargestellt und Bertall inszeniert die Szene als Tanz, aber das für die Kritiker Wesentliche – Malstil und Farbauffassung – greift die von Cham entwickelte Stilchiffre für Delacroix auf. Für den geübten Betrachter der *Salon caricaturaux* wird somit auch Bertalls Karikatur – insbesondere im Kontext der großen Karikaturenfülle (Abb. 14), die sich auf der als Bilderbogen gestalteten Seite entfaltet – gleich als Beitrag zu einem Werk Delacroix' erkennbar. Diese Adaption und der daran geknüpfte Effekt belegen, dass sich um 1855 solche Chiffren bereits institutionalisierten und es unterschiedlichen Karikaturisten ermöglichten, kohärente Kunstkarikaturen zu fertigen.

Immer wieder lassen sich Sonderausgaben der Satireblätter finden, die nachträglich handkoloriert und für einen bestimmten Sammlerkreis in Umlauf gebracht wurden.⁴⁸

47 Siehe Exposition universelle de 1855, S. 302. Bertalls Karikatur im *Journal pour rire*, dessen *Salon caricatural* im Bilderbogenformat erscheint, trägt den Kommentar: »Roméo et Juliette, par E. Delacroix. Roméo apprend à Juliette le pas alors nouveau de la polka. Aussi poète que peintre, M. Delacroix a répandu sur cette scène ravissante les trésors d'une teinte violette, délicat emblème de vertus modestes de la fille de...«. Siehe Bertall 1855.

48 Diese Ausgaben sind nicht gesondert gekennzeichnet, verfügen über keine eigene Zählung und wurden wahrscheinlich gemessen am Erfolg der jeweiligen Ausgaben von den Verlegern nachträglich in Auftrag gegeben. Am hier gezeigten Beispiel ist zu bemerken, dass die handkolorierte Version bereits die Titelvignette der nachfolgenden, schon in Druck befindlichen Ausgabe des *Journal pour rire*,

Nouvelle série. — Numéro 204. Prix du numéro : 45 centimes. Samedi, 25 Août 1855.

JOURNAL POUR RIRE

Journal d'images, journal comique, critique, satirique et moqueur,

CH. PHILIPON, fondateur de la maison Aubert et C^{ie}, du *Charivari*, de la *Caricature politique*, du *Musee Philpon*, des *Modes Parisiennes*, etc.

Toute demande non accompagnée d'un bon sur la Poste ou d'un bon à vue sur Paris est considérée comme nulle et non avenue. Les souscriptions nationales et les mensuelles générales font les abonnements sans frais pour le souscripteur. On s'inscrit aussi chez tous les libraires de France. — A LONDRES, 80, MAGASIN DE PAPIERS peints, rue Centrale, 27. — A LONDRES, chez A. DELAY, 1, North-Street, Strand. — A SAINT-PETERSBURG, chez Dufour, libraire de la Cour Impériale. — A LONDRES, chez Goussier et Mignard et chez HURT et C^{ie}. — FRANCE, Allemagne et Russie, en s'adressant chez M. les directeurs des postes de Calcutta et de Saratow. — BRUXELLES, Office de Publication, rue Montmorency de la Cour, 16. — A NEW-YORK, chez M. de Galway, 316 Broadway, Box 2553.

ON S'ABONNE CHEZ LE SOUSCRIPTEUR D'AUBERT et C^{ie}, rue Soufflot, 20. Les lettres non affranchies sont refusées. L'Administration ne tire aucune traite et ne fait aucun crédit.

LE SALON DÉPEINT ET DESSINÉ PAR BERTALL.



1040
Vieilles de vieille femme, par Delacroix.
Delacroix est le seul artiste capable de tailler ainsi son nez sur une vieille femme dans ce monde de Paris. C'est un petit chef-d'œuvre en sculpture, et l'on admire.



1099
Le défilé des Cimabue, par Moreau.
Comme on le voit, M. Dumais a suspendu ce magnifique tableau sur son jeu de signé. Cette ligne originale ajste encore au prix de sa belle peinture.



1103
La dernière veille de Cléopâtre, par Chénier.
Cléopâtre est près de perdre la lumière, la chandelle va s'éteindre. Il profane le musée français pour changer de chambre. — C'est tout au mieux.



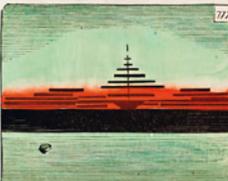
1102
Les hautes montagnes de la Espagne, d'après de nuit, par Georges Sel.
Le peintre Sel a été jugé par l'Académie de Saint-Petersbourg le plus propre à représenter l'Espagne à Paris, attendu qu'il n'est point en Espagne.



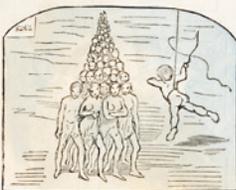
1100
Bonne et Juliette, par M. Delacroix.
Bonne apprend à Juliette le pas aller sur les talons de la jupe. Ainsi qu'on peut le voir, M. Delacroix a regardé sur cette scène ravissante les beautés d'un grand spectacle, il est en train de verser quelques larmes de la tête des...



1104
Une femme passe au bleu, par mademoiselle Chénier.
La dame qui est à droite dans ce tableau se trouve très très peu vêtue, mademoiselle Chénier l'a pudiquement recouverte d'un bleu foncé qui couvre toutes les coutures.



1105
Le canon de cet, par Bony.
[L'Esprit anglais].
Échantillon de notre pour destruction française, dédié à M. Alexandre Dumas.



1106
Le troupeau de l'Amour, par Mamon.
Mamon est l'inventeur breveté du ruban sentimental appliqué aux arts. Trouvé avec de la femme de chambre ou couleur celle du théâtre, son ruban est un grand succès. Il y a peu de personnes pour le comprendre, mais beaucoup d'académiques pour les acheter.



1107
Flem-pudding, par John Kinnell.
[D'après une schizité].
[Le succès de John en France].
Il faudrait être bête à manger du flem pour ne pas prendre ça pour un pudding.



1108
Cherchez vite un peu trop au vest, par mademoiselle Leuzy.
Quel est ce petit Leuzy, à quel domicile, on a certainement le droit de lui dire, son vieil, au vest, mais il ne fait pas en silence...

14. Le Salon dépeint et dessiné par Bertall, in: Le Journal pour rire, 18. August 1855.

Auch diese Kolorierungen akzentuieren bestimmte Aspekte der Werkrezeption, können – müssen aber nicht zwingend – in Zusammenhang mit der Farbpalette des Originals verstanden werden, operieren aber unabhängig von den hier besprochenen zeichnerischen Karikatur-Chiffren und schmälern deren Aussagegehalt in keiner Weise.

3. Schlussbemerkung

Das große Potenzial der visuellen gegenüber der literarischen Kunstkritik ist die gleichzeitige Darstellung von objektiv formalästhetischen Prinzipien und der subjektiven Wahrnehmung der Kunstwerke. Diese werkspezifische Auseinandersetzung führt innerhalb des *Charivari* zu einer gleichsam einzigartigen Karikaturesprache für individuelle Künstlerstile. Die starke Wechselbeziehung zwischen direkter Auseinandersetzung mit den Gemälden, der genauen Kenntnis des Kritikerdiskurses, sogar Delacroix' eigenen Theorien, sind dabei evident. Wie schon Werner Hofmann betont hat, stellt die Karikatur immer ein »Gegenbild« dar und kann als solche nur in Kenntnis ihres Dialogpartners verständlich sein.⁴⁹ Hof-

mann gibt der Karikatur damit eine ›Sattelstellung‹ zwischen eigenständigem Zerrbild und einer bestehenbleibenden Verpflichtung gegenüber dem Vorbild. Die hier gezeigten Beispiele bezeugen, welche analytische Kraft für eine bildlich operierende Kunstkritik aus dieser dialogischen Grundveranlagung der Karikatur – hier im unmittelbaren Zusammenhang mit den Salonausstellungen – hervorgehen kann.

Die Karikaturen führen bei allem spitzfindigen Witz zu keinerlei Banalisierung. Die Kunstkarikatur hebt die Kunstkritik vielmehr auf eine neue Ebene, in der visuelle Phänomene nicht durch sprachliche Umschreibung, sondern durch überspitzte Visualisierung der wirkungsästhetischen Parameter der Originale ausgedrückt werden. Kritikpunkte vermitteln sich über direkte Anschauung, vergleichendes Sehen und Kognition. Dieses Konzept der bildimmanenten Kunstkritik richtet sich dabei gezielt an die reflektierende Wahrnehmung des Betrachters, der anders als der lesende Rezipient dadurch in eine aktivere Verantwortung genommen wird, da er die Kritikpunkte erst selbst entschlüsseln muss, um sie benennen zu können.

Numéro 204, 25 Août 1855 trägt, obwohl Bertalls *Le Salon dépeint et dessiné* bereits am 18. August erschienen ist.

49 Siehe Hofmann 1956, S. 34–41.

Bibliographie

- Albert 1992
Pierre Albert: *Le Passé de la Presse Française*, in: Rolf Reichardt (Hg.): *Französische Presse und Pressekarikatur (1789–1992)*, Mainz 1992, S. 7–9.
- Anonymus 1833
Anonymus: *Salon de 1833. Peinture (2^e Article)*, in: *Le Charivari*, 17. März 1833.
- Badt 1951
Kurt Badt: *Eugène Delacroix. Zeichnungen*, Baden-Baden 1951.
- Badt 1965
Kurt Badt: *Eugène Delacroix: Werke und Ideale. Drei Abhandlungen*, Köln 1965.
- Baudelaire 1932 [1846]
Charles Baudelaire: *Salon de 1846*, in: Jacques Crepét (Hg.): *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Curiosités esthétiques*, Paris 1932 [1846], S. 81–201.
- Bellanger 1969
Claude Bellanger (Hg.): *Histoire générale de la presse française. De 1815 à 1871*, 2 Bde., Paris 1969.
- Bertall 1855
Albert d'Arnoux / Bertall: *Le Salon dépeint et dessiné par Bertall*, in: *Journal pour rire*, 18. August 1855.
- Blanc 1876
Charles Blanc: *Eugène Delacroix à l'École des Beaux-Arts (1864)*, in: ders. (Hg.): *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876.
- Boime 1971
Albert Boime: *The Academy and French painting in the nineteenth century*, London 1971.
- Bosch-Abele 2000
Susanne Bosch-Abele: *Opposition mit dem Zeichenstift 1830–1835. La Caricature*, Gelsenkirchen 2000.
- Buchinger-Früh 1989
Marie Luise Buchinger-Früh: *Karikatur als Kunst-*
kritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des »Charivari« zwischen 1850 und 1870 (Europäische Hochschulschriften 91), Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1989.
- Büttner 1999
Frank Büttner: *Der Betrachter im Schein des Bildes. Positionen der Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert*, in: Herbert Beck / Peter C. Bol / Maraike Bückling (Hg.): *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut / Liebieghaus Museum Alter Plastik, 22. August 1999 – 9. Januar 2000)*, München 1999, S. 341–349.
- Chadefaux 1968
Marie-Claude Chadefaux: *Le Salon Caricatural de 1846 et les autres salons caricaturaux*, in: *Gazette des beaux-arts* 71 (1968), S. 161–176.
- Champfleury 1865
Jules Fleury dit Champfleury: *Histoire de la caricature moderne (Histoire de la caricature 2)*, Paris 1865.
- Champfleury 1888
Jules Fleury dit Champfleury: *Le Musée secret de la caricature (Histoire de la caricature 6)*, Paris 1888.
- Crary 1996
Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.
- Cuno 1985
James Cuno: *Charles Philipon et La Maison Aubert. The business, politics, and public of caricature in Paris 1820–1848*, Cambridge (Mass.) 1985.
- Cuno/Caracciolo/Le Men 1999
James Cuno / Maria-Teresa Caracciolo / Ségolène Le Men: *Violence, satire et types sociaux dans les arts graphiques durant la Monarchie de Juillet*, in: *L'illustration. Essais d'iconographie, Actes du Séminaire CNRS, GDR 712, Paris, 1993–1994 (Histoire de l'art et iconographie 3)*, Paris 1999.

Delacroix 1850

Eugène Delacroix: De l'enseignement du dessin, in: *Revue des Deux-Mondes*, 15. September 1850.

Delacroix 1936–1938

Eugène Delacroix: *Correspondance générale d'Eugène Delacroix (1804–1863)*, hg. von André Joubin, 5 Bde., Paris 1936–1938.

Delacroix 1960

Eugène Delacroix: *Journal (1822–1863)*, hg. von André Joubin, 3 Bde., Paris 1960.

Delécluze 1845

Étienne-Jean Delécluze: *Salon de 1845*, in: *Journal des Débats*, 22. März 1845.

Erre 2004

Fabrice Erre: *Art, peinture et caricature dans ›La Silhouette‹ (1830–1831)*, in: Alain Deligne / Jean-Claude Gardes (Hg.): *Peinture et caricature, Actes du colloque de Brest*, 13.–15. Mai 2004 (*Ridiculosa* 11. 2004), Brest 2004, S. 51–59.

Exposition universelle de 1855

Exposition universelle de 1855. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture, des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts, Paris*, 15. Mai 1855.

Frantz 2008

Pierre Frantz (Hg.): *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture (Lettres françaises)*, Paris 2008.

Fuchs 1902–1903

Eduard Fuchs: *Die Karikatur der europäischen Völker*, 2 Bde., Berlin 1902–1903.

Gautier 1846

Théophile Gautier: *Salon de 1846*, in: *La Presse*, 1. April 1846.

Gombrich 1952 a

Ernst H. Gombrich: *The Principles of Caricature (1938)*, in: Ernst Kris (Hg.): *Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952, S. 189–203.

Gombrich 1952 b

Ernst H. Gombrich: *The Psychology of Caricature*, in: Ernst Kris (Hg.): *Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952, S. 173–188.

Gombrich 1960

Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion*, New York 1960.

Gombrich 1963

Ernst H. Gombrich: *The Cartoonist's Armoury*, in: ders. (Hg.): *Meditations on a Hobby Horse, and other Essays on the Theory of Art*, London 1963, S. 127–142.

Grandville 1844

Jean Ignaz Isidore Grandville: *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations ... et autres choses*, Paris 1844.

Grosskopf 2016

Anna Grosskopf: *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne (Image 80)*, Bielefeld 2016.

Henry 2011

Christophe Henry (Hg.): *Le public et la politique des arts au siècle des Lumières. Célébration du 250^e anniversaire du premier Salon de Diderot*, Kolloquium Paris 17.–19. Dezember, Institut national d'histoire de l'art, Galerie Colbert (*Annales du Centre Ledoux* 8), Bordeaux 2011.

Hofmann 1956

Werner Hofmann (Hg.): *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956.

Huart 1845

Louis Huart: *Revue véridique, drolatique et charivarique du Salon de 1845*, illustré par Cham, in: *Le Charivari*, 18. April 1845. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1845/0423>.

Huart 1846

Louis Huart: *Revue charivarique du Salon de 1846*, illustré par Cham, in: *Le Charivari*, 17. April 1846. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1846/0419>.

Huart 1847

Louis Huart: Le Salon de 1847 illustré par Cham (Suite et Fin.), in: *Le Charivari*, 9. April 1847. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1847/0389>.

Jaime 1838

Ernest Jaime: Musée de la caricature ou recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France définis la quatorzième siècle jusqu'à nos jours..., 2 Bde., Paris 1838.

Johnson 1986

Lee Johnson: The paintings of Eugène Delacroix, a critical catalogue, 1832–1863, (Bd. 3, Movable pictures and private decorations – Text), Oxford 1986.

Koch/Sagave/Fontaine 1984

Ursula E. Koch / Pierre-Paul Sagave / André Fontaine: *Le Charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832–1882). Ein Dokument zum deutsch-französischen Verhältnis (iLv leske republik. Satire und Macht)*, hg. von Rolf Schloesser, Köln 1984.

Koch 1992

Ursula E. Koch: Zwischen Narrenfreiheit und Zwangsjacke: Das illustrierte französische Satire-Journal 1830–1881, in: Rolf Reichardt (Hg.): *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, Mainz 1992, S. 32–47.

Kohle 1989

Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin (Studien zur Kunstgeschichte 52)*, Hildesheim 1989.

Kris 1952

Ernst Kris: *Psychoanalytic explorations in art*, New York 1952.

Krüger 2007

Matthias Krüger: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890 (Kunstwissenschaftliche Studien 135)*, München/Berlin 2007.

Lavezzi 2007

Élisabeth Lavezzi: *Diderot et la littérature d'art. Aspects de l'intertexte des premiers salons (Références, 22)*, Orléans 2007.

Le Men 2011

Ségolène Le Men (Hg.): *L'art de la caricature (Textes issus du colloque Caricature bilan et recherches des 11 et 12 décembre 2006, organisé par le Centre Histoire des Arts et des Représentations (HAR/EA 4414) de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense)*, Nanterre 2011.

Lüsebrink 1992

Hans-Jürgen Lüsebrink: *Presse und Öffentlichkeit in Frankreich. Ästhetische Darstellungsformen, intellektuelle Rollenbilder, historische Wandlungsprozesse*, in: Rolf Reichardt (Hg.): *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789–1992*, Mainz 1992, S. 10–19.

Mantz 1846

Paul Mantz: *Le Salon des Coloristes*, in: *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, 12. April 1846.

Olmsted 2009

Jennifer W. Olmsted: *The sultan's authority. Delacroix, painting, and politics at the Salon of 1845*, in: *The Art Bulletin* 91, 1 (2009), S. 83–106.

Paris 1990

Les Salons caricaturaux, hg. von Thierry Chabanne, (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'Orsay, 23. Oktober 1990 – 20. Januar 1991), Paris 1990.

Pelletan 1845

Eugène Pelletan: *Salon de 1845*, in: *Démocratie pacifique*, 24. März 1845.

Planche 1846

Gustave Planche: *Le Salon de 1846*, in: *La Revue des Deux Mondes*, 15. April 1846.

Robaut/Chesneau 1885

Alfred Robaut / Ernest Chesneau: *L'Œuvre complet de Eugène Delacroix. Peintures, dessins, gravures, lithographies*, New York 1885.

Rosenberg 2007

Raphael Rosenberg: *Vom monochromen Bildwitz zur Parodie abstrakter Kunstwerke in Karikaturen des 19. Jahrhunderts*, in: Raphael Rosenberg (Hg.): *Turner – Hugo – Moreau – Entdeckung der Abstraktion (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Schirn-Kunst-*

halle, 6. Oktober 2007 – 6. Januar 2008), München 2007, S. 295–304.

Salon de 1845

Salon de 1845. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, Paris, 15. März 1845.

Salon de 1846

Salon de 1846. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, Paris, 16. März 1846.

Salon de 1847

Salon de 1847. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, Paris, 16. März 1847.

Schlesser/Tillier 2007

Thomas Schlesser / Bertrand Tillier (Hg.): Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image, Paris 2007.

Silvestre 1855

Théophile Silvestre: Les Artistes français, Paris 1855.

Thoré 1847

Théophile Thoré: Salon de 1847, in: Le Constitutionnel, 17. März / 14. April 1847.

Wilson-Bareau 2007

Juliet Wilson-Bareau: The Salon des Refusés of 1863. A new view, in: The Burlington Magazine 149, 1250, (2007), S. 309–319.

Zmijewska 1970

Hélène Zmijewska: La critique des salons en France avant Diderot, in: Gazette des beaux-arts 112, 1218/1219 (1970), Paris 1970.

Gemalte Antikritik.

Zu bildkünstlerischen Reaktionsweisen auf die Kunstkritik

von Petra Kunzelmann

Sachlich falsche und dem Stil nach unangemessene Kritik wurde seit jeher von der Kritik der Kritik begleitet.¹ Zuallermeist jedoch entgegen Schriftsteller den Kritikern ihres Werkes mit schriftlichen und öffentlich vorgetragenen Antikritiken, das heißt mit einer Replik eines Autors auf eine ungünstige publizistische Bewertung eines Werkes.² In ihren anlassbedingten Antworten auf die Kritik bringen die Antikritiker die Ablehnung des kritischen Urteils zum Ausdruck und reagieren teils mit Zurechtweisung, wobei sie meistens ihren Standpunkt und teils auch ihre gegen die Kritik gerichtete geistige Grundhaltung begründen. Das antikritische Verhalten ist dabei insofern eine Strategie des Streitens, als die Künstler Position gegen eine als Provokation betrachtete kritische Beurteilung beziehen, welcher wiederum eine Provokation auf künstlerischem Feld voranging, aus der die zu reflektierende Kunst- bzw. Literaturkritik resultierte. Dem-

nach wird Streit bzw. Streiten als »wechselseitige Provokation, als Diskussion oder Debatte« aufgefasst.³ Seit der Antike handelt es sich dabei um »Beiträge [...] zum Wettstreit« über die Kunstproduktion der Gegenwart.⁴

Dass bildende Künstler allerdings zu einer Provokation Stellung nehmen, indem sie selbst zur Feder greifen, ist ein seltenes und relativ neues Phänomen. Noch seltener kommt es vor, dass bildende Künstler als Künstler Kritik an der Kritik im Bild üben. Demgemäß beschränkte sich die Forschung bisher auf die antikritische schriftliche Praxis von bildenden Künstlern bzw. Schriftstellern.⁵ In der bildenden Kunst war es eher üblich, mit Aufkommen der Kunstkritik die erfahrene Kritik künstlerisch in Gestalt von druckgraphischen Karikaturen zu kompensieren. Der Kunstkritiker wurde so ab Anfang des 18. Jahrhunderts zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Die in

1 Vgl. Haase 2001: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/1a/01010.html#top>.

2 Vgl. Denissenko 2007, S. 34.

3 Orlich 2008, S. 100.

4 Haase 2001: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/1a/01010.html#top>.

5 Siehe Fassmann 1951.

diesem Zusammenhang entstandenen Karikaturen wurden bis ins 19. Jahrhundert überwiegend anonym veröffentlicht.⁶ Als Medium für antikritische Reaktionen wurde von den bildenden Künstlern die druckgraphische Karikatur bevorzugt, da sie sich in Form der bildlichen Satire freier bewegen konnten. Gemalte oder geklebte Varianten von Antikritiken treten sehr selten auf. Kurt Schwitters und Neo Rauch bilden in diesem Zusammenhang mit ihrem Werk insofern signifikante Positionen, als diese beiden Künstler in ihren gemalten bzw. montierten Bildwerken nicht nur gelegentlich oder einmalig die Kritiker zum Bildgegenstand machten, im Gegensatz zu einigen anderen bildenden Künstlern, die vereinzelt antikritische Bilder schufen.⁷

6 Collenberg-Plotnikov 1998, S. 126–130.

7 Eine skeptische Haltung gegenüber der Presse im Allgemeinen und gegenüber der Kunstkritik im Besonderen, die ihren Ausdruck im Bildwerk findet, ist bei einigen Malern vereinzelt anzutreffen, etwa in Raoul Hausmanns Collage *Der Kunstreporter* von 1919. Mit Mitteln der Karikatur überklebte Hausmann das Ausgangsportrait von George Grosz, den er grimassierend mit collagierten und übergroßen Augen und Mund darstellt. In seinem Berliner *Selbstbildnis, lachend* von 1911 zeigt sich Max Beckmann mit sardonischem Lächeln und signalisiert, eine Zeitung in Händen haltend, in einer Traditionslinie mit Arthur Schopenhauer und Karl Kraus unter anderem seine kritische Einstellung gegenüber der Presse. Dennoch hielt er die Kunstkritik, gleichwohl ob positiv oder negativ, für notwendig. Vgl. Goltz 1921, S. 132. Zu nennen sind beispielsweise im Zusammenhang mit gemalter Antikritik auch Martin Kippenbergers *Weißer Bilder* von 1991, eine Installation bestehend aus elf weißen Leinwänden, auf die der Künstler mit weißer Acrylfarbe Kinderkommentare zu denselben schrieb, die er zusätzlich mit der Note »sehr gut« versah. Damit spielte Kippenberger ironisch auf die

Zunächst gilt es, die kunstkritischen Prinzipien im Vergleich zu dem künstlerischen Selbstverständnis am Beispiel von Schwitters und Rauch zu beleuchten, um das Spannungsverhältnis zwischen Kritiker und Künstler zu benennen. Sodann werden bei ausgewählten, antikritisch motivierten Bildern die Reaktionsweise der Antikritiker, ihre Strategien (Bild-Schrift-Bezüge, Integration der Kritik in das eigene Werk, performative Selbstbestätigung, Gewaltandrohung oder Destruktion des Kritikers, Demonstration der angegriffenen Gestaltungsprinzipien) und Motivationen in den Blick genommen. In ihren bildkünstlerischen Antikritiken zeigen die Künstler unverhohlen ihre gegen die Kritik gerichtete Geisteshaltung und versuchen damit, Aufmerksamkeit zu generieren. Indem die produktiven Antikritiker durch den Transfer des Phänomens Kritik der Kritik auf das künstlerische Feld eine »Ausweitung der kritischen Kampfzone«⁸ bewerkstelligen und damit der Provokation mit ihren eigenen Mitteln entgegen, legen sie ihrerseits ihre eigene Position fest.

Kurt Schwitters

Als Antikritiker ist Kurt Schwitters vor allem durch seine zum Teil gegen die Kunstkritik im Allgemeinen, insbesondere aber durch die gegen bestimmte Kunstkritiker gerichteten, sogenannten *Tran*-Texte und somit als antikritischer Dichter bekannt.⁹ Die *Tran*-Texte sind eine 29 Schriften umfassende Textgrup-

Kunstkritik an, die Kunstwerke schulmäßig in vergleichbaren Kategorien bewertet.

8 Spoerhase 2009.

9 Vgl. Kunzelmann 2014, S. 226–359.

pe, mit der sich Schwitters in die Tradition der Antikritik aus dem Berliner *Sturm*-Kreis stellte. Bei dieser argumentativen Auseinandersetzung ging es hauptsächlich um eine Konfrontation von Avantgardekunst versus Schulästhetik.¹⁰ Im Rahmen seines Kunstkonzeptes *Merz* vereinigte Schwitters mit den Mitteln der Collage bzw. Montage und unter Verwendung von kunstfremden Materialien Kunstarten und -gattungen, die zuvor streng getrennt wurden. Da in montierten Bildwerken allerdings die von der Kunstkritik geforderten Prinzipien der gestalterischen Kontingenz und Kohärenz missachtet wurden, lehnten die meisten zeitgenössischen Rezensenten die neue Kunstform ab. Schwitters wiederum erweiterte den Materialbegriff seiner Zeit um kunstkritische Elemente, übte so künstlerisch motivierte Kritik an der Kritik und erfüllte in den *Tran*-Texten seine mehrfach erhobene Forderung nach der »abstrakten Verwendung der Kritiker«¹¹ bzw. der Kunstkritik. Im bildkünstlerischen Œuvre von Schwitters hingegen gibt es wenige Werke, für die der Künstler einen antikritischen Deutungshorizont offenhält.¹²

Ein Bild, in dem sich lesbare Hinweise auf die Kunstkritik finden, ist die Stempelzeichnung *Der Kritiker* von 1921 (Abb. 1). In diesem figurativen Beispiel stellt Schwitters den Kunstkritiker mittels Abdrücken von

Stempeln aus dem *Sturm*-Büro in der Art des *Struwelpeters* dar. Anstatt die Augen abzubilden, findet sich das Wort »leer« dort, wo das rechte Auge zu platzieren wäre. Auf der Stirn des Kritikers ist »voll« ebenfalls in Sütterlinschrift zu lesen. Schwitters nutzt hier Mittel der Karikatur wie etwa die Überbetonung der Kopfpattie als Zeichen für Kopflastigkeit oder die Umdeutung des Kritikers in eine verhaltensauffällige literarische Figur. Die Einbindung von Schrift ins Bild dient der Kommentierung und Auslegung von Schwitters' Meinung über die Kunstkritiker, daraus lässt sich eine satirische Anspielung auf das nicht vorhandene Sehvermögen der Kritiker bezüglich der Kunst und deren mentale Blockaden im Hinblick auf die Avantgardekunst erkennen. Denn deren Blick ist durch traditionelle Konventionen versperrt und ihr Kunstverständnis ist durch alte Kriterien besetzt.

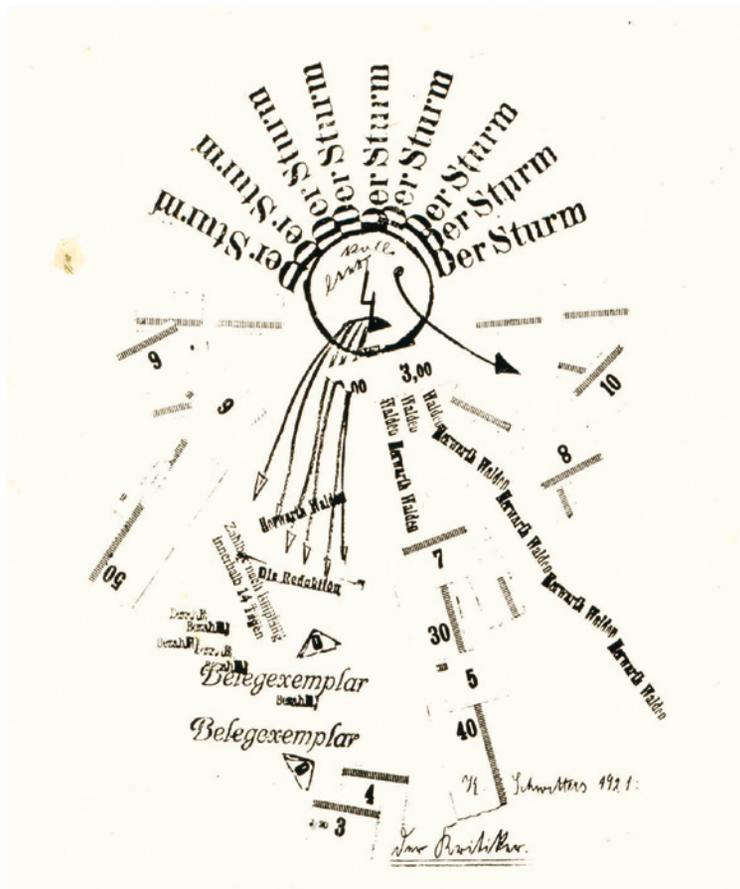
Vermutlich wegen des häufigen Vorkommens des Schriftzuges *Herwarth Walden* in der Stempelzeichnung ist die Figur als Herwarth Walden, Leiter der Galerie *Der Sturm* und Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift, gedeutet worden.¹³ Im Zusammenhang mit dem doppelt unterstrichenen Titel der Zeichnung unten rechts und dem damaligen Pressespiegel ist es allerdings ebenso wahrscheinlich, die Stempelfigur stellvertretend für die zeitgenössischen Kritiker

¹⁰ Vgl. Kunzelmann 2015.

¹¹ Schwitters 2005 (01), S. 40.

¹² Vgl. Nill 1990, S. 283–317. Nill verfolgt in ihrer Studie einen ikonographisch-ikonologischen Ansatz bei der Analyse der Werke mit antikritischem Inhalt, während hier der Fokus eher auf oben genannte Sachverhalte gelegt wird.

¹³ Vgl. Nill 1990, S. 285–286. In ihrer Dissertationsschrift erwägt Nill, die Figur als Herwarth Walden zu deuten, was die Rezeption des Blattes zum Teil beeinflusste. Vgl. Sprengel 1993, S. 147. In ihrer Analyse relativiert Nill allerdings auch diese Deutungsmöglichkeit, ohne damit eine rezeptionsdominierende Wirkung zu erzielen.



1. Kurt Schwitters, *Der Kritiker*, 1921, Stempelzeichnung, Farbstift, Bleistift, Stempelfarbe und Papier auf Papier, vermutlich 19 x 14,5 cm, Verbleib unbekannt.

zu sehen, die seinerzeit fast täglich in herablassender Weise über die Aktivitäten des *Sturm*-Kreises und auch Schwitters' Kunst berichteten.¹⁴ Weil die meisten zeitgenössischen Kritiker Verfechter der klassischen gestalterischen Prinzipien waren, lehnten sie neue Gestaltungsweisen ebenso ab wie neue Kunstgattungen. Die Verwendung kunstfremder Materialien und die Aufgabe

organischer Repräsentationsweise, wie sie Schwitters in seinen Avantgardewerken umsetzte, wurden daher in den 1920er Jahren als mutwillige Regelverstöße wahrgenommen.

Die Physiognomie der Figur ist bereits mit dem aus der Kinderliteratur bekannten *Struwelpeter* in Verbindung gebracht worden.¹⁵ Mit dieser intermedialen Verquickung spannt Schwitters einen Bogen zu einer kind-

14 Vgl. Kunzelmann 2014, S. 30–225.

15 Vgl. Nill 1990, S. 284.

lichen, renitenten, literarischen Figur. Das Kinderbuch zeugt von einem autoritären Erziehungsstil, einer *sozialisatorischen* Haltung, die viele Kunstkritiker der 1920er Jahre teilten. Die formreduzierte, technisch vereinfachte Gestaltungsweise wählte Schwitters vor allem in Bezug auf den Titel ganz gezielt, denn diese formale künstlerische Anlage wurde in der zeitgenössischen Kritik mit dem Begriff Infantilismus verschlagwortet. In den Diskursen über die Kunst der 1920er Jahre nahm dieses Schlagwort, mit dem das Verharren in kindlicher Erscheinungsweise bei Erwachsenen aufgrund einer körperlich und geistig gehemmten Entwicklung umschrieben wurde, breiten Raum ein.¹⁶ Schwitters wiederum reflektiert diese Vergleichsmomente, vornehmlich den häufig gegen ihn und seine Kunst erhobenen Vorwurf, kindisch zu sein, und leistet damit im freudschen Sinne eine negative Übertragung und mithin eine Reprojektion des Vorwurfs auf die Kritiker bei gleichzeitiger Transposition auf das künstlerische Feld. Dabei verfolgt er die Strategie der einfachen Umkehrung: Er kehrt die Vorwurfsrichtung um und zeigt damit keine inhaltliche Reaktionsweise, sondern unternimmt einen Gegenangriff auf demselben thematischen Feld. Schließlich signalisiert er in der Stempelzeichnung, die Kunstkritiker seien durch ihre eingeschränkte optische Wahrnehmung unfähig, Kunst zu beurteilen. Hier allerdings liegt eine »figurative Verwertung der Kritik«¹⁷, noch keine »abstrakte Verwertung der Kritik«¹⁸ als Motivation vor.

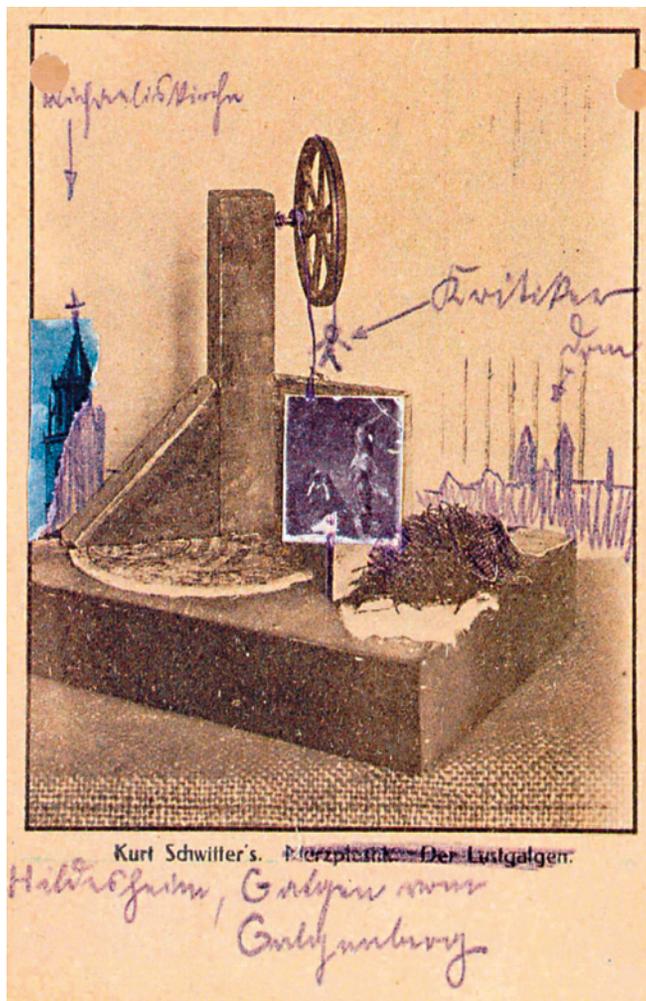
16 Vgl. beispielsweise Zahn 1920.

17 Nill 1990, S. 283.

18 Schwitters 2005 (01), S. 40.

In der collagierten Bildpostkarte an Johannes Molzahn *Hildesheim, Galgen vom Galgenberg* (Abb. 2) von 1921 sind ebenso offensichtliche antikritische Anspielungen zu finden. Auf der Postkarte ist das Abbild der zu *Hildesheim, Galgen vom Galgenberg* umbenannten Merzplastik *Der Lustgalgen* von 1919 (Abb. 3) zu sehen. Das an die reproduzierte Merzplastik montierte Drehrad versah Schwitters nachträglich mit einem gezeichneten Seil, an dem ein ebenfalls gezeichnetes Strichmännchen hängt. Dieses Männchen weist der Merzkünstler per Pfeil und Schriftzug als »Kritiker« aus.¹⁹ Der ehemalige *Lustgalgen* wird somit zunächst einmal zum Galgen für einen anonymen Kritiker oder für die Kritiker im Allgemeinen. Schwitters bearbeitete hier also eine Reproduktion von *Der Lustgalgen*, eine Merzplastik, die nur noch als Bildpostkarte überliefert ist, wie sie 1919 vom Paul Steegemann Verlag als Werbung für Schwitters' Gedichtband *Anna Blume. Dichtungen* verbreitet worden ist. Mit der Überklebung verfremdet er das Vor-Bild, das in der 86. *Sturm*-Ausstellung im Jahr 1920 zu sehen war. Der bekannte Kunstkritiker und Herausgeber von *Das Kunstblatt* Paul Westheim rezensierte die Gesamtschau in seiner Zeitschrift. In seinem Ausstellungsbericht ging Westheim auf die zwischen ihm und

19 Weiter fügte er in die Postkarte durch Collageteile oder gezeichnete Partien und unter schriftlichem Ausweis die Michaeliskirche und den Dom zu Hildesheim ein. Die eingeklebte Abbildung am anderen Ende des Seiles zeigt eine Kreuzigungsszene. Nach Nill sieht sich Schwitters hier selbst in der Rolle eines künstlerischen Märtyrers, der Kritiker indes werde als Judas dargestellt. Vgl. Nill 1990, S. 313–314.



2. Kurt Schwitters, Hildesheim, Galgen vom Galgenberg (Colligierte Bildpostkarte ›Der Lustgalgen‹ an Molzahns, 14. 10. 1921), 1921, Merzzeichnung, Papier und Kopierstift auf Karton, 14 x 9 cm, Papier und Kopierstift auf Karton, Johannes-Molzahn-Centrum für Documentation und Publication, Kassel.

Herwarth Walden geführte Kontroverse²⁰ ein und schrieb ob der sinkenden Progressivität der Galerie *Der Sturm*: »In der Tat, das, was er jetzt bringt: Wauer, Bauer, Nell Wal-

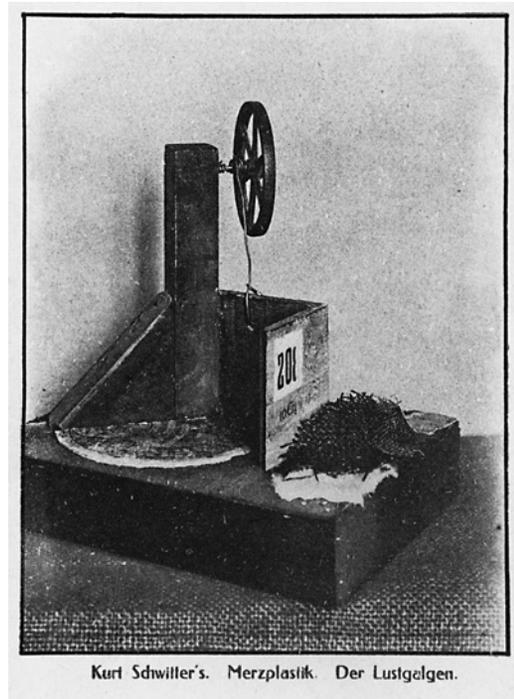
den, Schwitters ist im Wesen das gleiche.«²¹ Die Aussage Westheims musste in der damaligen Kunstszene schwer erträglich gewesen sein, zumal der Kritiker darin sowohl gegen den Abgrenzungsgestus von Avantgarde-

²⁰ Zur Walden-Westheim Kontroverse vgl. Windhöfel 1995, S. 87–112 und Kunzelmann 2015.

²¹ Westheim 1920, S. 126.

künstlern gegenüber Künstlerkollegen als auch gegen das avantgardistische Gebot der künstlerischen Innovation, für die die Galerie bekannt war, argumentierte und mithin die Existenzberechtigung der Galerie *Der Sturm* in Frage stellte. Schwitters wiederum könnte diese kunstkritische Todeserklärung zum Anlass genommen haben, Westheim stellvertretend für alle Kritiker als gehängten Kritiker und somit als Material für sein Bildwerk zu verwerten.²² Der als Rufmord

²² In einem Brief an Herwarth Walden vom 1. 12. 1920 und in Bezug auf einen gegen Westheim gerichteten *Tran*-Text schreibt Schwitters, dass er in Erwägung ziehe, den Kritiker herauszufordern und auf die Probe zu stellen: »Ich habe mich riesig gefreut, daß Tran 16 noch im Dezember erscheint, dann wird man den Torfmann noch rufen hören können. Ich hatte ursprünglich gedacht, Herrn Westheim herauszufordern zu einer kurzen Erklärung, weshalb er es als peinlich empfinden würde, an uns abstrakte Künstler erinnert zu werden, und dann, wie er es begründen könnte, daß er abstrakte Malerei allgemein als Liebhaberei bezeichnet. Man müßte Westheim einmal veranlassen, mit Gründen aufzuwarten. Westheim ist nicht sehr klug, und Gründe gegen die abstrakte Malerei kann der Klügste nicht anführen, weil es keine gibt. Die Gründe, die ein Westheim finden könnte, müßten sehr komisch sein. Vielleicht könnte ich da gelegentlich noch nachholen, Westheim direkt zu examinieren.« Schwitters 1974, S. 40. In dem Ende 1920 erschienenen Text *Tran Nummer 16. Das Leben auf blindem Fuße* heißt es dann: »Sie werden allerdings fertig, sind schon fertig, aber nicht mit, sondern durch den Sturm, eben fertig, ganz fertig.« Schwitters (03), S. 73. Die gedankliche Weiterführung des erledigten Kunstkritikers scheint in der Bildidee von *Hildesheim, Galgen vom Galgenberg* ihren Niederschlag gefunden zu haben. Zum weiteren Verständnis des gewalttätigen Umgangs mit dem Kritiker trägt Schwitters' Erweiterung des Materialbegriffs bei. In den *Erklärungen meiner Forderung zur Merzbühne*, in denen er die gewaltbeladene Sprachhaltung futuristischer

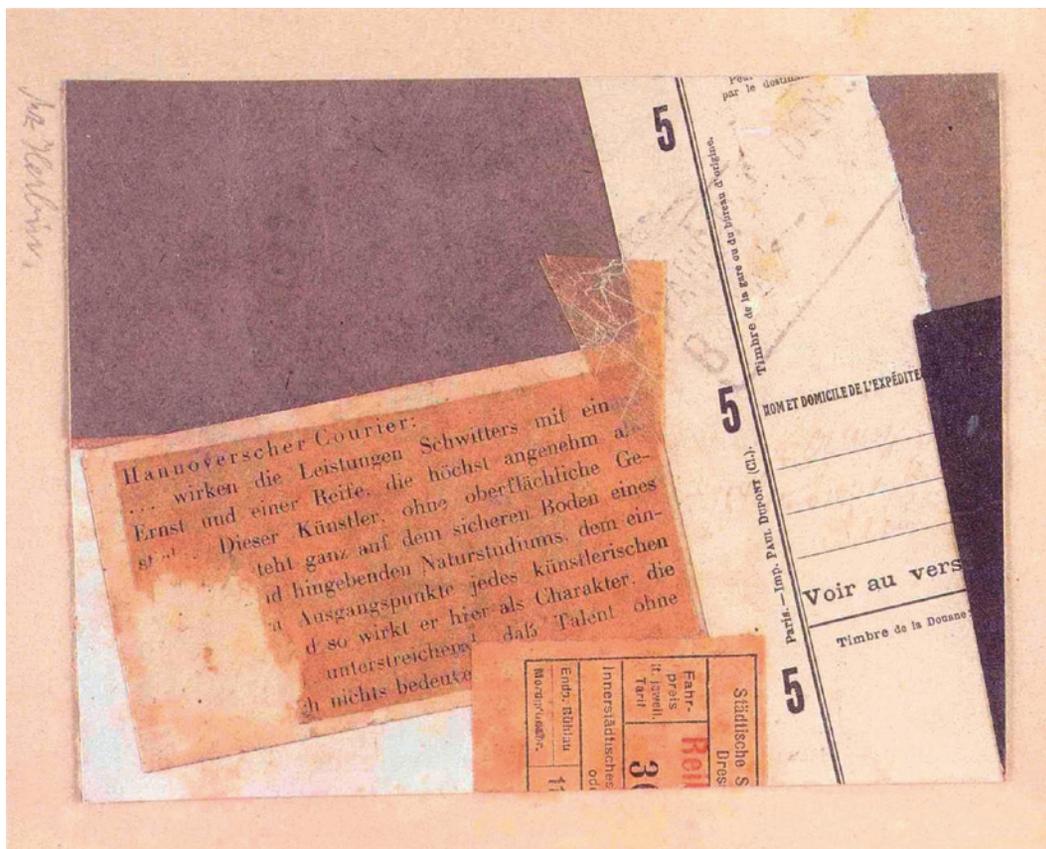


Kurt Schwitters. Merzplastik. Der Lustgalgen.

3. Kurt Schwitters, *Lustgalgen*, um 1919, Merzplastik, Skulptur, Holz, Metallrad, Draht, Pappe, Papier und Rupfen, ca. 51 cm, zerstört.

aufgenommenen Aussage Westheims entgegenete Schwitters mit der provokativen Inszenierung des Todes des Kritikers *in effigie*, also in Gestalt eines Strichmännchens. Der Künstler reagierte auf die kunstkritische Provokation und setzte der Auseinandersetzung mit dem Kritiker ein ultimatives Ende, indem er ihn sterben ließ. Das Grundmuster für diesen gewaltsamen Umgang mit einem Kritiker gab bereits Goethe mit seinem Statement in seinem Gedicht *Der Rezensent*

Manifeste übernimmt, schlägt er vor, auch Menschen als Material für Kunst zu verwenden. Vgl. Schwitters 2005 (04), S. 44.



4. Kurt Schwitters, *Mz Herbin.*, 1923/24, *Merzzeichnung*,
Papier auf Papier, 14,9 x 11,3 cm, *Straßburg*, *Musée d'Art Moderne et Contemporain*.

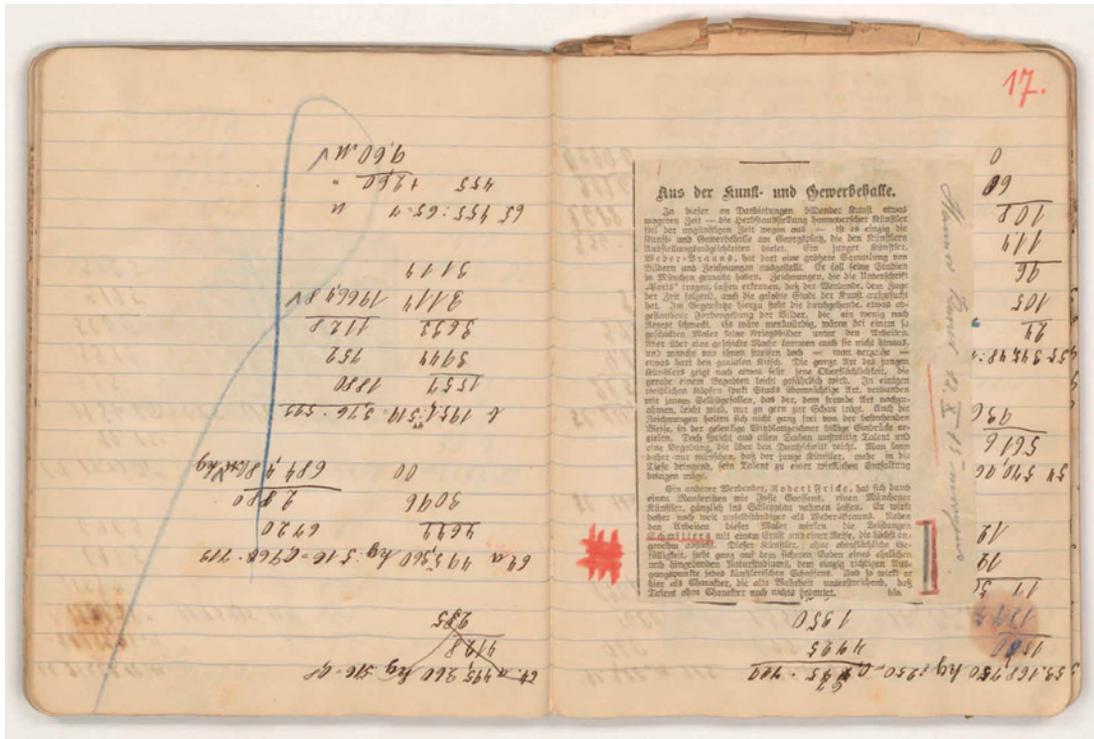
(1774) vor: »Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.«²³

Die Bearbeitung der Bildpostkarte ist zudem eine selbstreferentielle Weiterführung eines seiner eigenen Werke und signalisiert die intertextuelle Zusammengehörigkeit der beiden Bildwerke. Der Referenzpunkt bei diesem Verfahren ist das Wahrnehmungsprinzip, wonach bei der Wiederholung des Gleichen das Augenmerk auf die Variablen

gelegt wird.²⁴ Dies allerdings setzt ein ausgeprägtes Differenzierungsvermögen voraus, was Schwitters seinen Kritikern generell in Abrede stellte. Durch die Wiederholung des Gleichen wird der Ausgangspunkt der Va-

²⁴ Das Variationsprinzip als Verfahren der Verfremdung ist bereits von den Russischen Formalisten in einem anderen Zusammenhang beschrieben worden. Die Umsetzung des Prinzips soll darauf abzielen, dem Prozess der Konventionalisierung und der Automatisierung der Wahrnehmung entgegenzuwirken und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen. Vgl. Hansen-Löve 1978, S. 124.

²³ Goethe 1987, S. 294–295, hier S. 295.



5. ble, Aus der Kunst- und Gewerbehalle, in: Hannoverscher Kurier, Ausgabe vom 12. 10. 1915.

riation, das Vor-Bild also, aktualisiert. Über das künstlerische Verfahren der Variation kommuniziert Schwitters demnach ein wenig ausgeprägtes Unterscheidungsvermögen seitens des Kritikers. Die Methode der Aktualisierung schärft die Wahrnehmung des Vor-Bildes und erneuert damit dessen Wirkungspotenzial. Wenn Schwitters demnach den Tod des Kritikers im Bild inszeniert, dann bedient er sich einer Ausgrenzungsstrategie, mittels derer der Journalist aus dem künstlerischen Feld auf fiktionale Weise unwiderruflich ausgeschlossen werden soll. Das referentielle Verfahren wiederum nutzt er als Selbstbehauptungsstrategie.

Ein weiteres Beispiel für die Transponierung von kunstkritischen Momenten in ein Bildwerk ist die Merzzeichnung *Mz Herbin* von 1923/24 (Abb. 4). Im Zentrum des Bildes und optisch dominant befindet sich ein Ausschnitt eines Berichtes über die Herbstausstellung von 1915 in der Kunst- und Gewerbehalle in Hannover, an der Schwitters mit naturalistischen Arbeiten teilnahm (Abb. 5). Schwitters verwendete hier nicht einen Abdruck der Originalrezension, vielmehr wählte er einen Wiederabdruck, wie er – allerdings mit einem etwas anderen Satzspiegel – in der Zeitschrift *Der Marstall. Zeit- und Streitschrift des Verlages Paul Steegemann* zu

finden ist. In der 1920 einmalig als Doppelseite in Hannover erschienenen Zeitschrift wurde unter der Überschrift *Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume* unter anderem eine Sammlung von Rezensionen zu Schwitters veröffentlicht, darunter auch der genannte Wiederabdruck.²⁵ Die ursprüngliche Ausstellungskritik stand Schwitters ebenfalls zur Verfügung. Sie befindet sich in der Kladde *Kritiken*, in der er Kritiken aus den Jahren von 1913 bis 1921 sammelte.²⁶ Er nahm demnach nicht den originalen Abdruck in Frakturschrift von 1915, sondern einen etwas jüngeren Ausschnitt, der in Antiqua und somit in einer optisch reduzierten, vereinfachten und zeitgemäßen Schriftart gedruckt ist. Mit den moderneren Schrifttypen, die vermehrt in den Zeitschriften der 1920er eingesetzt wurden, erweckt er den Eindruck, dass es sich um eine aktuelle Rezension zu seinen Werken handelt. Durch Manipulation tilgte Schwitters zudem damals relevante kunstkritische Schlagwörter, wie etwa »[zig richtigen] Ausgangspunkte« oder »die [alte Wahrheit] unterstreichend«. Der in die Merzzeichnung integrierten Rezension kann aber trotz Übermalung und Überkleben entnommen werden, dass Schwitters' ausgestellte Werke von künstlerischem »Ernst und Reife« zeugen und sein auf eingehendem Naturstudium beruhendes Können zeigen. Der Autor betont angesichts der zum Teil altmeisterlich gemalten und zum Teil pastos ausgeführten Bilder, der Künstler erscheine als auf sicherem Boden stehender Charakter. Die Einbindung des

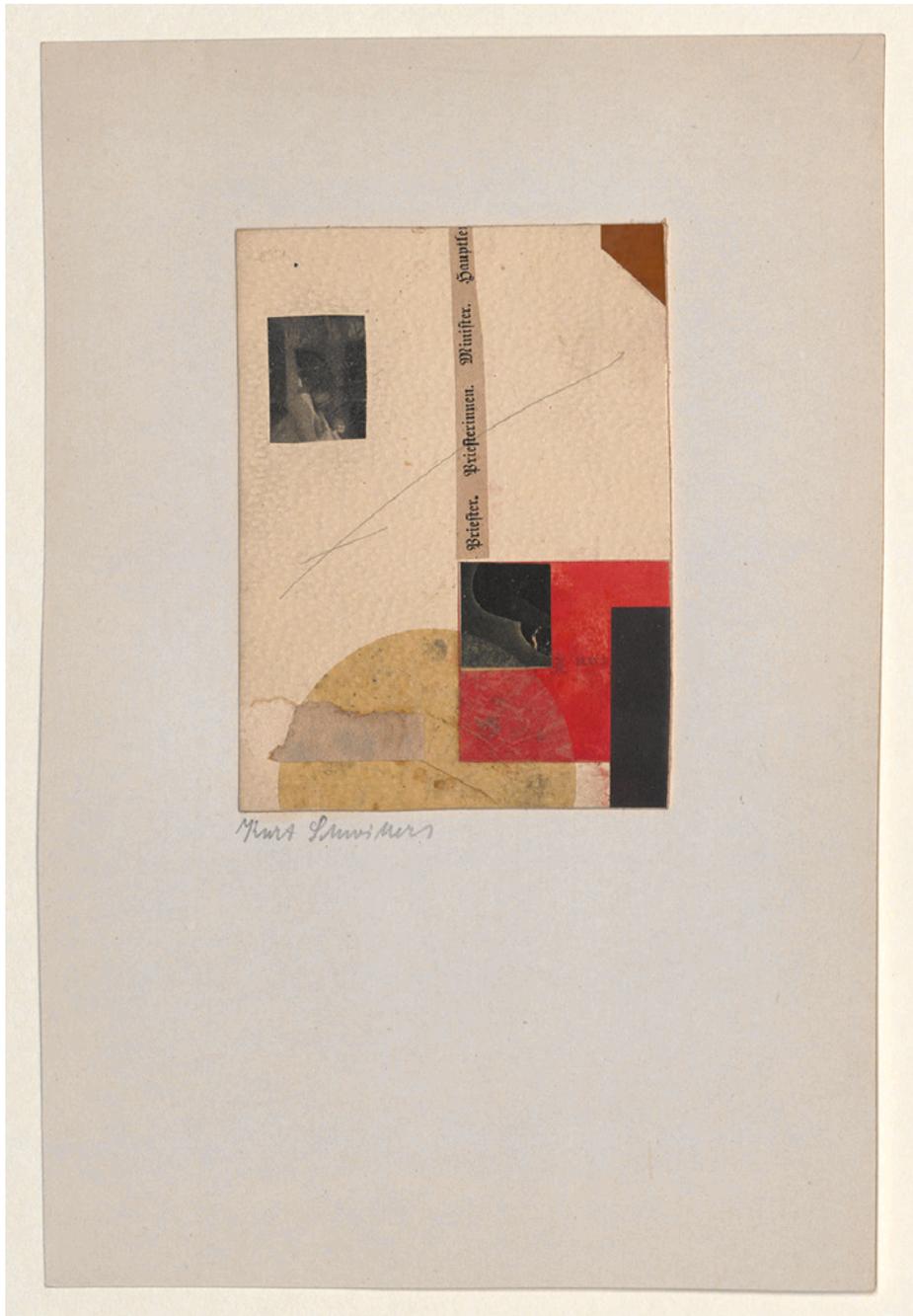
Artikelausschnittes dient in der Merzzeichnung nicht etwa der Akzentuierung seines naturalistischen Œuvres. Schwitters nutzt vielmehr den Inhalt des Ausschnitts zur Rezeptionssteuerung und konkreter als Zeugnis seines handwerklichen Könnens. Und ebendiese technische Versiertheit, die der zeitgenössischen Kunstkritik noch als maßgebliches Kriterium für die Kunstproduktion galt, wurde Schwitters von seinen kunstkritischen Gegnern abgesprochen. Ja mehr noch, er wurde für die Verwendung disparater Materialien als künstlerisch inkompetent abqualifiziert.²⁷ Mit der Integration der Kunstkritik als Zeitungsausschnitt in das eigene Werk nutzt Schwitters also eine Strategie, die Argumente seiner Gegner zu entkräften und nivelliert mit der kunstkritischen Anerkennung die gegenläufigen Urteile, um seine künstlerische Position zu behaupten. Er setzt den zumeist verzeihenden Kritiken zu seinem Avantgardewerk demnach eine positive Bewertung entgegen.

In der Collage *Ohne Titel (Priester. Priesterinnen. Minister. Hauptle)* von 1922/1924 (Abb. 6) sind mehrere Anspielungen mit antikritischer Zielrichtung als Referenzsystem angelegt: Die Quadratformen beziehen sich auf Kasimir Malewitschs berühmtes Bild *Schwarzes Quadrat* und somit auch auf dessen Bühnengestaltung für die synergetische Oper *Sieg über die Sonne*, die als Kollektiv- und Gesamtkunstwerk 1913 Uraufführung hatte. Über dem roten Quadrat erhebt sich vertikal ein Streifen mit der Aufschrift in Fraktur »Priester. Priesterinnen. Minister. Haupt-

25 Vgl. Steegemann 1920, S. 13.

26 Vgl. ble 1915.

27 Vgl. Glaser 1921; Servaes 1920.



6. Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Priester. Priesterinnen. Minister. Hauptle)*, 1922/1924, Merzzeichnung, Bleistift, Papier und Karton auf Karton, 13,3 x 10 cm, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung.

le[...]«. Der ursprüngliche Text lautet vollständig »Priester, Priesterinnen, Minister, Hauptleute, Soldaten, Beamte, Sklaven, gefangene Äthiopier, Volk« und ist einem Libretto oder Besetzungszettel entnommen.²⁸ Dieser benennt einen Teil der Nebenfiguren von Giuseppe Verdis Oper *Aida*. Die auf dem Kopf stehende und durch das rote Quadrat hindurch sichtbare Buchstabenkombination »ran X« in Frakturschrift, die sich zwischen den beiden schwarzen Rechtecken unten rechts befindet, verweist auf eine weitere antikritische Dimension. Schwitters platzierte das rechte, stehende, schwarze untere Rechteck so im Bild, dass ein kleiner Rest des oberen Querbalkens des Buchstabens vor dem Schriftzug »ran X« noch zu erkennen ist. Dieses Bruchstück deutet ein »T« an, wodurch sich das Textfragment zu »Tran X« ergänzen lässt. Schwitters spielt somit auf die eingangs erwähnte Textgruppe der *Tran*-Schriften an, die er gegen seine Hauptkritiker richtete. Einer dieser Hauptkritiker war der Kunst- und Musikkritiker Oskar Bie, der im Jahr der Aufführung von *Sieg über die Sonne* die viel beachtete Monographie *Die Oper* veröffentlichte. Von der Publikation könnte Schwitters durch Herwarth Walden, dem die Schriften Bies bekannt waren, durchaus Notiz genommen haben. Bie bezeichnet darin die Oper als »unmögliches Kunstwerk. [...] An diesem Kunstwerk zerschellt die Logik.«²⁹ Die Oper sei die »Paradoxie der vereinigten Künste« und ein »seltsame[s] Mischwesen«.³⁰ In ihr kristallisiere sich immer nur das Bemühen, die unterschiedlichen

Kunstarten Musik, Schriftkunst und darstellende Kunst zu einem homogenen Ganzen zusammenzuführen. Als Gesamtkunstwerk bleibe sie Utopie.³¹ Verdi nimmt in der Monographie eine exponierte Stellung ein. »Er begann als einer der Vielen und endete als einer der Wenigen. Eine ungeheure Entwicklung liegt in seinen Opern beschlossen, so groß, wie sie kein Zweiter erlebt hat.«³² Das Spätwerk *Aida* umschreibt Bie mit der Metapher des Spätsommers und charakterisiert es als »Manifestation aller Virtuosität.« Von Wagner inspiriert sei Verdi in *Aida* zu einer »eigene[n] Mischung« gelangt³³, indem er die »Mitte zwischen Gesang und Orchester, Drama und Melodie [...] bewundernswert getroffen« und so zu einer neuen Einheitlichkeit der Oper gefunden habe.³⁴ Verdi habe in diesem Werk die grobe Sprache des Historismus verfeinert und vor allem im Duett der Sterbeszene »die alte Form« des Gesanges zu etwas ewig Gültigem erhoben.³⁵

Mit dem Bildelement des auf Verdi rekurrierenden, bedruckten Papierstreifens und des auf Malewitsch referierenden suprematistischen Quadrates nimmt Schwitters also Bezug auf eine weltberühmte Oper des Historismus sowie auf eine frühe avantgardistische Oper. Schwitters bindet hier einen Versuch der Synthese verschiedener Kunstarten, der diese im Sinne des Historismus als Additivum, als Mischung behandelt, und ein Bühnenexperiment, das zu einer tieferen Durchdringung vorstößt, zusammen-

28 Verdi 2010.

29 Bie 1919, S. 9.

30 Bie 1919, S. 12.

31 Vgl. Bie 1919, S. 13–14.

32 Bie 1919, S. 383.

33 Bie 1919, S. 408.

34 Bie 1919, S. 409.

35 Bie 1919, S. 411.

Sie sprechen von dem „lieben Gott Thomas“, der „sehr familiär und patriarchalisch“ ist. „Er sitzt mit Thoma und raucht seine Pfeife mit ihm.“ Wirklich, diese Familiarität des lieben Gottes, Specialausgabe für Thoma, ist köstlich. Aber wo bleibt die Kunst, wenn Sie „nicht“ sentimental sind? (Voran die lustig rauchende Tabakpfeife.) Beurteilen Sie doch einmal nur zum Spass die Werke des Künstlers selbst, nicht den Stoffreiz der dargestellten Natur, echt, einfach, sachlich, ich behaupte, Sie können es nicht.



Absoluter Stoff

Sehr geehrter Herr Bie! Sie lieben den Stoffreiz. Da schlage ich Ihnen vor, besuchen Sie doch einmal die Kunstausstellung „Der Sturm“, Berlin W 9, Potsdamer Str. 134a. Und sehen Sie sich meine Merzbilder an, z. B. Franz Müllers Drahtfrühling. Lassen Sie sich nicht dadurch stören, dass ich sentimental bin. Dann werden Sie Ihre helle Freude haben. Sie werden dort in den Merzbildern die denkbar konsequenteste Gestaltung verschiedener Stofflichkeit in einem Bilde finden. Sie werden den guten alten Thoma, ich sage nichts gegen ihn, darüber vergessen. Auch Ihre starke Vorliebe für das deutsche Wesen kommt dort auf ihre Rechnung. Ich versichere Sie, dass sämtliche verwendeten Stoffe und Stoffreste, echt deutsch, auf deutschen Müllhaufen gesammelt sind. Und Sie werden, da Sie ja doch die Gestaltung nicht sehen können, Gelegenheit haben, zu staunen, welche Schätze man auf deutschen Müllhaufen finden kann. Ich freue mich auf Ihre Kritik. Sie werden schreiben: „Diese reizenden roten Haare auf der schimmeligen Perücke, diese satten aufsteigenden Bindfäden, dies gemütlich rollende Gebiss, diese Reibeisen und Trichter, dieses braune Packpapier, diese märchenhaften Stacheldrähte, diese Herden von Bacillen, alles chemisch gereinigt, voran die munter hüpfenden Wanzen!“ Nicht wahr? Und deutsche Wanzen, jeder Blutstropfen ist deutsch. Schreiben Sie für das Berliner Tageblatt einen Artikel: „Kurt Schwitters deutsche Wanzen“, das passt so gut zu dem Programm. Sie werden mir Recht geben, im Sturm ist „mitten in dem Sturm von expressionistischen und futuristischen Künsteleien, den wir über uns ergehen lassen müssen, eine süsse Windstille, eine heimatliche Oase.“ Dieser Satz von Ihnen ist nicht schön, aber auf den Sturm bezogen passt er sehr gut. Gehen Sie hin, ich sage Ihnen, Sie „schmunzeln mit den Augen.“ Dort werden keine „technischen Exaltationen befriedigt“, „und die lieben Engel vergessen nie, dass sie Kinder sind.“

Kurt Schwitters

fassend ein. Er reflektiert die Entwicklung des Musiktheaters von einem kontinuierlich verlaufenden Erzählstrang zu dissonant gesungenen Lautgedichten; von retrograd ausgerichteten Stoffen hin zur Verlagerung der Handlung in die Zukunft; von durchkomponierten Stücken, in denen mit Hilfe gleichmäßiger Beleuchtung ein perfektionierter Bühnenillusionismus erzeugt wird, hin zu dem synergetisch gestalteten, durch Lichtregie, abstrakte Bühnengestaltung und den Wechsel von sinnhaften Dialogszenen, gesprochenen Lautgedichten und Geräuschen von Maschinen fragmentierten Musiktheater der Avantgarde. Mithin zeigt er zwei unterschiedliche Positionen auf und spielt mittels Allusion die Ästhetik des 19. Jahrhunderts, wie sie der Kritiker Bie in seiner Publikation lobt, und eine der neuesten Theaterproduktionen gegeneinander aus. Die unzeitgemäße Kunstauffassung des Kritikers wiederum verwertete Schwitters in der Bie gewidmeten antikritischen Schrift *Tran 23. Blumen (Der Kritiker visavis der absoluten Stofflichkeit)*. Darin setzte Schwitters sich mit der pathetisch-sentimentalen und anachronistischen Haltung des Kritikers auseinander und integrierte die Abbildung eines schwarzen, stehenden Rechteckes (Abb. 7), das der Größe und Art des Ausschnitts nach mit dem oberen Viereck in *Ohne Titel (Priester. Priesterinnen. Minister. Hauptle)* korrespondiert. Somit verschränkt er ein bildkünstlerisches Werk mit einem Schriftkunstwerk und schafft zwischen den beiden Werken eine Beziehung.³⁶ Diese Doppelrefe-

36 »Beziehungen [zu] schaffen, am liebsten mit allen Dingen der Welt« gilt Schwitters als zentrales Ziel seiner Kunst. Schwitters 2005 (02), S. 187.

renz wiederum signalisiert die intermediale Zusammengehörigkeit der Merzzzeichnung und *Tran 23* und bestärkt die antikritische Konnotation der Collage. In beiden Fällen übte Schwitters demnach Kritik an der Kritik, um sie als Exponent eines veralteten Kunstverständnisses aus dem Feld aktueller Kunstproduktion auszuschließen, womit er eine Ausgrenzungsstrategie künstlerisch nutzbar macht, derer sich die zeitgenössischen Kritiker in umgekehrter Zielrichtung ebenso bedienen.

Neo Rauch

Im Werk von Neo Rauch finden sich ebenfalls einige Bilder, in denen er mit seinen Mitteln als Maler auf die Kunstkritik reagierte. Thema dieser Arbeiten ist das spannungsreiche Verhältnis zwischen Kunstkritiker und Künstler. Die kriterienbewussten Kritiker sind nach wie vor bemüht, bei der Werkbeurteilung auch kunsthistorische Einschätzungen zu treffen, wobei sie auf eine mehr oder minder konkrete stilistische Zuordnung abzielen und auf Zuschreibungen zu bekannten Kunstaussprägungen zurückgreifen. So ist es besonders auffällig, dass Rauchs Kunstproduktion als »offen historisierend«³⁷ beschrieben und oftmals im Zusammenhang mit dem Phänomen Eklektizismus genannt wird. In seine Malerei integrierte er wirkliche und unwirkliche Bestandteile und bilde daraus »Denk- und Bildmaterial«, das er »in eine übergeordnete Synthese« überführe.³⁸ Die Kulturredak-

37 Püschel 2009.

38 Lewey 2010, S. 104.

teurin Ulrike Knöfel konstatierte zu Beginn des neuen Jahrhunderts in *Der Spiegel* einen »Retro-Zeitgeist« und bezeichnete den Leipziger Maler als einen »Pionier eines bunten Neohistorismus«, seine Anfang der oer Jahre entstandenen Werke charakterisierte sie als »popfarbene[n] Coverversionen des Sozialistischen Realismus«.39 In der *Stuttgarter Zeitung* schrieb Georg Leisten 2010 anlässlich der Doppelausstellung *Neo Rauch. Begleiter* in der Pinakothek der Moderne in München und im Leipziger Museum der bildenden Künste, angesichts derart »rückwärtsgewandter Kostümierung« erscheine die Malerei Neo Rauchs als ein neuer Historismus.40 Im Katalog zur selben Ausstellung ist zu lesen, Rauch spiele »eine aktive Rolle als rückblickender Romantiker, geheimnisvoller Symbolist, als Träume jonglierender Surrealist«, oder er wirke wie ein knallharter, verletzender Realist, womit er als Meister des Zitats wichtige Positionen der deutschen und europäischen Kunstgeschichte offen rezipiere.41 Und die Kunstkritikerin Doris Berger hielt in ihrem kurzen Überblick über die Gegenwartskunst fest, Rauch verbinde Versatzstücke aus unterschiedlichen Bildrepertoires: Das figurative Inventar stehe zunächst in einer Tradition des Sozialistischen Realismus. Durch die Elemente abstrakter Malerei werde der Rezipient hingegen an die Farbfeld- und Pattern-Diskussionen aus den USA erinnert. Dabei wende der Maler Rauch die Zentralperspektive meist nur als Zitat an und gebe sie zugunsten unterschiedlicher

Bildszenen auf.42 In der *Berliner Zeitung* war die Rede von der »Zitierfreude [als] Leitmotiv« bei den zeitgenössischen künstlerischen Positionen. Vor allem mit Blick auf Rauchs Werke notierte Sebastian Preuss: »Nun kam Kunst ohnehin seit jeher von Kunst, doch war die Freude am Eklektizismus, an raunenden Assoziationen, romantischen Anleihen und einer hektischen, alle Ikonografien durcheinander wirbelnden Bildmaschinerie selten so ungebrochen wie heute.«43 Unzeitgemäß sei Rauchs Kunst insofern, so ein weiteres kritisches Statement, als er zum einen überhaupt noch male, zum anderen, dass er figurative Bilder schaffe.44 Mit Titeln wie *Unerträglicher Naturalismus*, *Abstraktion* oder *Malerei* nähme Rauch zudem auch Bezug auf »offensiv geführte Debatten um ein Medium, dem vor allem in den letzten fünf Jahrzehnten immer wieder Züge des Anachronistischen und lebensverlängernde Maßnahmen seitens einer diskursversprengten konservativen Klientel nachgesagt wurden.«45 Die Titel verweisen demnach auf einen »selbstreflexiven Diskurs« zur Kunst und lassen eine »metatheoretische Bedeutsamkeit der Bilder« vermuten.46

Rauch selbst bemerkte einmal mit Blick auf die Malerei, es mache Spaß »Chef, Herrscher, Tyrann – und Schöpfer« zu sein, denn all das ermögliche »das Medium Malerei«.47 Rauchs Kunst ist demnach der Habitus der Allmächtigkeit inhärent und diesen spielt er

39 Knöfel 2003.

40 Leisten 2010.

41 Lewey 2010, S. 104.

42 Vgl. Berger 2007/2008.

43 Preuss 2005.

44 Schwenk 2010, S. 8.

45 Schmidt 2010, S. 7.

46 Mader 2010, S. 227.

47 Bentz 2011: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/384292_Neo-Rauch.html (13.10.2016; 11:29h).



8. Neo Rauch, *Unerträglicher Naturalismus*, 1998, Öl auf MDF, 160 x 105 cm,
Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, David Zwirner New York/London.

auch mit dem Leitgedanken »das Spielerische ist oberstes Gestaltungsprinzip«⁴⁸ gegen die Kunstkritiker aus. Einmal bezeichnete er die Kunstkritik als »Unrat«, im Sinne eines schlechten Ratschlages, wobei Rauch »zwischen einer Kritik, die innerhalb des Systems operiert, und einer Kritik, die ideologisch motiviert ist, die eliminatorische Zielsetzungen hat«⁴⁹, unterscheidet. Letztere empfindet er als »Aufforderung zur Vernichtung meiner Position oder ihres Urhebers«⁵⁰, wogegen vorzugehen sei. Über manche Kommentare zu seinen Bildern sei er sehr verärgert und wähne sich »Anwürfen und Dackelbissen ausgesetzt«, sagte er. Am liebsten würde er den Kritikern eins auf die Nase

geben [...]. Macht er aber dann doch nicht. Sondern malt lieber weiter. Zum Beispiel »Gewalttätigkeiten, die unmittelbar auf solche Schmieranten zurückgehen.«⁵¹ Mithin nimmt Rauch eine hoch reflektierte Haltung der Kunstkritik gegenüber ein.

In *Unerträglicher Naturalismus* von 1998 (Abb. 8) als ein Beispiel für gemalte Antikritik etwa zeigt Rauch eine Rückenfigur mit Handfeuerwaffe und seinen eigenen Gesichtszügen im verlorenen Profil. Nachdem er bereits auf die im Bild platzierte gesichtslose Schablonenfigur geschossen hat, ist der Bildprotagonist im Begriff, seine Schrotflinte nachzuladen. Er nimmt hier eine Schützenscheibe mit menschlicher Silhouette unter Beschuss und unternimmt auf diese Weise eine Schießübung auf einen Pappkameraden als Ersatz für einen Kritiker. Die Schablonenfigur steht also, so lässt das genannte Zitat Rauchs vermuten, stellvertretend für seine Kritiker und all diejenigen »Schmieranten«, die in der malerischen Figuration, wie sie Rauchs Kunst zu eigen ist, eine unzeitgemäße Wendung wahrnehmen. Die per Zufall entstandenen, da aus einer Schrotflinte abgeschossenen Einschüsse weisen einen hohen Streuungsgrad auf und dürften realiter aufgrund ihrer Platzierung tödlich sein.

Rauch spiegelt den antikritischen Inhalt des Bildes auch auf die formale Ebene. Die paratextuelle Vorgabe des Titels, mit dem der Maler einen kunstkritischen Vorwurf direkt reflektiert, stimuliert spezifische Verstehenszugänge und lässt an das exakt umgesetzte Paradigma des Blicks durch das Fenster den-

48 Bentz 2011 (wie Anm. 47).

49 Ebd. Die Differenzierung ist zum einen bemerkenswert, weil bildende Künstler selten ihre Abneigung gegen eine bestimmte Ausrichtung der Kunstkritik derart begründen. Zum anderen erinnert sie an Goethes Unterscheidung zwischen einer zerstörerischen und einer produktiven Kritik mit einer hohen Affinität zum Künstler: »Es gibt eine zerstörende Kritik und eine produktive. Jene ist sehr leicht, denn man darf sich nur irgendeinen Maßstab, irgendein Musterbild, so borniert sie auch seien, in Gedanken aufstellen, sodann aber kühnlich versichern: vorliegendes Kunstwerk passe nicht dazu, taue deswegen nichts, die Sache sei abgetan, und man dürfe ohne weiteres seine Forderung als unbefriedigt erklären; und so befreit man sich von aller Dankbarkeit gegen den Künstler. – Die produktive Kritik ist um ein gutes Teil schwerer, sie frage: Was hat sich der Autor vorgesetzt? Ist dieser Vorsatz vernünftig und verständig? Und inwiefern ist es gelungen, ihn auszuführen? Werden diese Fragen einsichtig und liebevoll beantwortet, so helfen wir dem Verfasser nach, welcher bei seinen ersten Arbeiten gewiß schon Vorschritte getan und sich unserer Kritik entgegen gehoben hat.« Goethe 1996, S. 45.

50 Bentz 2011: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/384292_Neo-Rauch.html?em_cnt_page=2 (13.10.2016; 11:30h).

51 Loesel 2010.

ken. Mit dieser Aussicht bricht der Maler jedoch absichtsvoll. Der Blick des Betrachters erkennt nicht einen Ausschnitt auf die naturalistisch dargestellte, empirisch gegebene Welt. Der Rezipient blickt vielmehr durch zwei auf zwei Ebenen übereinander stehende leere Staffeleien hindurch auf Szenen, in denen es keine Zentralperspektive, keine naturalistische Farbgebung sowie Lichtführung gibt und disparate Gegenstände zusammenreffen. Der Malstil ist ebenso wenig naturalistisch, wie ob des Titels zu erwarten wäre, sondern ein ins Plakatähnliche reduzierter. Die bei der Sitzgruppe befindliche und einer Vortragssituation beisitzende *personage* wendet sich von dem Bild an der Wand ab, das als monochrom gestaltetes Werk wiederum der Titelvorgabe widerspricht. Der Hauptprotagonist vereitelt den Vortrag über das abstrakte Bild durch das Schießszenario und beherrscht somit als uneingeschränkter Souverän das Bildgeschehen. In dem Bild unterläuft der Maler zudem die Setzungen innerhalb des Diskurses zu seiner Kunst mit den Mitteln einer von der Titelvorgabe abweichenden Darstellungsweise und führt damit die Kunstkritik in ihrer Groteskhaftigkeit vor, schließlich entgegnet er hier der Aussage, seine Werke seien unerträglich naturalistisch. Rauchs Motivation dabei ist es, die auf Ordnung, kunsthistorische Verortung und Strukturierung zielende Absicht der Kunstkritiker zu konterkarieren. Der antikritischen Strategie nach verwertet er eine kunstkritische Vorhaltung als Titel, der wiederum als Paratext und damit als inhaltliche und in diesem Fall auch als formale Vorgabe etwas voraussetzt, das Rauch im Bild auf subtile und ironische Weise ins Gegenläufige

wendet. Nach Lesart der Kritik der Kritik spielt Rauch hier mit den Implikationen, die der titelgebende Vorwurf beinhaltet. Er demonstriert also mit dem spielerisch umwertenden Umgang der angegriffenen Gestaltungsprinzipien seine eigene künstlerische Position. Was die Kategorie des Streitens anbelangt, operiert Rauch im Modus der Androhung von Gewalt, wenn er einen Kritiker lediglich in Gestalt einer Schützenscheibe mit einer Schrotflinte beschießt. Er entgegnet der Kunstkritik mit einer fiktional androhten Vernichtung des Gegners und stellt damit in Aussicht, nach dem mosaïschen Prinzip des möglichen »Par pari referre« (Gleiches mit Gleichem vergelten) zu verfahren.

In der Arbeit *Malerei* von 1999 (Abb. 9) konfrontiert Rauch eine in einem Ausstellungsraum befindliche Personengruppe mit einem Bildwerk, das eine bedrohlich wirkende Monumentalfigur in einem Thermo-schutzanzug mit Schutzbrille zeigt. Der Riese scheint im Begriff zu sein, aus dem Bild zu schreiten. In der rechten Hand hält er einen überdimensional großen Pinsel anstatt einer Waffe, womit Rauch auf das Motiv des »Pinsels als Waffe« verweist.⁵² Zur Provokation

52 Das Motiv hat eine lange Tradition. Im erweiterten Topos findet es sich, um einige markante Positionen zu benennen, vor allem bei den Dadaisten in Berlin, die ihre Kunst als Waffe gegen die bürgerliche Kultur und damit auch gegen die Presse einsetzten. Picasso sprach davon, die Malerei sei »nicht erfunden, um Wohnungen auszusmücken! Sie ist eine Waffe zum Angriff und zur Verteidigung gegen den Feind.« Picasso 2003, S. 777. Zu Beginn seines Buches *The Gentle Art Of Making Enemies* schreibt James McNeill Whistler gegen den Kunst-



9. Neo Rauch, *Malerei*, 1999, Öl auf Papier, 118 x 72 cm,
Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, David Zwirner New York/London.

setzt Rauch weitere subtile Gesten ein. Die zur Vierergruppe gehörende Frau, vermutlich eine Museumspädagogin, hält einen Katalog in Händen, der Informationen zu dem ausgestellten Objekt bereithält. Der ihr gegenüberstehende Besucher scheint mit ihr ein Gespräch über das Bildwerk zu führen, während die beiden anderen Personen der Konversation nur beiwohnen. Lediglich einer der Besucher sieht das Bild direkt an, womit suggeriert wird, dass der Diskurs und die Meinung Dritter über das Bild den Besuchern wichtiger ist, als die Bildbetrachtung selbst. Über der Vierergruppe schweben leere Sprechblasen als Zeichen der Unwissenheit, dabei wirken die Spiegelungen ihrer Körper verschwommen, als würden sie auf einer bewegten reflektierenden Fläche und daher auf unsicherem Boden stehen. Die leer gebliebenen Sprechblasen können zudem aufgrund der Farbgebung den diskursführenden Personen zugeordnet werden. Die große ockerfarbene korrespondiert farblich mit der Hose des Besuchers in legerer Alltagskleidung, der direkt vor dem Bild steht und den Anschein erweckt, dass er von dem, was er sagt, überzeugt ist. Der neben ihm befindliche Mann trägt ein bequemes Urlaubsoutfit, wobei sich die Farbe der Hose auf die kleine-

kritiker John Ruskin: »Now the war, [...], is really one between the brush and the pen; and involves literally, as the Attorney-General himself hinted, the absolute ›raison d'être‹ of the critic.« Whistler 1890, o. S. Whistler umschreibt hier seine antikritische Intention mit der Metapher des Krieges. In seinem Buch reagierte der Maler auf einen Verriss Ruskins, der sein Gemälde *Nocturne in Black and Gold. The Falling Rocket* als »flinging a pot of paint in the public's face« in *Fors Clavigera* abqualifiziert hatte, zit. nach ebd.

re schmale Sprechblase bezieht. Der dritten männlichen Person im hochgeschlossenen Mantel wiederum schreibt Rauch die Rolle des distinguierten, reservierten Beobachters zu, während die Museumspädagogin einen strengen Eindruck macht. Allen vieren ist darüber hinaus aufgrund dessen, dass sie Sonnenbrillen tragen, eine eingeschränkte optische Wahrnehmung zu eigen.

Rauch inszeniert sich hier abermals als Souverän auf dem Feld der Kunst und lässt die im Bild dargestellten Rezipienten angreifbar und nicht sachverständig erscheinen. Die Darstellungsweise der Kritiker als inkompetente Rezipienten, als eine Form der pejorativen Prädikation, ist bei vielen Akteuren auf dem kulturellen Feld anzutreffen. Rauch kann damit auf eine Reihe von Autoren zurückgreifen, die in aller Schärfe und Deutlichkeit Kritik an der Kritik übten, indem sie auf die Inkompetenz des Urteilenden hinwiesen.⁵³ Mit den Sprechblasen verwendet er zudem ein Element aus Comics, die nach etymologischer Lesart verdeutlichen sollen, dass der Künstler das Verhalten der Besuchergruppe als komisch, lustig oder drollig wahrgenommen wissen will. Normalerweise dienen Sprechblasen im Comic als Mittel zur Integration von Text und damit zur intermedialen Ergänzung der Bilder. Dies unterbleibt in dem Gemälde *Malerei*, womit Rauch die faktische Sprachlosigkeit und Ratlosigkeit der Betrachter signalisiert, denn die Sprechblasen verweisen auf die leeren Worte, auf die nichtssagenden, kli-

53 Vgl. etwa Schopenhauer, der mit Blick auf anonym zeichnende Kritiker von der »Obskurität, Unbedeutsamkeit und Inkompetenz des Urteilenden« sprach. Schopenhauer 1878, § 289, S. 546.



10. Neo Rauch, *Fell*, 2000,
Öl auf Leinwand, 190 x 134 cm,
Courtesy Galerie EIGEN + ART
Leipzig/Berlin, David Zwirner
New York/London.

schehaft wiederkehrenden Aussagen der Kritiker und stehen für deren Belanglosigkeit. Wenn er daneben unterschiedliche Typen von Kunstrezipienten darstellt und damit eine spezifische Rollenstilisierung vornimmt, setzt er als Antikritiker eine Differenzierungsstrategie ein, die auf der Seite der Kunstkritiker wünschenswert wäre.

Ein Akt von Kritik zweiter Ordnung wird in dem Gemälde *Fell* von 2000 (Abb. 10) von einer Person in Fellweste vollzogen. Die Person

in der gleichen Kleidung findet sich dreimal in dem Bild, in der Mitte wird sie als Maler mit Palette identifizierbar. Links am Bildrand steht sie ein zweites Mal, hier allerdings halb so groß. Diese hält einen Mann kopfüber an den Füßen, sodass dieser keinen Fuß mehr auf den Boden setzen kann. Der übergroße Kopf der Gestalt deutet auf eine gewisse Kopflastigkeit hin. Die Nickelbrille indiziert ferner Gelehrsamkeit und Belesenheit, was zudem darauf schließen lässt, dass Rauch hier einen Kritiker darstellt.



11. Neo Rauch, *Abstraktion*, 2005,
Öl auf Leinwand, 270 x 210 cm,
Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin,
David Zwirner New York/London.

Zum Schutz gegen Beleidigung, Tadel oder gar Verleumdung stattet Rauch die Bildprotagonisten mit dicken Fellwesten aus, womit sie gegen kritische Angriffe gewappnet sind. Anders als bei Schwitters endet die Zufügung physischer Gewalt hier nicht mit der Destruktion des Kritikers, denn der aufgrund seiner Körpergröße physisch bei weitem unterlegene Delinquent wird hier in einer auf Dauer unzumutbaren Körperlage festgehalten und derart gequält. Mit seinen künstlerischen Mitteln lässt Rauch stellvertretend für sich selbst den Maler in der Fellweste als *alter ego* einen mutmaßlichen kunstkritischen Angriff parieren, denn das

Bild ist ein Selbstporträt, wie Rauch einmal in einem Interview erwähnte.⁵⁴ Der Maler platziert zwar die Torturszene ganz an den Rand des Bildes, wodurch er den antikritischen Inhalt eher marginalisiert, dennoch gerät der antikritische Akt aufgrund der rabiolen Geste zu einer deutlichen Bemächtigungsstrategie durch fiktionale Gewalt. Der Streitgegner ist hier allerdings nicht ein bestimmter Kritiker, sondern ein spezieller Typus von Kunstkritikern, dem eine rohe und schonungslose Behandlung wiederfährt. Damit liegt mit der Art der Kritikerdarstellung eine Transposition von Samuel Johnsons Empfehlung an Dichter, »to examine, not the individual, but the species«, auf die Malerei vor.⁵⁵ Der englische Dichter und Kritiker sah es als die Aufgabe eines Dichters an, nicht die allgemeinen Eigenschaften zu benennen und das Erscheinungsbild seiner Protagonisten genau zu beschreiben. Vielmehr sollten auffallende Charakteristika wiedergegeben werden. Dadurch, dass Rauch den Kritiker indes mit überproportional großem Kopf darstellt und ihm mithin Züge eines Aliens, eines Wesens aus einer fremden Welt verleiht, grenzt er ihn deutlich sichtbar aus der weltlichen Sphäre aus und verweist ihn auf ein anderes Feld, womit er auch durch das Verfahren der Segregation seine Definitionsmacht auf dem Gebiet verliert.

Dem Titel nach nimmt Rauch mit dem Gemälde *Abstraktion* von 2005 (Abb. 11) die diametral entgegengesetzte künstlerische Position zu dem Bild *Unerträglicher Natura-*

⁵⁴ Vgl. Mack 2001, S. 23.

⁵⁵ Johnson 1827, S. 11.

lismus zum Thema. Mit diesen beiden Bildtiteln benennt er zwei Gestaltungsweisen, die sich beide gleichermaßen nicht mit seiner Art der Malerei decken. Und letztendlich handelt es sich dabei um Positionierungen, die für die Bestimmung postmoderner Malerei nicht mehr hinreichen. Auf das Gemälde *Abstraktion* als Ganzes und die formale Bildanlage bezogen liegt ein ähnlicher Fall vor wie bei *Unerträglicher Naturalismus*. Der Titel *Abstraktion* als Paratext im Sinne Gérard Genettes übt eine spezifische Wirkung auf den Betrachter aus, denn er erzeugt und lenkt die Erwartung des Rezipienten mit Blick auf die Beziehung zwischen dem, was er dem Werk inhaltlich vorausschickt und dem Inhalt des Bildes beziehungsweise des Textes selbst. Damit gewinnen Paratexte eine maßgebliche, ja gar verpflichtende Bedeutung.⁵⁶ Bei dem Gemälde *Abstraktion* wirkt der Paratext teils irreführend. Rauch präsentiert hier seine künstlerische Position zwischen den Gestaltungsprinzipien des Naturalismus und einer Malerei mit figurativer Ausprägung und einem spezifischen Abstraktionsgrad von der naturalistischen Darstellungsweise. Das Bild weist keinen augenscheinlichen Sinn- und Formzusammenhang auf, sodass die Szenerie wie eine Montage unterschiedlicher Szenen wirkt. Mit Blick auf die gerade in Bearbeitung befindliche Leinwand im Mittelgrund von *Abstraktion* als Bild im Bild löst Rauch allerdings die paratextuelle Vorgabe des Gemäldes ein. Hier zeigt er auch den antikritischen Inhalt auf, wenn er den Maler des abstrakten Bildes so erscheinen lässt, als

würde dieser sich in einem Disput mit dem kritischen, neben ihm stehenden Betrachter befinden. Schließlich nimmt der Künstler mit dem Pinsel in der rechten Hand eine deutliche Abwehrhaltung gegen den Begleiter ein und weist ihn so in seine Schranken. Damit unterbindet Rauch bereits während des Entstehungsprozesses jegliche Kritik. Die Kritik zweiter Ordnung gerät mithin zur performativen Selbstbestätigung. Den Diskussionen zum Thema »Abstraktion versus Figuration«, die seit dem deutschen Bilderstreit der Wendezeit über die ost- und westdeutsche Malerei geführt wurden, und den Aporien des Entweder-oder seitens der Kunstkritiker begegnet Rauch in diesem Bild mit einem Weg des Sowohl-als-auch, einem Standpunkt zwischen Abstraktion und Figuration. Mit diesem Verfahren reflektiert er also »spezifische Auffassungen von Malerei in ihrem historisch und gesellschaftlich gewachsenen Kontext und verweist auf ideologische Positionen, die in ihrem Totalitätsanspruch exkludierende Begleiterscheinungen bedingten« und lässt sie miteinander korrespondieren.⁵⁷ Damit unterläuft er die geltenden Diskurse zur Frage, welche Position die zeitgemäße Kunstform ist.

Das Gemälde *Wie gehen Sie mit Kritik um?* von 2005 (Abb. 12) nennt die antikritische Intention bereits im Titel, der als fragmentarischer Text im Bild unten erscheint. In einem stallähnlichen Innenraum sitzen zwei ermüdete Soldaten in biedermeierlichem preußisch-roten Uniformrock und weißen Reithosen. Der größere von beiden trägt an-

56 Vgl. Genette 1993, S. 11–12.

57 Damianitsch 2010, S. 14.



12. Neo Rauch, *Wie gehen Sie mit Kritik um?*, 2005, Öl auf Leinwand, 210 x 160 cm, Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, David Zwirner New York/London.

statt der Militärstiefel Filzpantoffeln und hält einen Vermessungsstab in der linken Hand, der die Form einer Handfeuerwaffe hat. Vor ihnen liegt ein Haufen Exkreme.⁵⁸ Eine Comic-Figur scheint aus dem Bauch des an die Wand gelehnten Soldaten herauszukommen, eine weitere ragt von rechts unten her ins Bild hinein. Die Wandöffnung gibt den Blick frei in die Außenumgebung, in der ein Sturm die Flammen einer brennenden Windmühle stark anfacht.

Die für die im vorliegenden Zusammenhang relevante Deutung des Gemäldes wesentliche Bildpartie aber platziert Rauch wiederum in den Randbereich, hier in die obere rechte Ecke. Denn dort gibt der Maler die Antwort auf die im Bildtitel gestellte Frage: An einem Balken hängt eine nackte menschliche Gestalt kopfüber und scheint nach der Art von Voodoo-Puppen mit Nägeln gespickt zu sein. Die puppenähnliche Figur repräsentiert wiederum einen Kritiker, sie ist an einem Seil aufgehängt, wobei Rauch sie dem Betrachter als Rückenfigur zeigt. Mit der rötlichen Farbgebung des rechten Beines scheint angedeutet zu werden, dass der

Extremität zuvor die Haut abgezogen wurde. Dieses Motiv der Häutung und das des häuptlings hängenden Leichnams verweist auf den antiken Mythos von Apoll und Marsyas. Als grausame Strafe für die Herausforderung zu einem musikalischen Wettstreit, den der Satyr provoziert und gegen Apoll verliert, hängt der Gott Marsyas kopfüber an einen Baum und zieht ihm bei lebendigem Leib seine Haut ab. Bereits Ovid deutete in den *Metamorphosen* die mögliche Lesart des Mythos als eine Gegenüberstellung von künstlerischer Unterlegenheit seitens des Flöte spielenden Marsyas' und der Überlegenheit Apolls, der somit für eine verfeinerte Hochkultur steht.⁵⁹ Wenn nun Neo Rauch auf dieses Sujet referiert, stilisiert er sich selbst zu Apoll, dem Gott der Künste, während der Kritiker zu einem Mischwesen und der griechischen Mythologie nach zu einem Dämon im Gefolge des Dionysos degradiert wird.⁶⁰ Der älteren Deutung des Wettstreites zwischen Apoll und Marsyas nach überträgt Rauch also den ursprünglichen Kampf der Kulturen auf das Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker. Letzterem als nur Kommentierendem wird der inferiore Part zugeschrieben. Die Strategie, einen Gegner auf derart gewaltsame Weise zu töten, lässt sich demnach zum einen über den Rekurs auf ein literarisches Werk mit eminentem

58 Exkreme können aufgrund ihrer abscheulichen Wirkung als Zeichen der Geringschätzung eines Gegners eingesetzt werden, was hier auch intendiert ist. Derart abseitige Motive zu verwenden, ist bereits Mitte des 19. Jahrhunderts philosophisch legitimiert worden. Nachdem Karl Rosenkranz in *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 als einer der Ersten das Hässliche zu einer für die Ästhetik relevanten Kategorie erhoben hatte, widmete Aurel Kolnai in *Ekel* von 1929 dem Phänomen eine umfassende systematische Studie. Nach seiner Typologie des Ekelhaften gehören Exkreme zu den Gegenständen, die physischen Ekel hervorrufen und als Instrumente der Wertungen fungieren können. Vgl. Reiß 2007, S. 20–21.

59 Vgl. Ovid, *Met.*, VI, 383–400. Diese Deutung des Wettstreites zwischen *high* und *low* hatte bis in die 1960er Jahre Bestand, etwa bei dem Musikwissenschaftler Walter Wiora. Vgl. Vogel 1964, S. 40.

60 Besonders die Künstler der Renaissance und des Barock nutzten Darstellungen von Apoll und Marsyas als Vorverkörperung ihres eigenen Schaffens. Viele davon setzten sich dabei mit Apoll gleich. Vgl. Wyss 1997, S. 7–25.

Einfluss auf die Kunst rechtfertigen. Zum anderen kann sich Rauch bei der intermediären Übersetzung des Motivs auch auf ältere Malerkollegen berufen, wie etwa Tizian, der in seinem Gemälde *Die Schindung des Marsyas* den Moment festhält, in dem Apoll dem gehängten Marsyas bei lebendigem Leibe die Haut abzieht. Rauch aber zeigt die Szene nach der Peinigung und führt auf fiktionale Art vor Augen, wie er mit Kritik umgeht.

Bildende Künstler streiten den Ausführungen zufolge also nicht mit Worten und demnach auf gleicher Ebene wie Kunstkritiker, sondern verbildlichen mögliche Reaktionsweisen und finden somit in ihrer Phantasie einen Umgang mit der kunstkritischen Provokation. Dabei erscheinen manche Antworten auf die Kunstkritik mitunter unverhältnismäßig und überzogen, wenn Künstler Kritiker für ihre Worte schelten oder gar den fiktionalen Tod des Kritikers bildnerisch umsetzen. Mit Blick auf die Transposition auf ein anderes Feld allerdings kommt es häufig zur Überformung von Streit, zumal wenn es sich dabei um künstlerische Streitkulturen handelt.⁶¹ Dabei spielt das Phänomen Gewalt bzw. Gewaltandrohung eine große Rolle, wie überhaupt Gewalt »als Modus und Gehalt künstlerischer Phantasie, als ein Favorit des imaginativen Stils«⁶² ein signifikantes Thema und Motiv in der Kunstproduktion ist, womit sich Künstler auf eine lange Tradition in der Darstellung von Gewalt berufen können, die wesentlich auf die griechische Tragödie zurückgeht.⁶³ In bildlichen Darstellungen

wiederum werden inhaltliche Argumente zuallermeist vernachlässigt, schließlich steht das Ethos des Streitenden, des Antikritikers im Vordergrund. Wie in manch anderen polemischen Streitfällen auch liegt hier eine artistische Notwehrhaltung vor, auf deren Basis sich im Resultat die Notwendigkeit zu streiten mit spezifischen Mitteln der jeweiligen Kunstproduktion verbindet.⁶⁴ Der strategische Einsatz der Mittel zielt dabei auf die Durchsetzung von Interessen, auf die Behauptung der eigenen Position. Der Streit und damit auch die antikritische Reaktion ist ein Identitätsgenerator, womit immer zugleich als polemische Grundoperation der Status des Antikritikers aufgewertet und der Gegner in seiner Position abgewertet wird.⁶⁵ Mittels spekulativer Übertreibung beabsichtigt der Polemiker, den Gegner zu vernichten⁶⁶ oder ihn zu einer weiteren Reaktion zu veranlassen. Die meisten Erwiderungen bleiben indes mit Blick auf die angezielten Strategien und den erwünschten Effekt wirkungslos⁶⁷, so auch im Fall der vorgestellten Künstler. Dieser Sachverhalt und die Tatsache, dass mit der Transposition der Kunstkritik in eine andere Disziplin eine Zweckbindung der Kunst einhergeht, scheint der Grund für die geringe Motivation seitens der bildenden Künstler zu sein, Kritik an der Kritik im Bild zu üben.

61 Vgl. Becker 2008, S. 111.

62 Bohrer 2013, S. 21.

63 Vgl. Bohrer 2013, S. 24–27.

64 Vgl. etwa Oesterle 1986, S. 115. Günter Oesterle nennt die zwischen Friedrich Schlegel und Gottfried Ephraim Lessing ausgetragene Polemik, in der vermutlich erstmals antikritische und künstlerische Elemente in einem öffentlich geführten Meinungsstreit eingesetzt wurden.

65 Vgl. Stenzel 1986, S. 7.

66 Vgl. Stenzel 1986, S. 6.

67 Vgl. Fassmann, S. 35.

Bibliographie

- Becker 2008
Arnold Becker: Ullrich von Hutten Querelae in Liosios. Humanistische Streitkultur zwischen Invektive und Elegie, in: Uwe Baumann (Hg.): Streitkultur. Okzidentale Traditionen des Streitens in Literatur, Geschichte und Kunst, Göttingen 2008, S. 111–130.
- Bentz 2011
Oliver Bentz: Neo Rauch; Interview, in: Wiener Zeitung, 22. Juli 2011, online auf: <http://www.wienerzeitung.at/384292>.
- Berger 2007/2008
Doris Berger: Krise oder Blüte? Einblicke in die zeitgenössische Malerei, in: boesner 2007/2008, S. 108–113, online verfügbar unter: <http://www.boesner.at/kunstportal/kunstjournal/inhalte/berger-doris-krise-oder-blue-teinblicke-in-die-zeitgenoessische-malerei>.
- Bie 1919
Oskar Bie: Die Oper, Berlin 1919.
- ble 1915
ble.: Aus der Kunst- und Gewerbehalle, in: Hannoverscher Kurier, Ausgabe vom 12. Oktober 1915.
- Bohrer 2013
Karl Heinz Bohrer: Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel? in: Christoph auf der Horst (Hg.): Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion, Göttingen 2013, S. 21–39.
- Collenberg-Plotnikov 1998
Bernadette Collenberg-Plotnikov: Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne (Diss. Universität Berlin 1996), Berlin 1998.
- Damianitsch 2010
Stephanie Damianitsch: Neo Rauch. (Geschichte)te Malerei, Diplomarbeit, Univ. Wien 2010, online verfügbar unter: http://othes.univie.ac.at/11323/1/2010-08-16_0100826.pdf.
- Denissenko 2007
ID (= Irina Denissenko): Antikritik, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennig-hoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, Straßburg 2007, S. 34.
- Fassmann 1951
Kurt Fassmann: Die Kunstkritik der Presse in der Antikritik bildender Künstler. Studien zur Geschichte der deutschen Kunstkritik im 19. Jahrhundert (Diss. Univ. München 1951).
- Gebhard/Geisler/Schröter 2008
Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter: Streitkulturen. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.): Streit-Kulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart, Bielefeld 2008, S. 11–33.
- Genette 1993
Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main 1993.
- Glaser 1921
Curt Glaser: Ausstellungen, in: Berliner Börsen-Courier. Moderne Tageszeitung für alle Gebiete, Ausgabe 185, 22. April 1921.
- Goethe 1987
Johann Wolfgang Goethe: Der Rezensent (1774), in: Karl Eibl (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Gedichte, Frankfurt am Main 2007, S. 294–295.
- Goethe 1996
Johann Wolfgang Goethe: Teilnahme Goethes an Manzoni (1827), in: Karl Richter (Hg.): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 21 Bde., Bd. 18, 2: Letzte Jahre, 1827–1832, München 1996, S. 28–58.
- Goltz 1921
Hans Goltz (Red.): Über Für und Wider die Kritik, in: Der Ararat 2, 4 (1921), S. 125–132.

Haase 2001

Fee-Alexandra Haase: Kritik. Historische Begriffe der Sprache und Literatur einer Wissenschaft und Kunst von der Antike bis zum 20. Jahrhundert, URL: <http://www.fachpublikationen.de/dokumente/01/1a/>.

Hansen-Löve 1978

Aage Ansgar Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung (Diss. Universität Wien 1975), Wien 1978.

Johnson 1827

Samuel Johnson: *Rasselas. A Tale*, London 1827.

Knöfel 2003

Ulrike Knöfel: *Schöne Körper im Gleichschritt*, in: *Der Spiegel*, Ausgabe vom 27. Oktober 2003, online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28990759.html>.

Kunzelmann 2014

Petra Kunzelmann: »... ich fordere die abstrakte Verwendung der Kritiker«. Kurt Schwitters und die Kunstkritik (Diss. Universität Erlangen-Nürnberg 2010), seit 2014 online verfügbar unter: opus4.kobv.de/opus4-fau/files/4840/PetraKunzelmannDissertation.pdf.

Kunzelmann 2015

Petra Kunzelmann: »Der Sturm« und die Kunstkritik. Von der Provokation zum Streit, in: Andrea von Hülsen-Esch / Henriette Herwig (Hg.): *Der Sturm. Literatur, Musik, Graphik und Vernetzung in der Zeit des Expressionismus*, Berlin 2015, S. 101–121.

Leisten 2010

Georg Leisten: *Neo-Rauch-Doppelausstellung. Bilder, die sich einbrennen*, in: *Stuttgarter Zeitung*, Ausgabe vom 21. April 2010, online verfügbar unter: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.neo-rauch-doppelausstellung-bilder-die-sich-einbrennen.df2e8d85-a5e4-4b32-bdd5-773cofi8478b.html>.

Lewey 2010

Petra Lewey: *Vorführung*, 2006, in: *Neo Rauch. Begleiter*, Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne, München / Museum der Bildenden Künste Leipzig, Ostfildern 2010, S. 104.

Loesel 2010

Anja Loesel: *Neo Rauch wird 50 Jahre alt. Genie oder deutscher Dackel?*, in: *Stern*, Ausgabe vom 18. April 2010, online verfügbar unter: <http://www.stern.de/kultur/kunst/neo-rauch-wird-50-jahre-alt-genie-oder-deutscher-dackel--3570090.html>.

Mack 2001

Gerhard Mack: *Mit den Waffen des Malers*, in: *Art: Das Kunstmagazin* (Januar 2001), S. 12–23.

Mader 2010

Rachel Mader: *Produktive Simulationen. Über Ambivalenz in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Neo Rauch*, Aernout Mik und Santiago Sierra, in: Verena Krieger u. a. (Hg.): *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Weimar u. a. 2010, S. 225–240.

Nill 1990

Annegreth Nill: *Decoding Merz. An interpretative study of Kurt Schwitters' early work 1918–1922* (Diss. Univ. Austin 1990).

Oesterle 1986

Günter Oesterle: *Das »Unmanierliche« der Streitschrift. Zum Verhältnis von Polemik und Kritik in Aufklärung und Romantik*, in: Albrecht Schöne: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses in Göttingen 1985, Tübingen 1986*, S. 107–120.

Orlich 2008

Max Orlich: *»Don't be nice – It's the kiss of Death«*. *Streitlust und Streitkultur der Avantgarden*, in: Gunther Gebhard / Oliver Geisler / Steffen Schröter (Hg.): *StreitKulturen. Polemische und antagonistische Konstellationen in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld 2008, S. 97–124.

Ovid 1998

Ovid: *Metamorphosen*, übersetzt und hg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1998.

Picasso 2003

Pablo Picasso: *Was ist ein Künstler (1945)*, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*.

1940–1991, 2 Bde., Bd. 2: 1940–1991, Ostfildern-Ruit 2003, S. 777.

Preuss 2005

Sebastian Preuss: Im Treibhaus der Kunstgeschichte, in: Berliner Zeitung, Ausgabe vom 29. September 2005, online verfügbar unter: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/kunsterbst--die-malerei-zitiert-sich-selbst-romantisiert-den-alltag-oder-verliert-sich-in-gothic-nebeln--zwei-rundgaenge-ueber-berliner-messen--im-treibhaus-der-kunstgeschichte,10810590,10323542.html>.

Püschel 2009

Simon A. Püschel: Die Postmoderne. Versuch einer historischen und disziplinären Einordnung, 2009, online verfügbar unter: <https://de.scribd.com/doc/9830626/Die-Postmoderne-Versuch-einer-historischen-und-disziplinaren-Einordnung-CC-No-Derivates-Copyright-Simon-A-Puschel>.

Reiß 2007

Claudia Reiß: Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen, Diss. Univ. Duisburg-Essen 2007, online verfügbar unter: <https://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-22051/ekel.pdf>.

Schmidt 2010

Hans-Werner Schmidt: »Ich passe nicht in Ihr System, aber Sie passen in meines«, in: Neo Rauch. Begleiter, Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne, München / Museum der Bildenden Künste Leipzig, Ostfildern 2010, S. 7–18.

Schopenhauer 1878

Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften, hg. von Julius Frauenstädt, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1878, S. 554–560.

Schwenk 2010

Bernhard Schwenk: Kraft des Unzeitgemäßen. Neo Rauch – Maler der Gegenwart, in: Neo Rauch. Begleiter (Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne, München, Museum der bildenden Künste Leipzig), Ostfildern 2010, S. 7–13.

Schwitters 1974

Ernst Nündel (Hg.): Kurt Schwitters. Wir spielen bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt am Main/Berlin u. a. 1974.

Schwitters 2005 (01)

Kurt Schwitters: An alle Bühnen der Welt (1919), in: Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, 5 Bde., Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, München 2005, S. 39–41.

Schwitters 2005 (02)

Kurt Schwitters: Merz (1924), in: Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, 5 Bde., Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, München 2005, S. 187.

Schwitters 2005 (03)

Kurt Schwitters: Tran Nummer 16. Das Leben auf blindem Fuße (1920), in: Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, 5 Bde., Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, München 2005, S. 72–73.

Schwitters 2005 (04)

Kurt Schwitters: Erklärungen meiner Forderung zur Merzbühne (1919), in: Friedhelm Lach (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk, 5 Bde., Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa, München 2005, S. 43–44.

Servaes 1920

Franz Servaes: Expressionisten-Parade, in: Berliner Lokal-Anzeiger. Zentral-Organ für die Reichshauptstadt, 27. April 1920.

Spoerhase 2009

Carlos Spoerhase: Ausweitung der kritischen Kampfzone. Was die Geschichte der aufklärerischen Rezensionskultur die aktuelle Reflexion über Literaturkritik lehren könnte, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 19, 1 (2009), S. 171–178.

Sprengel 1993

Peter Sprengel: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne, Berlin 1993.

Steegemann 1920

pst. (= Paul Steegemann) (Red.): Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume, in: Der Marstall. Zeit- und Streitschrift des Verlages Paul Steegemann 1, 1–2 (1920), S. 11–16, 18–19, 21–31.

Stenzel 1986

Jürgen Stenzel: Rhetorischer Manichäismus. Vor-

schläge zu einer Theorie der Polemik, in: Albrecht Schöne: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses in Göttingen 1985, Tübingen 1986, S. 3–11.

Verdi 2010

Giuseppe Verdi: Aida. Oper in vier Akten (1871), online verfügbar unter: http://opera.stanford.edu/Verdi/Aida/libretto_d.html.

Vogel 1964

Martin Vogel: Der Schlauch des Marsyas, in: Rheinisches Museum für Philologie, N. F. 107 (1964), S. 34–56.

Westheim 1920

P. W. (= Paul Westheim): Ausstellungen, in: Das Kunstblatt 4, 4 (1920), S. 126–127.

Whistler 1890

James McNeill Whistler: The Gentle Art of Making Enemies, Chelsea 1890, online verfügbar unter: <http://www.gutenberg.org/files/24650/24650-h/24650-h.htm>.

Windhöfel 1995

Lutz Windhöfel: Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik (Diss. Univ. Heidelberg = Dissertationen zur Kunstgeschichte 35), Köln 1995.

Wyss 1997

Beat Wyss: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1997.

Zahn 1920

Leopold Zahn: Über den Infantilismus in der Kunst, in: Das Kunstblatt 4, 3 (1920), S. 84–86.

Bildnachweis

- akg-images: S. 179, Abb. 7
akg-images / Erich Lessing: S. 21, Abb. 1
akg-images / Philippe Maillard: S. 174, Abb. 2
akg-images / Rabatti & Domingie: S. 65, Abb. 1; S. 68, Abb. 2; S. 73, Abb. 3
Amsterdam, Rijksmuseum: S. 25, Abb. 4; S. 30, Abb. 7; S. 50, Abb. 3; S. 98, Abb. 5; S. 106, Abb. 1; S. 125, Abb. 4
Archiv der Herausgeberin: S. 185, Abb. 14
archive.org: S. 163, Abb. 9; S. 203, Abb. 7; S. 160, Abb. 7
Baltimore, Walters Art Gallery: S. 183, Abb. 12
Barcelona, Biblioteca de Catalunya: S. 37, Abb. 10
Berlin, Uwe Walter / VG Bild-Kunst: S. 206, Abb. 8; S. 209, Abb. 9; S. 211, Abb. 10; S. 212, Abb. 11; S. 214, Abb. 12
Bonn, Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts: S. 22, Abb. 2; S. 33, Abb. 8; S. 34, Abb. 9; S. 52, Abb. 5; S. 86, Abb. 1; S. 87, Abb. 2; S. 89, Abb. 3; S. 90, Abb. 4; S. 99, Abb. 6; S. 100, Abb. 7, 8; S. 108, Abb. 2; S. 177, Abb. 3; S. 180, Abb. 9
Bonn, Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts / VG Bild-Kunst: S. 13, Abb. 1; S. 15, Abb. 3
Hannover, Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum / Herling / Gwose / Werner / VG Bild-Kunst: S. 194, Abb. 1; S. 196, Abb. 2; S. 197, Abb. 3; S. 198, Abb. 4; S. 199, Abb. 5; S. 201, Abb. 6
Heidelberg, Universitätsbibliothek: S. 173, Abb. 1; S. 178, Abb. 4; S. 179, Abb. 6; S. 180, Abb. 8; S. 181, Abb. 10; S. 183, Abb. 11
London, British Museum, ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved: S. 48, Abb. 1; S. 49, Abb. 2; S. 51, Abb. 4; S. 53, Abb. 6; S. 58, Abb. 9; S. 59, Abb. 10; S. 122, Abb. 2; S. 128, Abb. 5; S. 129, Abb. 6; S. 131, Abb. 7; S. 134, Abb. 8
Los Angeles, Getty Research Institute: S. 148, Abb. 2; S. 151, Abb. 3; S. 157, Abb. 4; S. 158, Abb. 5; S. 159, Abb. 6
New Haven, Yale Center for British Art: S. 147, Abb. 1
New York, The Metropolitan Museum of Art: S. 29, Abb. 6; S. 56, Abb. 8; S. 113, Abb. 4; S. 119, Abb. 1; S. 124, Abb. 3; S. 138, Abb. 9; S. 140, Abb. 10; S. 178, Abb. 5
Northampton, Massachusetts, Smith College Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. R. Keith Kane (Amanda Stewart Bryan, class of 1927): S. 164, Abb. 10
Paris, Bibliothèque nationale de France: S. 184, Abb. 13
Petri, Grischka: S. 55, Abb. 7
Privatsammlung: S. 14, Abb. 2; S. 24, Abb. 3
Rom, Deutsches Archäologisches Institut / G. Singer: S. 161, Abb. 8
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo: S. 27, Abb. 5
Wikimedia: S. 39, Abb. 11; S. 78, Abb. 4; S. 109, Abb. 3
Vor der Drucklegung konnten nicht alle Rechte zweifelsfrei geklärt werden. Sollten Sie Rechte anmelden wollen, wenden Sie sich bitte an den Verlag.

Wie stritten bildende Künstler und wie setzten sie dabei ihre Werke als Waffen ein? Ausgehend von dieser Frage zeigt der Sammelband des DFG-Projekts *Streitstrategien bildender Künstler in der Neuzeit* exemplarisch, wie Maler, Graphiker und Bildhauer ihre Bilderfindungen im Kontext ihrer Auseinandersetzungen mit anderen Künstlern, Kritikern und Auftraggebern als eigenständiges Medium der Kommunikation, der Selbstpositionierung und -inszenierung einsetzten. Die Beiträge basieren auf den Vorträgen und Diskussionen der vom 4. bis 5. Dezember 2015 an der Universität Bonn veranstalteten internationalen Tagung *Vom Streit zum Bild – Bildpolemik und andere Waffen der Künstler*. Jenseits der bereits intensiv erforschten Aspekte Paragone, Agon, Aemulatio und der Künstler als Verbrecher widmet sich dieser Sammelband damit dem Phänomen des Künstlerstreits unter Berücksichtigung des durch die persönlichen Auseinandersetzungen freigesetzten kreativen Potenzials, seiner bildsprachlichen Traditionen und Innovationen. Das behandelte Spektrum von Fallstudien umfasst im Schwerpunkt Beispiele des 16. Jahrhunderts und reicht bis in die Gegenwart.

Mit Beiträgen von

Helen Barr, Giuseppe Capriotti, Cristina Fontcuberta i Famadas, Ekaterini Kepetzi, Petra Kunzelmann, Doris H. Lehmann und Charlotte Mende

ISBN 978-3-942919-04-3