

# 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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-

---

<sup>8</sup> Croft Murray 1937, S. 132–135, hier S. 133.



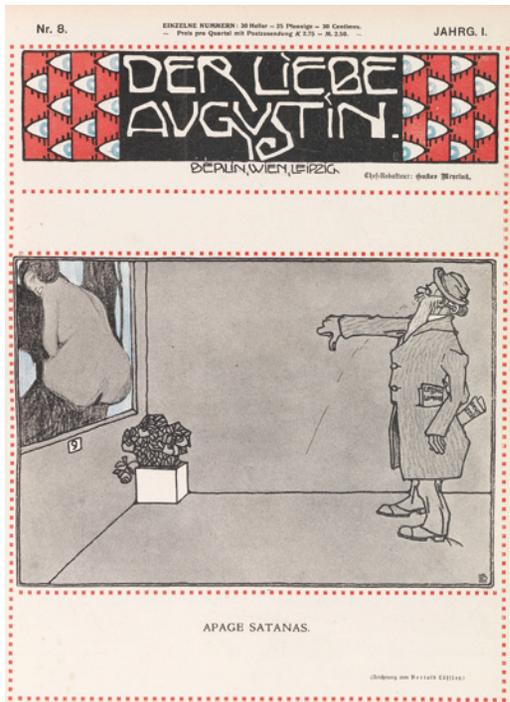
1. James Ensor, *Gefährliche Köche (Les cuisiniers dangereux)*, 1896, Privatsammlung.

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.

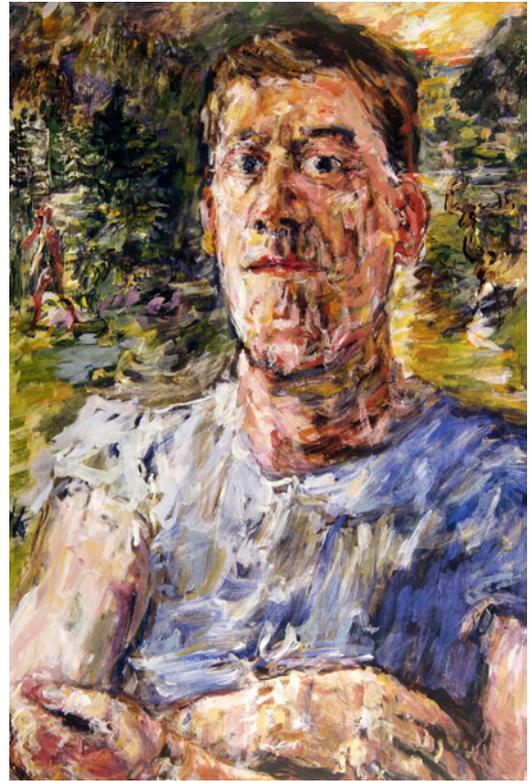
## 5. Forschungsperspektiven und Desiderate

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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Mit vor dem Oberkörper verschränkten und damit Distanz zum Betrachter signalisierenden Armen wehrte sich der Österreicher gegen seine Überhäufung »mit größten Beschimp-

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Ost 1996, S. 80–89.

<sup>12</sup> Vgl. Hoge 2000, S. 176–181.

fungen und gefährlichen Drohungen« [Zitat Oskar Kokoschka, 3. August 1937] und den Vergleich mit einem Geisteskranken.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> 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.