
KÜNSTLER*INNEN IM WETTSTREIT
20. SEPTEMBER 2022 BIS 8. JÄNNER 2023

EINLEITUNG

Heute werden die Stichwörter »Wettkampf«, »Wettstreit« und »Wettbewerb« vor allem mit Wirtschaft, Sport, Evolutionstheorie, Architektur oder diversen TV-Contests assoziiert. In der Frühen Neuzeit jedoch war das Prinzip des Wettstreits für die künstlerische Arbeit maßgeblich. Es herrschte die Ansicht vor, dass der kompetitive Habitus der Nachahmung, des Wett-eifers und des Übertreffens (*imitatio*, *aemulatio* und *superatio*) Fortschritt bewirke. Orientierungspunkt war hier – wie so oft – die Antike.

Aus den Konkurrenzkämpfen, die Künstler*innen im frühneuzeitlichen Europa untereinander, aber auch mit lange verstorbenen Berühmtheiten ausgetragen haben, sind einige der bis heute bekanntesten Werke der Renaissance und des Barock hervorgegangen.

Gelegentlich führte die Konkurrenz um prestigeträchtige Aufträge zu einem aggressiven Klima, in dem sich Abgründe auftaten – wie etwa der Künstlerneid mit seinen Intrigen, Hieben und Verleumdungen. Dem lassen sich jedoch Beispiele von Zusammenarbeit gegenüberstellen, wo Spezialist*innen miteinander kooperierten, um Werke zu schaffen, die niemand von ihnen allein hätte zustande bringen können.

Die Ausstellung stellt in thematischen Gruppen einige der wichtigsten Gelegenheiten und Schauplätze des künstlerischen Wettstreits vor.

WETTSTREIT IN DER ANTIKE

Wer täuscht wen? Zeuxis und Parrhasios

Der römische Autor Plinius d. Ä. (23/24–79 n.Chr.) erzählte in zahlreichen Anekdoten vom Wettstreit berühmter Künstler. Eine entscheidende Frage war: Wer schafft es, einen Gegenstand derart naturgetreu darzustellen, dass ein Tier oder gar eine Person davon getäuscht wird? Der griechische Maler Zeuxis soll Weintrauben gemalt haben, die Vögel anlockten. Sein Kontrahent Parrhasios hingegen soll einen Vorhang geschaffen und Zeuxis aufgefordert haben, ihn wegzuziehen, um das dahinter verborgene Gemälde zu betrachten (*Abb. 1*). Durch diesen Trick hinter Licht geführt, gestand Zeuxis seine Niederlage ein, hatte er selbst doch nur Tiere zu täuschen vermocht.

Seit der Renaissance entstanden viele Gemälde, die auf diese Anekdote anspielen (1, 2, 3). Solche Darstellungen boten den Künstlern Gelegenheit, ihre Gelehrsamkeit zu beweisen und sich an antiken Vorbildern zu messen.

-
- Cornelis Bisschop* (1630–1674)
- 1 SELBSTBILDNIS** 1668 // Leinwand // Dordrecht, Dordrechts Museum
- Jan van Rossum* (um 1630–nach 1673)
- 2 BLUMENSTILLEBEN MIT VORHANG** 1671 // Leinwand // Hamburger Kunsthalle 403)))
- Jan van der Hamen y León* (1596–1631)
- 3 STILLEBEN MIT FRÜCHTEN UND VÖGELN** 1621 // Holz // Patrimonio Nacional, Colecciones Reales, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial 402)))

Abb. 1: Matthaeus Merian, *Zeuxis und Parrhasios im Wettstreit*, Kupferstich aus: Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica, Oder Beschreibung der Fürnemsten Geschichten [...]*, Frankfurt a. M. 1657, 186

WETTSTREIT IM MYTHOS

Auf Leben und Tod: Apoll und Marsyas

Der Satyr Marsyas, durch sein Spiel auf der wohlklingenden Rohrflöte zu Selbstbewusstsein gelangt, forderte Apoll, den Gott der Künste, zum musikalischen Wettstreit heraus. Athena, die Erfinderin dieses Instruments, hatte es weggeworfen, weil sie durch das Flötenspiel ihr Gesicht entstellt sah. Mit abwehrender Geste ist sie auf dem antiken Kolonettenkrater neben Marsyas dargestellt, dessen zotteliges Fell die weißen Punkte andeuten (3).

Während der Krater die Szene vor dem eigentlichen Wettstreit zeigt, schildert das Gemälde des italienischen Barockmalers Luca Giordano das grausame Nachspiel – die Häutung des unglückseligen Verlierers Marsyas durch den blondgelockten Gott (4).

In einer Variation des Marsyas-Mythos, dem Wettstreit zwischen Apoll und Pan, ist es der unqualifizierte Juror, der von Apoll bestraft wird (1). De Clercks Kupfertafel zeigt, wie König Midas, der als einziger zu Ungunsten des Gottes entschied, Eselsohren wachsen (2).

-
- Bartholomäus Spranger* (1546–1611)
- 1 APOLLO UND DIE MUSEN
(FRAGMENT EINES MIDAS-URTEILS)**
nach 1590 // Marmor // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Hendrick de Clerck* (1560/70–1630)
- 2 DAS URTEIL DES MIDAS**
1610/15 // Kupfer // Loan from the Rijksmuseum, Amsterdam
- Suessula-Maler* (2. Hälfte 5. Jahrhundert v. Chr.)
- 3 KOLONETTENKRATER:
APOLLON UND MARSYAS** 408)))
um 400 v. Chr. // Ton // British Museum
- Luca Giordano* (1634–1705)
- 4 APOLL SCHINDET MARSYAS** 409)))
um 1695 // Leinwand // Patrimonio Nacional, Colecciones Reales,
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

WETTSTREIT IN DER ANTIKE
Amazonen in Konkurrenz



Für den Tempel der Artemis in Ephesos, eines der sieben Weltwunder der Antike, schufen die berühmtesten griechischen Bildhauer um 430 v. Chr. Statuen verwundeter Amazonen.

Die Künstler, darunter Phidias (1), Polyklet (2) und Kresilas (3), sollen dabei als Konkurrenten und zugleich auch als Juroren aufgetreten sein. Obwohl jeder Bildhauer das eigene Werk zum Sieger kürte, gab es am Ende dennoch einen klaren Gewinner: Polyklet, dessen Figur von allen anderen Kontrahenten auf Platz zwei gewählt wurde.

Heute sind uns römische Kopien der originalen Statuen überliefert, die nach drei Typen unterschieden werden. Die hier gezeigte Amazone aus den Vatikanischen Museen (1) gilt als die besterhaltene Replik der Statue des Phidias, die laut Überlieferung durch Plinius den zweiten Platz belegte.

1 VERWUNDETE AMAZONE 410))
(TYPUS MATTEI)

Römische Kopie der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. nach griechischem Original des Phidias, 440/30 v. Chr. // Marmor // Musei Vaticani, Città del Vaticano

2 VERWUNDETE AMAZONE
(TYPUS SOSIKLES)

Gipsabguss nach der römischen Kopie der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in München nach griechischem Original des Polyklet, 440/30 v. Chr. // Salzburg, Paris Lodron Universität, Sammlung Fachbereich Altertumswissenschaften

3 VERWUNDETE AMAZONE
(TYPUS SCIARRA)

Gipsabguss nach der römischen Kopie der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. in München nach griechischem Original des Kresilas, 440/30 v. Chr. // Salzburg, Paris Lodron Universität, Sammlung Fachbereich Altertumswissenschaften

WETTSTREIT MIT DER ANTIKE*Wettstreit mit der vermeintlichen »Antike«*

Im 18. Jahrhundert bildete die Antike den unerreichten Maßstab, an dem sich Bildhauer*innen zu orientieren hatten. Georg R. Donner versuchte, diesem Anspruch gerecht zu werden, führte dabei aber einen Wettstreit unter falschen Vorzeichen: Dem berühmten Barockbildhauer und erfolgreichen Antikenrestaurator François Duquesnoy war es um 1640 gelungen, bronzene Statuetten anzufertigen, die ihren antiken Vorlagen zum Verwechseln ähnlich sahen. Eine davon, *Apollo und Cupido* (3), konnte Donner in der Sammlung Liechtenstein studieren. Dort galten die Werke von Duquesnoy zwischenzeitlich als Antiken – und auch Donner wurde getäuscht: Er versuchte, das »antike« Original durch originelle Paraphrasen zu überbieten (1, 2).

411)))

Georg Raphael Donner (1693–1741)

1 MERKUR UND AMOR

1725/26 // Blei-Zinnlegierung // Stift Klosterneuburg

Georg Raphael Donner (1693–1741)

2 APOLLO

um 1728 // Blei-Zinnlegierung // LIECHTENSTEIN.

The Princely Collections, Vaduz–Wien

François Duquesnoy (1597–1643)

3 APOLLO UND CUPIDO1635/40 // Bronze // LIECHTENSTEIN. The Princely Collections,
Vaduz–Wien

WETTSTREIT MIT DER ANTIKE
Im Wettstreit mit Apelles

Die Göttin Aphrodite wurde in der Antike oft als »Auftauchende« (»Anadyomene«) dargestellt, die dem Meer entsteigt und sich das Haar trocknet (5). Das berühmteste Beispiel war ein Gemälde von Apelles, dem bevorzugten Maler Alexanders des Großen. Apelles soll seine Aphrodite an der schönen Kurtisane des Königs, Kampaspe, orientiert haben. Sein nur literarisch überliefertes Gemälde diente nachfolgenden Künstler*innen zum Vorbild.

Ein Relief von Antonio Lombardo verarbeitet Apelles' Bilderfindung in Marmor (4). Der Hofmaler Kaiser Rudolfs II., Jodocus van Winghe, inszenierte sich selbst als Apelles, der sich in sein schönes Modell verliebt (3).

Auch der Amerikaner Raphaelle Peale bezog sich mit viel Witz auf Apelles (1): Nach Vorlage von James Barry (2) malte er eine Aphrodite Anadyomene, »verdeckte« sie jedoch mit einem weißen Tuch und verwies so auf eine berühmte Anekdote der Künstlerrivalität – den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios (siehe Tafel 1).

-
- Raphaelle Peale* (1774–1825)
- 1 VENUS, DIE DEM MEER ENTSTEIGT - 406)))**
EINE TÄUSCHUNG
 um 1822 // Leinwand // The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri (Purchase: William Rockhill Nelson) 34–147
- Valentine Green* (1739–1813),
nach James Barry (1741–1806)
- 2 VENUS, DIE DEM MEER ENTSTEIGT**
 1772 // Mezzotinto // British Museum. Preserved by James Hughes Anderson in 1868
- Jodocus van Winghe* (1544–1603)
- 3 APELLES MALT KAMPASPE 405)))**
 um 1600 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Antonio Lombardo* (um 1458–um 1516)
- 4 VENUS ANADYOMENE**
 1508/16 // Relief, weißer Marmor // Victoria and Albert Museum, London. Purchased with the assistance of Art Fund
- 5 STATUETTE: APHRODITE ANADYOMENE 404)))**
 Römische Kopie der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. nach einer Vorlage des 1. Jahrhunderts v. Chr. // Marmor // Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung

WETTSTREIT IN DER ANTIKE

Der aus feinen Goldblechblättern zusammengesetzte Siegeskranz wurde nahe der heutigen Stadt Chalkis im Grab des Athleten Theokles gefunden.

Dargestellt sind Oliven- oder Lorbeerzweige, die, zu Kränzen verarbeitet, bei sportlichen Wettkämpfen als Trophäen verliehen wurden. Kunstvoll gearbeitete Goldkränze hatten in der Antike zwar auch einen gewissen materiellen Wert. In erster Linie galten sie jedoch als Symbol fortwährenden Ruhms, den die Sieger nicht nur für sich selbst, sondern auch für ihre jeweiligen Heimatstädte erlangten.

401)))

GOLDKRANZ**AUS DEM GRAB EINES ATHLETEN**

Antikes Anhedon, Bötien, 2. Hälfte 2. Jh. v. Chr. – frühes 1. Jh. v. Chr. //
Griechisches Ministerium für Kultur und Sport, Generaldirektion für
Altertümer und Kulturerbe, Archäologisches Museum von Chalkis –
Ephorat für Altertümer aus Euböa

WETTSTREIT IN DER ANTIKE

Die Amphore des berühmten Vasenmalers Euthymides gilt als Wettstreitobjekt schlechthin. Das Gefäß mit gemalten Darstellungen von Kriegerabschied und festlichem Umzug trägt vorderseitig die Aufschrift »gemalt hat es Euthymides«, die rückseitig fortgesetzt wird mit »wie niemals Euphronios« es vermocht hätte. Aufgrund seiner Fähigkeit, Menschen besonders plastisch darzustellen, inszeniert sich Euthymides als fortschrittlicher Künstler, dem es sogar gelingt, Euphronios, den damals in Athen unerreichten Vasenmaler, zu überbieten.

407)))

Euthymides (Ende 6. Jh.–Anfang 5. Jh. v. Chr.)

ATTISCH ROTFIGURIGE AMPHORA

510/500 v. Chr. (reife Phase im Werk des Euthymides) // Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München

WETTSTREIT MIT MICHELANGELO

»Strengt Euch an, Michelangelo in allen Dingen nachzuahmen« (Giorgio Vasari)

Im Idealfall wurden Künstler*innen durch das Wett-eifern mit einem berühmten Vorbild zu Höchstleistungen angespornt. Besondere Bedeutung kam dabei dem »göttlichen« Michelangelo zu – so wird er in der Aufschrift auf einem Porträt genannt (1). Insbesondere dessen öffentlich zugängliche Werke wurden von Anfang an als Musterbeispiele und Prüfsteine höchster Kunst angesehen.

Das gilt etwa für den *Moses*, den Michelangelo um 1513 als Monumentalskulptur für das Grabmal Papst Julius' II. ausgeführt hat und der hier als verkleinerte Marmorreplik (2) gezeigt wird. Das Gemälde des Caravaggisten Valentin de Boulogne (3) belegt das Interesse, das diesem Werk in Rom auch noch 100 Jahre später entgegengebracht wurde. Die wetteifernde Nachahmung setzt sich dabei über die Grenzen von Malerei und Skulptur hinweg und sucht eine kreative Auseinandersetzung mit dem Original.

414)))

Frans Floris (1515/20–1570) – *Werkstatt*

1 BILDNIS MICHELANGELOS

um 1550 // Eichenholz // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Bartolomeo Ammannati (?), nach Michelangelo Buonarroti, gen. *Michelangelo* (1475–1564)

2 MOSES

um 1550 // Marmor // Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Valentin de Boulogne (1591–1632)

3 MOSES MIT DEN GESETZESTAFELN

um 1628 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

WETTSTREIT MIT MICHELANGELO

»Cigoli, der neue und bessere Michelangelo«
(Filippo Baldinucci)

Mit der 1498/99 geschaffenen, heute im Petersdom aufgestellten *Pietà* hat der junge Michelangelo technisch wie inhaltlich neue Maßstäbe gesetzt (vgl. 3). Neben der Anatomiebeherrschung und Feinheit der Oberflächenbehandlung war es die neuartige Ausdrucksintensität, die zahlreiche Nachbildungen anregte.

Unter den »Übersetzungen« von Skulptur in Malerei zählt Cigolis *Pietà* (1) zu den kreativsten Anverwandlungen: Das Vorbild bleibt zwar erkennbar, fügt sich aber in eine hochemotionale mehrfigurige Komposition ein. Auch Annibale Carraccis kleine, kostbare *Pietà* (2) lässt eine Auseinandersetzung mit Michelangelo erkennen. Annibale verwandelte das aus dem geneigten Kopf Christi und einem leblos herabhängenden Arm gebildete Todesmotiv in ein neues, affektgeladenes Figurenschema.

-
- Ludovico Cardi, gen. Cigoli* (1559–1613)
- 1 PIETÀ** 416))
1599 oder wenige Jahre später // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Annibale Carracci* (1560–1609)
- 2 PIETÀ** 416))
um 1603 // Kupfertafel // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Nach Michelangelo Buonarroti, gen. Michelangelo* (1475–1564)
- 3 PIETÀ VON SANKT PETER** 415))
Rom (?), 17. Jahrhundert // Bronzehohl-guss, bräunlich-schwarz patiniert // Stiftung Freiherr Cornelius Wilhelm und Sophie von Heyl zu Herrnsheim, Museum Kunsthaus Heylshof

WETTSTREIT IN DER RENAISSANCE

Tizian versus Michelangelo

Vasari zufolge begegnete der aus Venedig angereiste Tizian seinem Rivalen Michelangelo 1545 in Rom. Ein Stich (*Abb. 1*) zeigt die Florentiner – den wild gestikulierenden Vasari mit Hut, dahinter den erstaunten Michelangelo – zu Besuch im Belvedere, wo Tizian gerade an einer Version seiner *Danae* (2) malt. Michelangelo muss in diesem Gemälde sofort eine Paraphrase eines eigenen Werks – seiner *Allegorie der Nacht*, die hier in einer kostbaren Alabaster-Replik von Giambologna (1) gezeigt wird – erkannt haben.

Trotz des meisterhaften Kolorits des Venezianers konnten es sich die vordergründig begeisterten Florentiner Gäste nicht verkneifen, anschließend über das Gesehene Gemälde zu lästern. So stichelte Michelangelo, »es sei aber schade, dass man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lernte«.

417)))

Jean de Boulogne, gen. *Giambologna* (1529–1608)

1 NOTTE (NACHT)

vor 1574 // Alabaster // Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung

Tiziano Vecellio, gen. *Tizian* (1488/90–1576)

2 DANAË

nach 1554 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Abb. 1: *Michelangelo und Vasari im Atelier Tizians*, Frontispiz der französischen Ausgabe von Lodovico Dolce's *Dialogo della pittura*, Florenz 1735

© ALBERTINA, Wien

WETTSTREIT IN DER RENAISSANCE

Konkurrenz auf der Piazza

In seiner posthum erschienenen *Vita* (Abb. 1) lässt uns Benvenuto Cellini an der Entstehung dieser Bronze-gruppe teilhaben. Der gelernte Goldschmied strebte Unglaubliches an: Perseus und Medusa sollten, ihrer Monumentalität zum Trotz, jeweils in einem einzigen Guss gefertigt werden (1; hier der Bronzetto). Darüber hinaus sollten sich nicht nur unbändige Naturgewalten, sondern auch verfeindete Künstler Cellinis Werk beugen.

Als Teil des skulpturalen Ensembles, das die Piazza della Signoria bis heute prägt, wurde die Skulptur mit dem Anspruch geschaffen, die Werke der größten italienischen Bildhauer in den Schatten zu stellen (Abb. 2).

Der sich im Todeskampf krümmende Medusenleib garantiert Mehransichtigkeit, die Cellini im Vergleich zur Malerei als größten Vorzug der Bildhauerei ansah. Giambologna, der seine Marmorskulptur *Raub der Sabinerin* (2; hier eine Bronzereplik) deutlich später vollendete, wollte Cellini noch übertreffen: Er vervielfachte die Blickwinkel auf sein allansichtig konzipiertes Werk.

-
- Benvenuto Cellini* (1500–1571)
- 1 PERSEUS UND MEDUSA** 418)))
- Florenz, 1545/49 // Bronze, teilweise vergoldet //
Florenz, Museo Nazionale del Bargello

- Nach Jean de Boulogne, gen. *Giambologna* (1529–1608)
- 2 DREIFIGURIGE RAPTUSGRUPPE** 419)))
- (RAUB DER SABINERIN)**
- Florenz, 17. Jahrhundert // Bronze // Kunsthistorisches Museum Wien,
Kunstkammer

Abb. 1: Benvenuto Cellini (1500–1571), *Vita di Benvenuto Cellini. Orefice e Scultore Fiorentino, da lui medesimo scritta*, Colonia [d. i. Neapel], Pietro Martello, ohne Jahr [1728]
© Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 2: Piazza della Signoria, Holzschnitt aus: Michelangelo Sermartelli, *Alcune composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina*, Florenz 1583
Courtesy of the British Library, digitised by the Google Books project

WETTSTREIT MIT MICHELANGELO

Rubens versus Michelangelo

Ein antiker Mythos berichtet von Zeus' Liebe zu Ganymed. Der Göttervater entführte den Knaben auf den Olymp, wo er als Mundschenk dienen sollte. Michelangelo hatte um 1532 seinem Freund Tommaso de' Cavalieri eine Zeichnung dieses Themas geschenkt.

Diese berühmte und oft wiederholte Vorlage übertrug ein uns noch unbekannter Künstler in Malerei (2). Ist hier Ganymed der Erde eben erst entrisen, sehen wir in der Version von Rubens sowohl die Entführung als auch die Ankunft des Knaben bei den Unsterblichen (1).

Rubens griff Michelangelos Vorlage auf, kopierte sie aber nicht direkt. Vielmehr setzte er sich produktiv mit dessen Versionen auseinander, erweiterte den Kreis seiner Vorlagen um antike Skulptur und nutzte seine eigenen kreativen Möglichkeiten des dynamischen Erzählens.

-
- Peter Paul Rubens* (1577–1640)
- 1 ENTFÜHRUNG DES GANYMED** 420)))
- 1611/12 // Leinwand // Fürstlich Schwarzenberg'sche Kunststiftung Vaduz, on permanent loan to LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Vaduz-Vienna

- Nach Michelangelo Buonarroti, gen. Michelangelo* (1475–1564)
- 2 ENTFÜHRUNG DES GANYMED**
- 1575/80 // Pappelholz // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

WETTSTREIT IN DER RENAISSANCE
Leonardo & Michelangelo



Die Republik Florenz beauftragte Leonardo da Vinci mit einem großen Schlachtengemälde für den Palazzo Vecchio. Nachdem Leonardo 1503 mit der Ausführung begonnen hatte, erging ein analoger Auftrag an Michelangelo Buonarroti, seinen jüngeren Rivalen. Dieser konnte auf den bereits vorliegenden Entwurf Leonardos reagieren und ihm seine eigene, auf nackte Männerkörper konzentrierte Konzeption herausfordernd entgegenhalten.

Keines der beiden Fresken wurde je vollendet, doch konnten zahllose Künstler*innen die vor Ort verbliebenen Kartons als Muster neuer Monumentalität und explosiver Ausdruckskraft studieren. Vieles ging verloren, doch einige originale Detail- und Figurenstudien haben sich erhalten (4). Vor allem existieren wertvolle Kopien, bei denen jedoch unklar ist, ob sie vor den originalen Kartons (3, 5, 6) oder als Kopien von Kopien entstanden sind (1, 2).

413))

-
- Lorenzo Zacchia* (1524–1587), nach Leonardo da Vinci (1452–1519)
- 1 KAMPF UM DIE STANDARTE**
 1558 // Kupferstich // ALBERTINA, Wien
- Peter Paul Rubens* (1577–1640), nach Leonardo da Vinci (1452–1519)
- 2 KAMPF UM DIE STANDARTE**
 um 1605 // Leinwand // Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien
- Bastiano da Sangallo, gen. Aristotile* (1481–1551),
 nach Michelangelo Buonarroti, gen. Michelangelo (1475–1564)
- 3 KOPIE NACH DEM KARTON ZUR SCHLACHT VON CASCINA**
 1542 // Holz // The Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate
- Michelangelo Buonarroti, gen. Michelangelo* (1475–1564)
- 4 STUDIEN EINES ERHOBENEN ARMES**
 um 1504 // Feder in Braun, schwarze Kreide // ALBERTINA, Wien
- Marcantonio Raimondi* (um 1475 – um 1534),
 nach Michelangelo Buonarroti, gen. Michelangelo (1475–1564)
- 5 DIE KLETTERER (AUS DER SCHLACHT VON CASCINA)**
 1510 // Kupferstich // ALBERTINA, Wien
- Agostino dei Musi, gen. Agostino Veneziano* (um 1490 – nach 1536),
 nach Michelangelo Buonarroti, gen. Michelangelo (1475–1564)
- 6 FÜNF SOLDATEN (AUS DER SCHLACHT VON CASCINA)**
 1524 // Kupferstich // ALBERTINA, Wien

DIE RENAISSANCE BEGANN MIT EINEM WETTBEWERB

Für die Gestaltung einer Bronzetür des Florentiner Baptisteriums wurde um 1400 von einer Zunft ein Wettbewerb ausgelobt. Von sieben Einreichungen haben sich in Florenz bis heute zwei erhalten: diejenigen von Brunelleschi (1) und Ghiberti (2). Das Thema der Opferung Isaaks sowie die Anzahl und Art der Figuren waren vorgegeben, das rivalisierende Antreten gegeneinander sollte zu besonderen Leistungen anfeuern. Die 34-köpfige Jury, die erstmals auch ästhetische Kriterien in ihr Urteil einbeziehen sollte, erklärte schließlich Ghiberti zum Sieger.

412)))

Filippo Brunelleschi (1377–1446)

1 **OPFERUNG ISAAKS**

1401 // Bronze, teilweise vergoldet // Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Lorenzo Ghiberti (1378–1455)

2 **OPFERUNG ISAAKS**

1401 // Bronze, teilweise vergoldet // Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Die hier gezeigten Objekte sind als Repliken ausgestellt. Gipsabgüsse von Rocco Spina, Dozent am Liceo Artistico di Porta Romana in Florenz

KONKURRENZ IM BAPTISTERIUM

Die beiden erstmals einander gegenübergestellten Reliefs waren Einreichungen zur Erweiterung des berühmten Silberaltars in der Florentiner Taufkirche. Neben den besten Goldschmieden der Stadt waren Benedetto da Maiano (1) und Antonio Pollaiuolo (2) dazu aufgerufen, sich mit einer Darstellung Johannes des Täufers aneinander zu messen. Mit seiner typisch expressiven, dynamischen Figurenbehandlung sowie der Tiefenstaffelung der Figuren im Raum konnte Pollaiuolos Entwurf die Jury überzeugen und wurde ausgeführt.

Benedetto da Maiano (1442–1497)
1 GEBURT DES HL. JOHANNES DES TÄUFERS

1477/78 // Terrakotta // Victoria and Albert Museum, London

Antonio Pollaiuolo (1430/31–1498), *hier zugeschrieben*
2 GEBURT DES HL. JOHANNES DES TÄUFERS

1477/78 // Terrakotta // Paris, Institut de France, Musée Jacquemart-André

PARAGONE

*Welche Kunst ist die bessere?
Malerei oder Skulptur?*

Benedetto Varchi (1), ein humanistisch gebildeter Literat, bat Florentiner Maler und Bildhauer um kurze Stellungnahmen, welche Kunst die bessere sei: Malerei oder Skulptur. Die Befragten, darunter Michelangelo, Cellini und Vasari, legten ihre Argumente in Form von Briefen dar, die Varchi sammelte und veröffentlichte (2).

Der Wettstreit der Künste (*paragone*) war ein altes und wichtiges Thema der Renaissance-Kunst. Er wurde nicht nur theoretisch, sondern auch mit künstlerischen Mitteln ausgefochten.

So versuchte Lorenzo Lotto den traditionell der Bildhauerei zugestandenen Trumpf der Mehransichtigkeit zu entkräften, indem er sein Modell aus verschiedenen Blickwinkeln zeigte (3). Später malte Bartholomäus Spranger eng miteinander verschlungene Figuren (4), die den Vergleich mit Skulpturengruppen herausforderten, wie sie zur selben Zeit etwa von Hubert Gerhard (5) geschaffen wurden. Beide waren am Hof Rudolfs II. in Prag tätig, wo ein solches gattungsübergreifendes Wettstreiten gefördert wurde.

-
- Tiziano Vecellio, gen. Tizian* (1488/90–1576)
- 1** **BENEDETTO VARCHI** 421)))
1537/41 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Benedetto Varchi* (1503–1565)
- 2** **LEZIONI DI M. BENEDETTO VARCHI
ACCADEMICO FIORENTINO**
Florenz, Filippo Giunti, 1590 // Wien, Österreichische Nationalbibliothek
- Lorenzo Lotto* (um 1480–1556)
- 3** **GOLDSCHMIED IN DREI ANSICHTEN** 422)))
1525/35 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Bartholomäus Spranger* (1546–1611)
- 4** **ODYSSEUS UND KIRKE**
1580/85 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Hubert Gerhard* (1545/50–1620)
- 5** **MARS, VENUS UND AMOR**
Augsburg oder München, 1580/90 // Bronze // Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer

PARAGONE

*Wettstreit und wechselseitige
Nachahmung der Künste*

Dem Künstlerwettstreit gesellte sich seit der Renaissance ein Wettstreit der Künste (*paragone*) bei. Wurde dadurch auf theoretischer Ebene ein geschärftes Bewusstsein für die Spezifika von Malerei, Skulptur oder Dichtung geschaffen, ging es in der Praxis oft darum, mittels einer Kunst eine andere gekonnt nachzuahmen.

Mantegna (4), Stoskopff (6) und Geeraerts (7) schufen Gemälde, die wie Reliefs oder druckgrafische Werke aussehen. Bellini (3) fand einen Weg, eine gemalte Figur von zwei Seiten zu zeigen. Schweigger (5) bewies, dass etwas wie Landschaftsmalerei auch im Medium der Reliefskulptur möglich ist.

In den Wettstreit der Künste war von Anfang an auch die Dichtung einbezogen. Petrarca schrieb Sonette (2) auf ein angebliches Bildnis seiner idealen Geliebten Laura. Lange nach seinem Tod fühlten sich Maler wie Giorgione (1) von der Dichtung Petrarcas und dessen Nachfolgern herausgefordert und entwickelten eine neuartige lyrische Form von Malerei.

-
- Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione* (1478–1510) 423)))
- 1 BILDNIS EINER JUNGEN FRAU (»LAURA«)**
1506 // Leinwand; zum Oval beschnitten und wieder zum Rechteck ergänzt // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Francesco Petrarca* (1304–1374)
- 2 TITELBLATT AUS: SONETTI, CANZONI E TRIOMPHI**
Venedig, Pietro & Giovanni Maria de' Nicolini da Sabbio, 1549 // Wien, Österreichische Nationalbibliothek
- Giovanni Bellini* (1430–1516)
- 3 JUNGE FRAU BEI DER TOILETTE** 424)))
1515 // Holz // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Andrea Mantegna* (1430/31–1506)
- 4 OPFERUNG ISAAKS** 425)))
1490/95 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Georg Schweigger* (1613–1690)
- 5 TAUFE CHRISTI**
Nürnberg, um 1645 // Solnhofer Kalkstein // Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer
- Sebastian Stoskopff* (1597–1657) 426)))
- 6 TROMPE-L'ŒIL (TRIUMPH DER GALATEA)**
vor 1651 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Marten Jozef Geeraerts* (1707–1791)
- 7 TROMPE-L'ŒIL MIT AMOR-UND-PSYCHE-RELIEF**
1755 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

WETTSTREIT ANDERS

Wertschätzung

Zeichnung (1) und Gemälde (2) sind entstanden, nachdem Andrea Mantegna die Schwester von Giovanni Bellini 1453 geheiratet hatte. Seither pflegten die etwa gleichaltrigen Maler eine freundschaftliche, von gegenseitiger Wertschätzung geprägte Rivalität und studierten die Werke des jeweils anderen. 1501 soll Bellini einem direkten Wettstreit mit seinem Schwager – die Kunstmäzenin Isabella d’Este wollte dafür ein Forum bieten – aus dem Weg gegangen sein.

Von großer Wertschätzung zeugt auch Lavinia Fontanas Verhalten gegenüber der rund zwanzig Jahre älteren Sofonisba Anguissola. Als man Lavinia 1578 um ein Selbstporträt (3) bat, das reproduziert und neben einem Selbstbildnis von Sofonisba veröffentlicht werden sollte, ehrte sie diese durch Anspielungen auf deren Werk (vgl. 4). In einem Brief gab sich Lavinia bescheiden und meinte, »die Kunstfertigkeit und das Können der Signora Sofonisba« könne neben ihrer eigenen Kunst »umso mehr ihren Glanz entfalten«.

Giovanni Bellini (1430/35–1516)
1 HL. SEBASTIAN (RECTO)
 frühe 1460er Jahre // Papier // British Museum

Andrea Mantegna (1430/31–1506)
2 HL. SEBASTIAN
 1457/59 // Pappelholz // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Lavinia Fontana (1552–1614)
3 SELBSTBILDNIS
 1579 // Kupfer // Florenz, Gallerie degli Uffizi

Sofonisba Anguissola (1531/35–1625)
4 SELBSTBILDNIS 427)))
 1554 // Pappelholz // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

RIVALITÄT BIS IN DEN TOD
Langsam versus Schnell

Luca Giordano, ein für sein hohes Arbeitstempo bekannter Maler, soll sich bei einem Besuch im Atelier Carlo Dolcis über dessen langsame Malweise mokiert haben. Als Reaktion auf den makabren Scherz, Dolci werde aufgrund seines bedächtigen Arbeitsstils noch verhungern, soll dieser in eine Depression verfallen und daraufhin verstorben sein.

Auch wenn diese von seinen Biografen überlieferte Anekdote nicht für bare Münze genommen werden darf: Vom prägnanten Gegensatz der beiden Maler kann man sich auch heute noch leicht überzeugen – beispielsweise anhand der hier gezeigten Werke.

Während Luca Giordano (1) die Pinselstriche flüchtig setzte, führte Carlo Dolci (2) seine allegorische Frauengestalt besonders sorgfältig aus – man beachte etwa die detailliert gemalten Lilienblüten, mit denen er die zurückgenommene Lockenpracht bekrönt.

Luca Giordano (1634–1705)
1 HL. ROSALIA
 um 1697 // Leinwand // Madrid, Museo Nacional del Prado

Carlo Dolci (1616–1687)
2 ALLEGORIE DER AUFRICHTIGKEIT
 1659/65 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

RIVALITÄT BIS IN DEN TOD
Fatale Niederlage



In einem 1666 in Freising (Bayern) ausgerufenen Wettstreit duellierte sich der angesehene Maler Christopher Paudiß (1) mit dem heute weitgehend unbekanntem Franz Rösel von Rosenhof (2). Beide sollten einen Wolf darstellen, der ein Lamm zerreißt und seine Beute gegen einen Fuchs verteidigt.

Ausgerufen wurde der Wettstreit von Fürstbischof Albrecht Sigismund, der zugleich auch Juror war. Seine überraschende Entscheidung, den auf die naturgetreue Schilderung von Tieren spezialisierten Rösel von Rosenhof zum Sieger zu küren, erhielt nachträglich einen tragischen Beigeschmack: Der Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart berichtet, Paudiß habe sich über das Urteil des Fürstbischofs »also sehr alterirt« und sei »in wenig Tagen darauf gestorben«.

428)))

-
- Christopher Paudiß* (um 1625–1666)
- 1 WOLF, FUCHS UND SCHAF**
 1666 // Leinwand // Bayerische Staatsgemäldesammlungen München –
 Alte Pinakothek
- Franz Rösel von Rosenhof* (1626–1700)
- 2 WOLF, FUCHS UND SCHAF**
 1666 // Leinwand // Bayerische Staatsgemäldesammlungen München –
 Alte Pinakothek

RIVALITÄT BIS IN DEN TOD

*Eine Rivalität, die Rom veränderte:
Bernini vs. Borromini*

Die Konkurrenz zwischen Gian Lorenzo Bernini und Francesco Borromini begann mit den gemeinsamen Arbeiten am Petersdom und endete Jahre später im tragischen Selbstmord Borrominis. Legenden ranken sich um diese Feindschaft, faktisch untermauert scheint sie durch folgenden Vorfall: 1634 wurde Bernini mit dem Bau der Cappella dei Re Magi beauftragt, die im Komplex des Palazzo di Propaganda Fide entstehen sollte (1). Der Künstler sicherte sich sogar das Privileg, in dieser Kapelle bestattet zu werden.

Mit der Wahl von Innozenz X zum neuen Papst änderten sich jedoch die Machtverhältnisse. 1646 sollte Borromini die Baustelle von Bernini übernehmen. In der Folge wurde gar entschieden, Berninis Kapelle durch einen Neubau zu ersetzen (2). In Architekturzeichnungen, wo sie als abzureißender Bauteil gelb eingefärbt ist (1), wird Borrominis Prozess der Neugestaltung deutlich nachvollziehbar (2, 3; *Abb. 1*).

Gasparo de Vecchi (aktiv ab 1614)

- 1 BAUAUFNAHME DES PALAZZO FERRATINI (ROT), DER CAPPELLA DEI RE MAGI VON BERNINI UND DES OSTFLÜGELS VON DE VECCHIO (GELB) SOWIE DEN UM- UND NEUBAUPLANUNG VON BORROMINI FÜR DEN SÜD- UND WESTFLÜGEL (BLAU) DES COLLEGIO DI PROPAGANDA FIDE**

1646/47 // Graphit, laviert // ALBERTINA, Wien

Francesco Borromini (1599–1667)

- 2 ERSTES PROJEKT FÜR EINE VERGRÖßERTE CAPPELLA DEI RE MAGI MIT UNTERLEGTEM GRUNDRISS VON BERNINIS VORGÄNGERBAU**

1652 // Graphit // ALBERTINA, Wien

Gasparo de Vecchi (aktiv ab 1614)

- 3 GESAMTGRUNDRISS ZUM NEUBAU DES SÜD- UND WESTFLÜGELS SOWIE DER CAPPELLA DEI RE MAGI NACH DEM ENTWURF VON FRANCESCO BORROMINI**

1646–1657 // Graphit, laviert // ALBERTINA, Wien

Abb. 1: Giovanni Battista Falda, *Ansicht des Collegio di Propaganda Fide und der Kirche S. Andrea delle Fratte*, Radierung aus: *IL NUOVO TEATRO DELLE FABRICHE, ED EDIFICII, IN PROSPETTIVA DI ROMA MODERNA [...]* LIBRO PRIMO, Rom 1665, Tafel 9

© Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Christoph Irrgang

DER KÜNSTLERNEID*Invidia – der zerstörerische Neid*

In Gestalt miteinander kämpfender Meereswesen behandelt Andrea Mantegna im Kupferstich den Künstlerneid (1, 2). Dargestellt sind die Telchinen, ein mythisches Künstlervolk, das den Bronzeguss erfand und deshalb von Neid heimgesucht wurde. Diese Bilderfindung Mantegnas wurde vom Waffenschmied Filippo Negroli im äußeren Register eines kunstvoll gearbeiteten Rundschildes (4) aufgenommen. Das Medusenhaupt in der Mitte sollte die Schildträger*innen vor neidischen Blicken schützen.

In Sandrarts allegorischem Gemälde (3) ist dasselbe Thema mit der Göttin Minerva verknüpft: Unterstützt vom Gott der Zeit, der mit dem Schild die Laster Neid und Lüge abwehrt, beschützt sie Wissenschaften und Künste. Zugleich sind alle Betrachter*innen davor gewarnt, sich Sandrarts Schilderung mit scheelem Blick zu nähern.

-
- 1, 2** *Andrea Mantegna* (1430/31–1506) 431)))
**KAMPF DER MEERESGÖTTER,
 ZWEI TEILE**
 2. Hälfte 15. Jahrhundert // Kupferstich // ALBERTINA, Wien
- 3** *Joachim von Sandrart* (1606–1688) 432)))
**MINERVA UND TEMPUS BESCHÜTZEN KUNST
 UND WISSENSCHAFT VOR NEID UND LÜGE**
 1644 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Filippo Negroli* (um 1510–1579);
Giovan Battista Negroli (um 1517–1582)
- 4** **MEDUSENSCHILD**
 1550/55 // Eisen, getrieben und ziselirt, teilweise brüniert, geschwärzt,
 gebläut und tauschiert mit Gold und Silber // Kunsthistorisches Museum Wien,
 Hofjagd- und Rüstkammer

GÖTTIN DES WETTSTREITS: ERIS

In der Antike besaß der Künstlerwettbewerb zwei Gesichter: Es gab den »guten« Wettbewerb, der rivalisierende Künstler*innen zu Höchstleistungen anspornete, daneben aber auch den »bösen« Wettbewerb, der zu Missgunst und Neid führte.

Die Göttin Eris vereint diese gegensätzlichen Eigenschaften in sich. Die besonders fein gearbeitete Trinkschale des Tleson zeigt die älteste Darstellung der Göttin als jugendliche Frau. Im »Knielauf« treibt die schöne Flügelgestalt die Menschen zu großen Taten an.

429))

Tleson (Mitte 6. Jh. v. Chr.)

KLEINMEISTERSCHALE

um 540 v. Chr. // Ton // Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung

DER KÜNSTLERNEID*Vorgetäuschte Freundschaft*

Giovanni Bellini, ein geübter Temperamaler, soll sich als Senator verkleidet haben, um an das Geheimnis der Ölmalerei zu gelangen (2). Er gab ein Porträt bei Antonello da Messina in Auftrag, der diese neue, aus Flandern importierte Maltechnik bereits beherrschte. Seine versteckte Absicht war, dem Maler, der dieses Geheimnis streng hütete, beim Arbeiten über die Schulter zu schauen.

Ähnlich soll Domenico Veneziano durch eine vorgetäuschte Freundschaft in den Besitz der neuen Technik gelangt sein. Dies sei ihm später jedoch selbst zum Verhängnis geworden. Ein neuer falscher Freund, Andrea del Castagno, soll ihm das Wissen abgeluchst und ihn anschließend aus Neid erschlagen haben. Die von Vasari überlieferte Geschichte hat sich als historisch falsch erwiesen. Dennoch ging Castagno, der uns auf diesem Holzschnitt (1) finster entgegenblickt, als Mörder in die Geschichte ein.

Giorgio Vasari (1511–1574)

1 PORTRÄT DES ANDREA DEL CASTAGNO

Holzschnitt aus: Giorgio Vasari, *Le Vite De' Piv Eccellenti Pittori, Scultori, E Architettori [...]*, Florenz, Giunti, 1568, 1.2, 394 // Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Roberto Venturi (1846–1883)

430)))

2 GIOVANNI BELLINI LERNT DIE GEHEIMNISSE DER ÖLMALEREI, INDEM ER ANTONELLO DA MESSINA NACHSPIONIERT

1870 // Leinwand // Mailand, Pinacoteca di Brera

RIVALITÄT UNTER AUFTRAGGEBERN

Tizian versus Tintoretto

Um 1567 ließ sich der Kunstagent Jacopo Strada vom berühmten Tizian (2), sein Sohn Ottavio Strada hingegen vom aufstrebenden Tintoretto porträtieren (1). 1584 enterbte der Vater den Sohn, den er eines Mordversuchs verdächtigte.

Als ähnlich schwierig galt die Beziehung der beiden Maler: Tizian soll seinen talentierten Lehrling beneidet und ihn schließlich sogar aus der Werkstatt verbannt haben.

Von denselben Künstler-Rivalen stammen auch die Bildnisse zweier Mitglieder der weit verzweigten venezianischen Patrizierfamilie Venier. Tizian zeigt den von Krankheit gezeichneten, jedoch politisch erfahrenen Dogen Francesco Venier mit durchdringendem Blick und starker Geste (4). Viel strahlender legt der jüngere Tintoretto das Bildnis Sebastiano Veniers (3) an, der als einer der Sieger der Seeschlacht bei Lepanto in die Geschichte eingehen und später ebenfalls Doge werden sollte.

433)))

-
- Jacopo Robusti, gen. Tintoretto* (1518/19–1594)
- 1 OTTAVIO STRADA** 437)))
1567 // Leinwand // Rijksmuseum. Purchased with the support of J. W. Edwin Vom Rath Fonds/Rijksmuseum Fonds
- Tiziano Vecellio, gen. Tizian* (1488/90–1576)
- 2 JACOPO STRADA** 436)))
1567/68 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Jacopo Robusti, gen. Tintoretto* (1518/19–1594)
- 3 SEBASTIANO VENIER** 435)))
um 1572 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Tiziano Vecellio, gen. Tizian* (1488/90–1576)
- 4 FRANCESCO VENIER** 434)))
1554/56 // Leinwand // Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

DIE ÜBERBIETUNG: AEMULATIO & SUPERATIO

»Rubens, der neue Tizian«

(Lope de Vega)

Tizian schuf mit seinem *Mädchen im Pelz* ein Idealbild weiblicher Schönheit (2). Rubens kopierte dieses Werk und malte darauf aufbauend sein *Pelzchen* (1). Er erweiterte die Halbfiguren zur ganzfigurigen Darstellung und konnte so auch ein neues Bewegungsmotiv einführen. Als Modell diente ihm seine junge Frau, Helena Fourment.

Neben dem hier gezeigten Bildnis Isabella d'Estes (3) porträtierte Tizian die Mantuaner Fürstin ein weiteres Mal. Dieses zweite Gemälde ging verloren, ist aber durch eine von Rubens geschaffene Kopie (4) überliefert.

Rubens verehrte Tizian und hörte nie auf, dessen Kunst zu studieren. Mittels seiner Kopien näherte sich Rubens seinem berühmten Vorbild an, um dann dessen Bilderfindungen zu variieren und womöglich zu übertreffen.

Peter Paul Rubens (1577–1640)
1 DAS PELZCHEN (»HET PELSKEN«) 438)))
 1636/38 // Eiche // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Tiziano Vecellio, gen. Tizian (1488/90–1576)
2 MÄDCHEN IM PELZ 439)))
 um 1535 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Tiziano Vecellio, gen. Tizian (1488/90–1576)
3 ISABELLA D'ESTE (1474–1539)
 1534/36 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Peter Paul Rubens (1577–1640),
 nach *Tiziano Vecellio, gen. Tizian* (1488/90–1576)
4 ISABELLA D'ESTE (1474–1539)
 1600/01 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

KONKURRENZ AM HOF RUDOLFS II. IN PRAG

Verfeinerte Pracht

Um 1602 ließ sich Kaiser Rudolf II. drei prunkvolle Lavabo-Garnituren anfertigen (1, 2, 3) – eine von seinem Hofgoldschmied in Prag, zwei weitere von den gefragtesten Goldschmieden in Augsburg und Nürnberg. Offenbar ließ der prestigeträchtige kaiserliche Auftrag die Meister in einen virtuellen Wettstreit um die raffinierteste Garnitur treten, was auch zu einer zunehmenden Rücknahme von Funktionalität zugunsten komplexer ikonografischer Programme führte.

Lencker sah im Inneren des Beckens noch Platz für eine (heute verlorene) Kanne vor (2). Bei Jamnitzer hingegen steht der ungestörte Fortlauf der Bilderzählung der sieben Triumphe im Vordergrund (3). Schweinberger konnte lediglich die Kanne vollenden (1). Sein Nachfolger van Vianen wollte mit seinem Meisterstück (4) alle anderen übertrumpfen, indem er für die Bilderzählung auch die Beckenrückseite verwendete.

440)))

-
- Anton Schweinberger* (um 1550–1603);
Nikolaus Pfaff (um 1556–1612), zugeschrieben
- 1 PRUNKKANNE MIT SEYCHELLENUSS** 442)))
Prag, 1602 // Seychellennuss; Silber, teilweise vergoldet //
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer
- Christoph Lencker* (um 1556–1613)
- 2 PRUNKBECKEN MIT SZENEN AUS DER GESCHICHTE DER EUROPA**
Augsburg, um 1602 (vor 1606) // Silber, teilweise vergoldet; Email //
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer
- Christoph Jamnitzer* (1563–1618)
- 3 PRUNKBECKEN UND -KANNE, SOG. TRIONFI-GARNITUR** 441)))
Nürnberg, 1601/02 // Silber, vergoldet; Email // Kunsthistorisches Museum Wien,
Kunstkammer
- Paulus van Vianen* (um 1570–1613)
- 4 PRUNKBECKEN UND -KANNE** 443)))
MIT SZENEN AUS DER GESCHICHTE DER DIANA
Prag, 1613 // Silber // Loan from the Rijksmuseum, Amsterdam

KONKURRENZ AM HOF RUDOLFS II. IN PRAG

Gemalte Hommage

Für sein Mariengemälde konnte der Miniaturmaler Daniel Fröschl auf hochkarätige Vorlagen aus der kaiserlichen Sammlung Rudolfs II. zurückgreifen: auf zwei Handzeichnungen von Albrecht Dürer. Fröschl übersetzte dessen Madonnenzeichnung (1) maßstabsgetreu in ein Gemälde (2), das er rechts unten um ein frühes Selbstporträt Dürers (heute Albertina) ergänzte. Dem Porträtmedaillon fügte er die Jahreszahl 1484 sowie das Monogramm »AD« bei – und gibt damit Auskunft über das jugendliche Alter und die Identität des Porträtierten.

Fröschls Komposit-Gemälde stellt eine Hommage an sein Vorbild Dürer dar und sollte wohl auch beweisen, dass er ihn perfekt nachzuahmen gelernt hatte. Zugleich bezeugt es den erlesenen Geschmack Rudolfs II. als Kunstsammler, der die herausragenden Dürer-Zeichnungen in seinen Besitz bringen konnte.

Albrecht Dürer (1471–1528)

- 1 MARIA MIT DEM KIND (MARIA LACTANS)**
1512 (?) // Kohle auf Papier (oben Nadellöcher) // ALBERTINA, Wien

Daniel Fröschl (1563–1613)

- 2 MARIA MIT DEM KIND (MARIA LACTANS) 444)))
UND EIN JUGENDBILDNIS DÜRERS**
nach 1603 bzw. 1607 // Wasserfarben auf Pergament, auf Holz aufgezogen //
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

DIE ÜBERBIETUNG: AEMULATIO & SUPERATIO
Lehrer und Schüler – Rubens & van Dyck



Bereits als junger Schüler war van Dyck in der Lage, die Malweise seines Lehrers Rubens perfekt zu imitieren. So soll sein erstes Selbstporträt von Rubens inspiriert worden sein (1). In einem etwas später entstandenen Selbstbildnis knüpfte er noch unmittelbarer an die Arbeitsweise seines Lehrers an (2). Es gelang ihm sogar, die kunsthistorische Forschung zu täuschen, die es lange für ein Gemälde von Rubens hielt (*vgl. Abb. 1*).

Später emanzipierte sich van Dyck zunehmend vom kompakteren Malstil seines Lehrers. Arbeiteten Lehrer und Schüler am Wiener Historienbild (3) noch Seite an Seite, fand van Dyck in der Londoner Version (4) desselben zu seinem eigenen, flüssigeren Stil.

445)))

-
- Anthonis van Dyck* (1599–1641)
- 1 SELBSTBILDNIS**
 1615/16 // Holz // Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien
- Anthonis van Dyck* (1599–1641)
- 2 SELBSTBILDNIS**
 1616/17 // Holz // Antwerpen, Rubenshuis
- Peter Paul Rubens* (1577–1640);
Anthonis van Dyck (1599–1641)
- 3 HL. AMBROSIUS UND KAISER THEODOSIUS**
 um 1617 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Anthonis van Dyck* (1599–1641)
- 4 HL. AMBROSIUS UND KAISER THEODOSIUS**
 1618/19 // Leinwand // National Gallery, London. Bought, 1824

Abb. 1: Peter Paul Rubens, *Selbstporträt*, 1604/05, Öl auf Papier. Privatsammlung, Langfristige Leihgabe an das Rubenshuis, Antwerpen
 © Antwerp, Rubenshuis, Collection City of Antwerp

GEZÄHMTE KONKURRENZ

Kooperationen

Immer wieder arbeiteten im 17. Jahrhundert auf verschiedene Sujets spezialisierte Maler zusammen, um mit vereinten Kräften einzigartige Gemälde zu schaffen. Das für eine Mailänder Sammlung bestimmte Historienbild (5) etwa schufen »drei Hände« – der Tiermaler Cerano, der Schlachtenmaler Morazzone und der auf Pathos spezialisierte Procaccini. Nördlich der Alpen steuerte bei Kooperationen oftmals Jan Brueghel d. J. die Landschaften bei, während Pieter van Avont (2) oder Hendrick van Balen (1) für die Figuren verantwortlich waren.

Aus derselben Zeit haben sich Kunstkammerstücke erhalten, deren Realisierung ein arbeitsteiliges Verfahren voraussetzte. Ein Uhrmacher und ein Steinschneider verbanden um 1622 in Prag ihr Können zu einem spektakulären Werk (3). Auch die Deckel-Tazza (4) verdankt ihre Existenz der Kooperation zweier Spezialisten.

Hendrick van Balen (1575–1632); *Jan Brueghel d. J.* (1601–1678)
1 RAUB DER EUROPA

1625/32 // Eichenholz // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Pieter van Avont (1600–1652); *Jan Brueghel d. J.* (1601–1678)
2 FLORA IM GARTEN

1652 // Kupfer // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Jobst Bürgi (1552–1632); *Ottavio Miseroni* (1567–1624), zugeschrieben
3 SOGENANNT WIENER KRISTALLUHR

Prag, 1622/27 // Kupferlegierung, vergoldet, Silber, Stahl, gebläut, Bergkristall // Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer

Jan Vermeyen (vor 1559–1608);
Werkstatt Ottavio Miseroni (1567–1624)
4 TAZZA MIT DECKEL 447)))

Prag, 1600/05 // Prasem, Heliotrop, Gold, teilweise emailliert, Granate, Zitrin, Amethyst, Hyazinth // Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer

Giovanni Battista Crespi, gen. Il Cerano (1573–1632);
Giulio Cesare Procaccini (1574–1625); 446)))
Pier Francesco Mazzucchelli, gen. Il Morazzone (1573–1625/26)
**5 DAS MARTYRIUM DER HEILIGEN RUFINA
 UND SECUNDA, VON GIOVANNI PASTA 1636**

»IL QUADRO DELLE TRE MANI«
 (GEMÄLDE ZU DREI HÄNDEN) GENANNT

1617/18 // Leinwand // Mailand, Pinacoteca di Brera

GEZÄHMTE KONKURRENZ

Zusammenarbeit in der Rubens-Werkstatt

Mit seinem *Medusenhaupt* (3) ließ sich Rubens auf einen generationsübergreifenden Wettstreit ein. Er maß sich mit Caravaggio und Leonardo, die sich vor ihm diesem Bildthema gewidmet hatten. Dennoch steht im Wiener Gemälde der Kooperationswille im Vordergrund: Zur Darstellung der Schlangen griff Rubens auf die Expertise des Tiermalers Frans Snyders zurück.

Solche Kooperationen lassen sich bei Rubens mehrfach nachweisen. Das Jagdbild *Rast der Diana* (2) ist die spätere Version einer Fassung, die Rubens in Zusammenarbeit mit Jan Brueghel d. Ä. schuf: Rubens malte die Figuren, sein Partner steuerte die Tiere bei.

Dass Brueghel auf diesem Gebiet ein Spezialist war, zeigt die von ihm virtuos gemalte Ölskizze mit Jagdhunden (1). Sie diente in seinem Atelier als Vorlagensammlung. Der schwarz-weiß gefleckte Greyhound etwa, der auf der Holztafel oben in Rückenansicht gemalt ist, findet sich in der *Rast der Diana* wieder.

-
- Jan Brueghel d. Ä.* (1568–1625)
- 1 TIERSTUDIE (HUNDE)**
um 1616 // Eichenholz // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Flämisch, nach Peter Paul Rubens* (1577–1640);
Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625)
- 2 RAST DER DIANA**
17. Jahrhundert // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
- Peter Paul Rubens* (1577–1640) und Werkstatt
- 3 DAS MEDUSENHAUPT** 448)))
1612/13 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

WETTSTREIT IM TIERREICH
Konkurrenz & Schönheit

Der Wettstreit ist nicht auf menschliche Gesellschaften beschränkt – man findet dergleichen auch im Tierreich. So etwa bei den Laubenvögeln, die in Australien und Neuguinea heimisch sind. Die Männchen konstruieren in Konkurrenz zueinander hüfthohe Bauten, die sie mit Blumen, Insekten oder auch Plastikstücken prächtig ausschmücken. Besonderes Augenmerk wird auf die Farbgestaltung gelegt.

Diese »Lauben« dienen keineswegs als Nester, sondern als Arenen der Brautwerbung, um Artgenossinnen zu beeindrucken und als Partnerinnen zu gewinnen. Wie diese Phänomene evolutionstheoretisch zu erklären sind, ist in der Biologie derzeit eine umstrittene Frage. Sie betrifft das Verhältnis von Konkurrenz, Schönheit und Arterhaltung.

Auch wir empfinden die eine Laube schöner als die andere. Die Vögel gleichen Künstler*innen, die ihre Werke ausstellen und dem Urteil eines wählerischen Publikums darbieten.

449)))

DAVID ATTENBOROUGH:

»DER HÜTTENGÄRTNER, EIN LAUBENVOGEL«

Ausschnitt aus der Folge »Birds« der BBC-Fernsehserie *Life*

Video supplied by BBC Studios © 2009

SALONS UND AKADEMIEN
Konkurrenz um Aufmerksamkeit
im Pariser Salon 1771



In den *salons*, den seit 1737 regelmäßig stattfindenden Akademieausstellungen, wurden viele Exponate auf engstem Raum gezeigt. Diese Präsentationsform hatte zur Folge, dass die Künstler*innen mit ihren Werken um die Aufmerksamkeit des Publikums ringen mussten. 1771 waren im Louvre 493 Objekte ausgestellt – darunter die beiden hier gezeigten Landschaftsgemälde. Auch um aus der Menge hervorstechen, stellten die Maler dramatische Gewitterstürme dar, deren eindrucksvolles Farbenspiel die Blicke auf sich zog.

Der berühmte Kunstkritiker Denis Diderot lobte Claude-Joseph Vernet für die »Wahrhaftigkeit« seines Gemäldes (1), in der ihm der jüngere Philippe-Jacques de Loutherbourg noch nachstand. Jedoch konnte er auch dessen Werk (2), einer Kooperation mit dem Architekturmalers Pierre-Antoine de Machy, etwas abgewinnen: Augenzwinkernd merkte Diderot an, er hätte es beinahe für ein Gemälde des Rivalen gehalten.

455)))

-
- Claude-Joseph Vernet* (1714–1789)
- 1 SCHIFFBRUCH IM GEWITTERSTURM**
 1770 // Leinwand // Bayerische Staatsgemäldesammlungen München – Alte Pinakothek
- Philippe-Jacques de Loutherbourg* (1740–1812);
Pierre-Antoine de Machy (1723–1807)
- 2 SEESTURM VOR EINEM HAFEN**
 1771 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

SALONS UND AKADEMIEN

Der große Preis der königlichen Akademie 1771

Das Thema der um den großen Preis der königlichen Akademie von 1771 konkurrierenden Gemälde war vorgegeben: Dargestellt werden sollte der in Homers *Ilias* geschilderte Kampf zwischen Athene und Ares, den die Götter stellvertretend für die gegnerischen Parteien im Trojanischen Krieg ausfochten.

Joseph-Benoît Suvée, der sich durch falsche Angaben zu seinem Geburtsort die Teilnahme am Wettbewerb erschlich, konnte sich gegen den erst 23-jährigen Jacques-Louis David und vier weitere Kontrahenten durchsetzen. Suvéés Kampfszene (2) belegte den ersten Platz, der ihm in der Folge ein Stipendium an der römischen Académie de France einbrachte.

Die in jungen Jahren in Paris erlittene Niederlage konnte David, der Zweite wurde (1), sein Leben lang nicht vergessen. 23 Jahre später soll er sich an seinem alten Rivalen gerächt haben, indem er ihn denunzierte und damit sogar in Lebensgefahr brachte.

454)))

-
- Jacques-Louis David* (1748–1825)
1 KAMPF ZWISCHEN MINERVA UND MARS
 1771 // Leinwand // Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures

- Joseph-Benoît Suvée* (1743–1807)
2 KAMPF ZWISCHEN MINERVA UND MARS
 1771 // Leinwand // Lille, Palais des Beaux-Arts

SALONS UND AKADEMIEN

Vom Siegeskranz zur Preismedaille

Bereits im 17. Jahrhundert wurden von renommierten europäischen Kunstakademien – etwa der Accademia di San Luca in Rom oder der Académie Royale in Paris – Wettbewerbe veranstaltet. Auch an der Wiener Hofakademie wurden ab 1731 Preise ausgeschrieben. Siegreiche Künstler*innen erhielten Preismedaillen, die sie als Zeichen der Anerkennung um den Hals trugen (7).

Der österreichische Barockmaler Maulbertsch stellte eine unter der Schirmherrschaft von Staatskanzler von Kaunitz-Rietberg erfolgte Preisvergabe allegorisch dar (8). Sein Gemälde zeigt, wie bedürftige Künstler*innen durch wertvolle Preisgeschenke finanziell unterstützt und gefördert werden. In der Mitte überwindet Chronos die zu Boden geworfene Personifikation des Künstlerneids. Er stürmt auf die Allegorie der Wahrheit zu, die ihn und nachfolgende Vertreter*innen der Künste mit einer Preismedaille in der Hand erwartet.

453)))

Jean Mauger (1648–1712)**1 MEDAILLE AUF DIE MILDE DES KÖNIGS**

1666 // Silber // Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett

Jean Mauger (1648–1712); *Thomas Bernard* (1650–1713)**2 MEDAILLE AUF DIE GRÜNDUNG DER ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE IN PARIS UND ROM 1667**

1667 // Silber // Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett

Giovanni Martino Hamerani (1646–1705)**3 PREISMEDAILLE FÜR DIE ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA IN ROM**

1702 // Silber, vergoldet // Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett

Ermenegildo Hamerani (1683–1756);*Giovanni Martino Hamerani* (1646–1705)**4 PREISMEDAILLE FÜR DIE ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA IN ROM**

1707 // Silber // Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett

Benedikt Richter (1670–1735); *Matthäus Donner* (1704–1756)**5, 6 KLEINE & GROSSE PREISMEDAILLE FÜR DIE K.K. HOFAKADEMIE DER MALER, BILDHAUER UND BAUKUNST IN WIEN**

1731 // Gold; Silber // Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett

Unbekannter Medailleur nach Jean Dassier (gest. 1763)**7 GNADENKETTE MIT DEM MEDAILLON MARIA THERESIAS ALS HERZOGIN VON MAILAND**

1763 // Gold // Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer

Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)**8 ALLEGORIE AUF EINE PREISVERTEILUNG AN DER WIENER AKADEMIE UNTER WENZEL ANTON FÜRST VON KAUNITZ-RIETBERG**

um 1787 // Holz // Wien, Belvedere

SALONS UND AKADEMIEN

Inszenierte Konkurrenz im Pariser Salon 1775

Der Komponist Christoph Willibald Gluck schrieb 1775 mit seiner Oper *Iphigenie in Aulis* Musikgeschichte. Im gleichen Jahr ließ er seine Bildnisse, die der Maler Joseph-Sifrède Duplessis und der Bildhauer Jean-Antoine Houdon von seinem pockenvernarbten Gesicht angefertigt hatten, im Vertrauen auf ihre öffentliche Wirkung im Pariser Salon ausstellen. Für die beiden Künstler ging es dabei vor allem darum, das Publikum mit dem jeweils eigenen Werk zu überzeugen.

Duplessis zeigt Gluck in einem Moment der Eingebung – die Hand schwebt noch über den Tasten des Spinetts (2). Houdon wiederum schuf eine Gipsbüste mit insgesamt bewegter Oberfläche und veranschaulichte so die vitale Schaffenskraft des Musikers – auch ohne Handlung (1).

Die Vorzüge ihrer jeweiligen Gattung nützend, setzten Duplessis und Houdon damit einen der wichtigsten Wettstreite fort – jenen zwischen den Schwesterkünsten Malerei und Bildhauerei.

452)))

Jean-Antoine Houdon (1741–1828)
1 CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
 1775 // Gips mit bronzefarbener Übermalung // Klassik Stiftung Weimar

Joseph-Sifrède Duplessis (1725–1802)
2 CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
 1775 // Leinwand // Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

KÜNSTLER UND IHRE KRITIKER

Hier ist der Wettbewerb um den *Prix d'expression*, der sich dem Studium von Gesichtsausdrücken verschrieb, in vollem Gange. 1761 war »Sanftmut« die gestellte Aufgabe. In der Mitte sitzt eine Schauspielerin, die sich Mühe gibt, diese Emotion zu verkörpern. Um sie herum versuchen Kunststudenten, ihren Gesichtsausdruck zeichnerisch festzuhalten. Unter den Kontrahenten ist auch der Comte de Caylus, der diesen speziellen Wettbewerb an der Pariser Akademie ins Leben gerufen hatte – zweifellos, weil ihm die Kategorie des Ausdrucks bei der Beurteilung von Zeichnung und Malerei besonders wichtig war.

451)))

Charles-Nicolas Cochin (1715–1790)

WETTBEWERB UM DEN PRIX CAYLUS 1761

1761 // Papier, Kohle, weiß gehöht // Paris, Musée du Louvre,
Département des Arts graphiques

KRITERIEN DES URTEILS

In seinem 1708 erschienenen Büchlein ließ Roger de Piles 56 Maler gegeneinander antreten. Er unterzog sie einer Beurteilung, die sich auf klar definierte Kriterien stützte. In vier Kategorien – Komposition, Zeichnung, Kolorit und Ausdruck – konnten jeweils bis zu 18 Punkte erzielt werden. Raffael und Rubens teilten sich den Sieg, während Caravaggio schlecht abschnitt. De Piles' Beurteilungssystem konnte später auch Jury-Mitgliedern als Richtschnur für die Bewertung von Wettbewerbsbeiträgen dienen.

450)))

Roger de Piles (1635–1709)

COURS DE PEINTURE PAR PRINCIPES

Paris, Jacques Estienne, 1708 // Wien, Österreichische Nationalbibliothek

RAHMENPROGRAMM

Zur Ausstellung wird es ein umfangreiches Rahmenprogramm geben.

Abonnieren Sie den Newsletter und verpassen Sie keines dieser spannenden Events!

<https://www.khm.at/besuchen/besucherinformation/newsletter/>



FÜHRUNGEN

Di, 15 Uhr; Mi, 11 Uhr; Do, 18 Uhr; Fr, 11 Uhr; Sa & So, 16 Uhr

Dauer: ca. 60 min.

Treffpunkt: Vestibül

Limitierte Teilnehmer*innenzahl, Timeslot-Ticket erforderlich!