

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 umfangreichen Finanzierung eines solchen Vorhabens zugestimmt hätte, ist eher unwahrscheinlich: Zwar standen ihm jährlich fast 8000 Pfund zur Verfügung, was damals durchaus ein Vermögen war, mit seiner Sammeltätigkeit und anderen Extravaganzen lebte er aber kontinuierlich über seine Verhältnisse.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 Widmungsinnschrift (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: farò vedere al pubblico, che siete stato voi che avete ricusata la mia opera, acciò egli non si formalizzi di vederla comparire con altro nome.« 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.

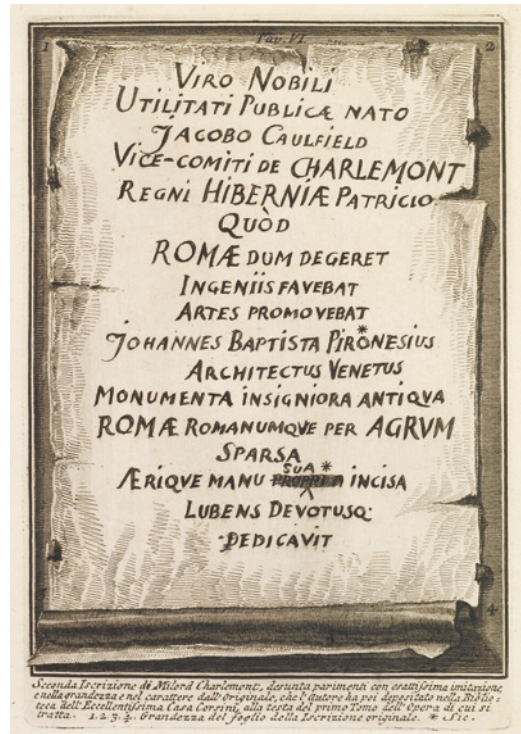
21 Damit bezog er sich vermutlich auf das Eingreifen des Statthalters in seine Publikationstätigkeit. Antetomaso 2006, S. 112.

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 Bild-details, 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.

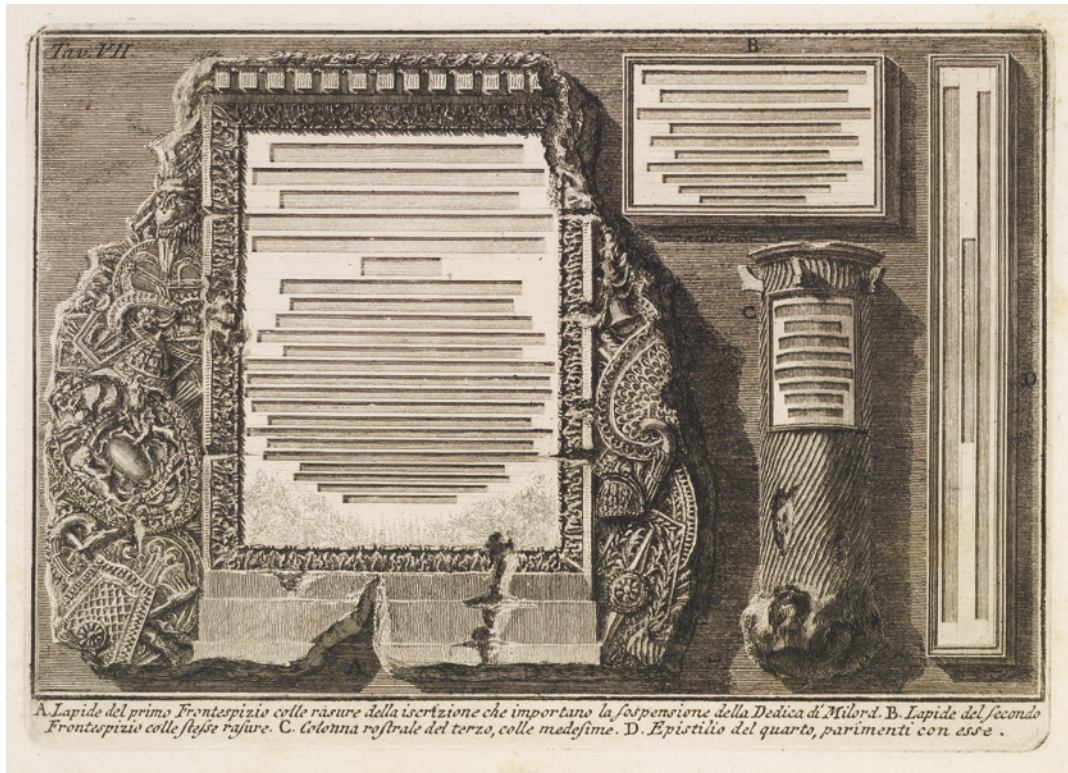
ab. Letztere zeigen vier Frontispize für die *Antichità Romane*, zwei Widmungsentwürfe Charlemonts mitsamt darin enthaltenen Schreibfehlern (Abb. 3) und schließlich zwei Bildtafeln mit bildpolemischen Details, die der Künstler in die genannten Frontispize eingearbeitet hatte. Damit verbreitete Piranesi 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 geahndet 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 Wappenerschlagung.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

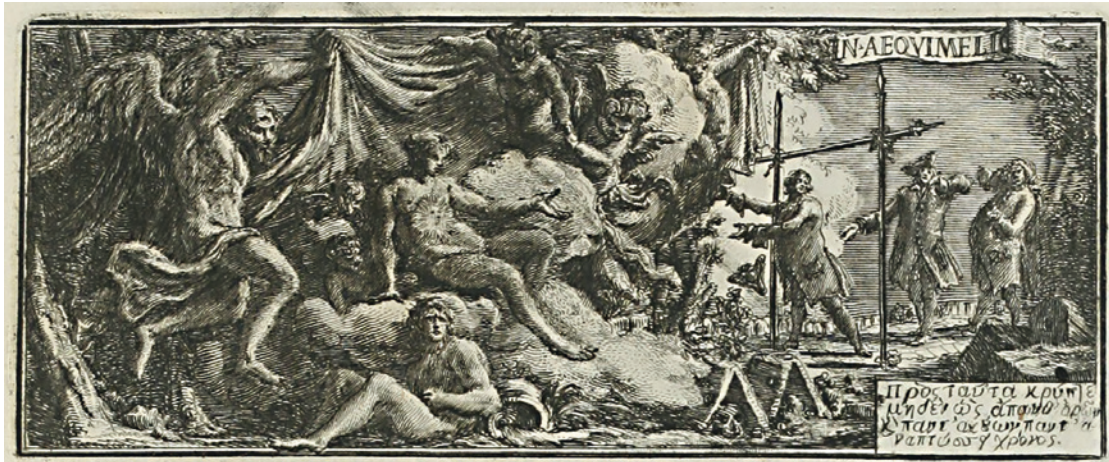
Denkmal höchst merkwürdigen Ikonogra-phie allerdings, dass der Stecher gegenüber dem noch nicht zum Vergleich herangezogenen Original einige signifikante Änderungen vornahm, um eine solche Wirkung beim Betrachter zu erzielen. Diese wurden bisher nicht bemerkt, weil das Vorbild für den Stich unbekannt war oder vielmehr von der Piranesi-Forschung nicht beachtet wurde. Die Auseinandersetzung mit der Antike kann hier eine signifikante Forschungslücke schließen: Bei Piranesis Vorbild handelt es sich um ein der archäologischen Forschung schon lange bekanntes Sarkophag-Fragment mit Szenen des 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 Gegenüberstellung mit dem Stich, dass Piranesi den Leichnam, anders als im antiken Vorbild, bartlos und damit zeitgemäß darstellte. Diese Veränderung stützt die oben zitierte Interpretation von Parker. Da auch im Bild IN AEQVIMELIO (Die Zeit enthüllt die Wahrheit; *Lettere*, S. I; Abb. 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. eröffneten 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 Stechern 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 Capitolino, Stanza dei Filosofi, Inv.-Nr. 618 (Arachne Nr. 16400). LIMC, VI, 148. Das Relief war bereits um 1550 bekannt, Anfang des 18. Jahrhunderts im Museo Ecclesiastico von Clemens XI. nachweisbar, danach zählte es zum Bestand der Sammlung Albani. Helbig 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 ›Enthüllung der Wahrheit‹. So geriet in den Hintergrund, dass es Giovanni Gaetano Bottari gewesen war, der die *Lettere di giustificazione* unterstützte und den Künstler sicher auch in die Kommunikationsstrukturen der Gelehrtenrepublik integriert hatte. Warum er dies tat, ob er möglicherweise selbst mit Charlemont in einen Konflikt geraten war oder auf diese Weise einen Stellvertreterkampf unterstützte, muss an dieser Stelle offenbleiben.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. Standesymbolik im »Ritterspiegel« des Johannes Rothe, in: Christiane Ackermann / Ulrich Barton (Hg.): »Texte zum Sprechen bringen«. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappeler, 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.