
KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN



Gudrun Swoboda

Kräfte und Bedingungen des Wettstreits im Feld der Kunst
(aus dem Katalog zur Ausstellung *Idole & Rivalen*)

Der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga betrachtete den Wettstreit als ein ursprüngliches und universales Prinzip der Kultur. Er sprach diesbezüglich von dem »Bedürfnis, einander durch Herausfordern oder Wetten zum Vollbringen einer schwierigen, ja scheinbar unausführbaren Aufgabe von Kunstfertigkeit zu bringen« – einem Bedürfnis, das »tief in den ursprünglichen Schichten der Kultur« angelegt sei.¹ Huizinga wusste freilich auch, dass dieses Bedürfnis unterschiedlich befriedigt werden kann, je nachdem, unter welchen historischen Voraussetzungen es sich Geltung zu verschaffen versucht. Man kann sich dies anhand zwei kontrastierender Beispiele verdeutlichen, die bereits zum Thema der Ausstellung hinführen. Das traditionelle Handwerk war in Europa von ihrer zünftischen Organisationsstruktur her darauf ausgerichtet, den Wettstreit und seine dynamischen Effekte weitgehend einzudämmen. Im Gegensatz dazu standen die Kunstakademien der Konkurrenz positiv gegenüber. Schon vor ihren Gründungen ab der Mitte des 16. Jahrhunderts hatte sich die Überzeugung durchzusetzen begonnen, dass bildende Kunst, sofern sie etwas vom Handwerk Verschiedenes ist, auf die Realisierung außergewöhnlicher Werke hinauslaufe; und dass das Außergewöhnliche vorzugsweise da entstehe, wo Menschen miteinander konkurrierten. Der bedeutende italienische Humanist Lorenzo Valla hatte bereits 1455 die weitreichende These aufgestellt, dass es das Nachahmen, Wettfeiern und eine auf das Übertreffen von Vorbildern (*imitatio, aemulatio* und *superatio*) zielende Gesinnung sei, die den Fortschritt in den Künsten bewirke.²

Wir hingegen wollen den Wettstreit nicht zum Prinzip eines wie auch immer zu definierenden kulturellen Fortschritts erheben. Stattdessen folgen wir der These, dass sich verschiedene kulturelle Bereiche dadurch charakterisieren lassen, wie in ihnen mit einer (möglicherweise universal gegebenen) Tendenz zum Wettstreit umgegangen wird. Diese Auffassung liegt dem

¹ Huizinga 2019, 185.

² Müller – Pfisterer 2011, 20.

KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

vorliegenden Katalog ebenso zugrunde wie der Ausstellung, die er begleitet. Dass die europäische Kunst der Frühen Neuzeit, die dabei im Zentrum steht, eng mit der Durchsetzung eines Konkurrenzprinzips zusammenhängt, ist an sich ein bekanntes Faktum. Unser Anliegen besteht darin, die agonalen Triebkräfte der Kunst der Renaissance und des Barock möglichst anschaulich nachvollziehbar zu machen und auf ihre vielfältigen historischen Rahmenbedingungen zu beziehen. Zu diesen historischen Bezugsgrößen des Künstlerwettstreits in der Frühen Neuzeit zählen (1) die Gelegenheiten und Schauplätze, die sich ihm boten; (2) die in der Auseinandersetzung geltend gemachten Kriterien und Maßstäbe; (3) historische Musterbeispiele und Resonanzräume; (4) die im Zusammenhang damit entwickelten Ikonografien des Wettstreits; (5) Gegenmodelle wie dasjenige der Kooperation. Sie sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

GELEGENHEITEN UND SCHAUPLÄTZE

Die Gelegenheiten für Künstler, miteinander zu wetteifern, waren in Europa vielleicht nie vielfältiger und die Bedingungen dafür nie günstiger als in der Frühen Neuzeit. Einige der wichtigsten Gelegenheiten und Schauplätze des Wettstreits werden im Katalog wie in der Ausstellung dargestellt.

Der 1401 abgehaltene Wettbewerb um den Auftrag für eine Bronzetür des Florentiner Baptisteriums, bei dem Lorenzo Ghiberti über Filippo Brunelleschi und fünf weitere Konkurrenten triumphierte (vgl. Kat.-Nrn. 8a & 8b), gilt bezeichnenderweise als eine der Geburtsstunden der Renaissance-Kunst. Bei der Entscheidung dieses Wettbewerbs – verantwortlich war eine von städtischen Körperschaften ernannte Jury – wurden unter anderem ästhetische Beurteilungskriterien geltend gemacht. Künstlerisches Wetteifern fand aber nicht nur im Rahmen solcher Wettbewerbe statt. Als etwa hundert Jahre später Leonardo da Vinci und Michelangelo von der Republik Florenz beauftragt wurden, je ein großes Schlachtengemälde für den Großen Ratssaal im Palazzo Vecchio zu malen (vgl. Kat.-Nrn. 10–11), war allen Beteiligten klar, dass die Ergebnisse miteinander verglichen werden würden. Statt dass Leonardo und Michelangelo wie einst Ghiberti und Brunelleschi um einen Auftrag konkurrierten, wurden sie vielmehr durch die parallele Beauftragung selbst *volens nolens* in eine Konkurrenzsituation gebracht. Ähnliche Absichten wurden auch in höfischen Kontexten verfolgt. Im Rahmen der Ausstellung kann dies vor allem am Beispiel der von Kaiser Rudolf II. mit Aufträgen versehenen und/oder an den Prager Hof geholten Künstler nachvollzogen werden. Der Kaiser wollte seinen Künstlern über die Schulter blicken können, auch beim Aneinander-Messen (vgl. Kat.-Nrn. 42, 43).

Wettbewerbe und auf Konkurrenz angelegte Aufträge und Arbeitssituationen in der Stadt und bei Hof waren für die künstlerische Produktion spätestens seit dem 15. Jahrhundert bestimmend. Neue Gelegenheiten des Wetteiferns ergaben sich, als im 18. Jahrhundert die Kunstakademien an Bedeutung gewannen. Mit dem erklärten Ziel, den Wettstreit unter den Akademikern zu fördern, wurden nun Preise ausgelobt. Außerdem veranstalteten diese Akademien neuartige, regelmäßig stattfindende Ausstellungen und verschafften dem Künstlerwettstreit eine Bühne, vor der sich ein zunehmend großes bürgerliches Publikum versammelte. Im Hintergrund dieser Inszenierungen war eine Realität wirksam, die seit dem 17. Jahrhundert an Bedeutung gewann und schließlich die gesamte künstlerische Produktion prägen sollte: der Kunstmarkt.

KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

KRITERIEN UND MASSTÄBE

Hand in Hand mit der seit dem 15. Jahrhundert immer deutlicher werdenden Durchsetzung agonaler Produktionsbedingungen ging die Entwicklung einer reichhaltigen kunsttheoretischen und -kritischen Terminologie. Mithilfe von Begriffen wie ›Zeichnung‹, ›Farbgebung‹, ›Ausdruck‹ und so weiter konnten nicht nur Einzelwerke beurteilt, sondern auch differenzierte Vergleiche durchgeführt und die Vorzüge und Schwächen der miteinander verglichenen Künstler benannt werden (vgl. Kat.-Nr. 51).

Gleichzeitig wurden in den – vor allem, aber nicht ausschließlich in Italien kultivierten – Paragone-Debatten die begrifflichen Grundlagen dafür geschaffen, Werke *verschiedener* Künste, insbesondere der Malerei und der Skulptur, kritisch miteinander zu vergleichen. Der Wettstreit der Künstler konnte daher auch in Form eines Wettstreits der Künste ausgetragen werden. Bekanntermaßen brachte dieser Paragone all jene »schwierigen, ja scheinbar unausführbaren Aufgabe[n] von Kunstfertigkeit« (Huizinga) mit sich, denen sich beispielsweise ein Bildhauer gegenüberstellt, der malerische Effekte erzielen will, oder ein Maler, der Figuren schaffen will, die wie diejenigen der Skulptur mehr als nur eine Ansichtsseite aufweisen (vgl. Kat.-Nrn. 16–22).

Im Unterschied zu den Beurteilungskriterien waren die Maßstäbe des Künstlerwettstreits nicht allein begrifflicher Natur, sondern durch herausragende Werke und angesehene Künstlerpersönlichkeiten gegeben. Michelangelo, in dessen Schaffen die von Giorgio Vasari erzählte Kunstgeschichte gipfelte, blieb lange Zeit *die* Referenzgröße. Maler von Tizian (vgl. Kat.-Nr. 24a) über Carracci (vgl. Kat.-Nr. 25c) und Valentin (vgl. Kat.-Nr. 26b) bis hin zu Rubens (vgl. Kat.-Nr. 27b) bezogen sich auf seine Werke, um sie im Rahmen ihrer eigenen Kunst auf die eine oder andere Weise nachzuahmen und womöglich zu übertreffen.

HISTORISCHE MUSTERBEISPIELE UND RESONANZRÄUME

Das Beispiel von Michelangelo als einem zum Maßstab auch für nachfolgende Generationen erhobenen Künstler ist zudem aus einem anderen Grund aufschlussreich. Es macht deutlich, dass das Wetteifern keineswegs nur zwischen Zeitgenossen stattfand, sondern wesentlich eine historische Dimension beinhaltete. Man wetteiferte auch mit den berühmt gewordenen Figuren der Kunstgeschichte – auf merkwürdig einseitige Weise, denn obwohl man sich von den Werken Verstorbener herausgefordert fühlen kann, waren diese selbst nicht mehr in der Lage, dem etwas zu entgegnen.

Das Messen an kanonischen Vorbildern war eine Weise, Kunstgeschichte am eigenen Leib zu erfahren und aktiv an ihr teilzuhaben. Die sich dafür anbietenden historischen Musterbeispiele und Resonanzräume wurden seit dem 15. Jahrhundert immer detaillierter beschrieben und mittels neuartiger Reproduktionstechniken leichter zugänglich gemacht. Diese geschichtliche Dimension des Künstlerwettstreits reichte von Anfang an bis in die griechische Antike zurück – zu Künstlern wie Phidias (vgl. Kat.-Nr. 2), Zeuxis (vgl. Kat.-Nr. 4) oder Apelles (vgl. Kat.-Nrn. 6b–d), von deren kompetitivem Verhalten man wusste und deren Werke auch dann als vorbildlich angesehen wurden, wenn man sie nur aus Beschreibungen und Anekdoten kannte.

KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

IKONOGRAFIEN DES WETTSTREITS

Angesichts der großen Bedeutung, die die Durchsetzung des Konkurrenzprinzips für die Kunst der Frühen Neuzeit hatte, verwundert es nicht, dass in dieser Epoche auch Ikonografien des Wettstreits entwickelt wurden. Sie speisten sich aus antiken Mythen wie der Erzählung vom (nicht gerade fair entschiedenen) Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas und mehr noch aus einigen von Plinius d. Ä. überlieferten Anekdoten, denen zu entnehmen ist, wie griechische Maler und Bildhauer versucht haben, sich in Hinblick auf Naturnachahmung, Augentrug und andere Kunstfertigkeiten wechselseitig zu übertreffen (vgl. Kat.-Nrn. 4, 5). Die Kunst der Frühen Neuzeit ist reich an Anspielungen auf diese Anekdoten. Sie wurden gerne zum Anlass genommen, um mit den antiken Meistern zu wetteifern und selber zu einem »zweiten« Zeuxis oder Apelles (vgl. Kat.-Nrn. 6b–d) zu werden. Aus dem Wettstreit *in* der Antike wurde dann ein Wettstreit *mit* der Antike.

Aus dem 18. Jahrhundert datieren Versuche, den Künstlerwettstreit als solchen (mitsamt den in Aussicht gestellten Preisen) allegorisch darzustellen. Eindrucksvolle Beispiele finden sich bezeichnenderweise auf Gemälden, die im Akademieumkreis entstanden sind (vgl. Kat.-Nr. 56).

Neben den Verheißungen sind aber auch die Schattenseiten des Künstlerwettstreits bildlich dargestellt worden. Insbesondere gilt dies für den in der Kunstliteratur mehrfach diskutierten Künstlerneid. Dass die Grenze zwischen der produktiven Konkurrenz und der destruktiven Rivalität, womöglich dem Kampf auf Leben und Tod (vgl. Kat.-Nrn. 39–41), nie endgültig abgesichert werden kann, war vielen, wenn nicht allen Beteiligten bewusst. Nicht von ungefähr ist Eris, die sich rasch bewegende griechische Göttin des Wettstreits, zugleich, ja sogar vornehmlich die Göttin der Zwietracht (vgl. Kat.-Nr. 35).

KOOPERATIONEN

Dem Künstlerneid und der Rivalität mancher Künstler standen verschiedenartige Formen der Zusammenarbeit gegenüber. Einerseits konnten Spezialisten miteinander kooperieren, um Werke zu schaffen, die keiner von ihnen allein hätte zustande bringen können (vgl. Kat.-Nrn. 47–50). Andererseits verfügten einige Künstler über große Werkstätten, in denen arbeitsteilige Produktionsweisen an der Tagesordnung waren. Im Wettstreit um Ruhm und Vorherrschaft am Kunstmarkt tat sich besonders die wohlorganisierte große Rubens-Werkstatt hervor (vgl. Kat.-Nrn. 47, 48).

Dort, wie auch in analogen Fällen, bedeutete geteilte Arbeit allerdings nicht unbedingt so viel wie geteilte Autorschaft. Hingegen sind der vorliegende Katalog und die Ausstellung zum Künstlerwettstreit Musterbeispiele nicht nur geteilter Arbeit, sondern auch multipler Autorschaft. An dieser Stelle sei allen beteiligten Kolleg*innen und Freund*innen für ihre akademische und praktische Unterstützung ebenso gedankt, wie für den moralischen Rückhalt, den sie geboten haben. Ohne sie hätte dieses Projekt nicht zu einem glücklichen Abschluss gebracht werden können – und Eris hätte triumphiert!

KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

PUBLIKATION

Der Katalog zur Ausstellung erscheint auf Deutsch und Englisch.

Idole & Rivalen

Künstlerischer Wettstreit in Antike und Früher Neuzeit

Hg. von Gudrun Swoboda

296 S., ca. 225 Abb., 24 x 28 cm, Hardcover

Hatje Cantz Verlag

Preis: €40

Erhältlich im Museumshop und im Online-Shop

JOURNALIST*INNEN-AKKREDITIERUNG

Im Rahmen einer Berichterstattung über einen Standort des KHM-Museumsverbandes, einer aktuellen Ausstellung oder einer Veranstaltung stellen wir Ihnen gerne eine Eintrittskarte und Unterlagen zur Verfügung. Wir bitten dazu um vorherige Anmeldung unter info.pr@khm.at mindestens zwei Werktage vorab.

Wir bitten Sie, neben Ihrem Medium das Datum Ihres Besuchs zu nennen und Ihren gültigen Presseausweis als Scan beizufügen.

PRESSEKONTAKT

Nina Auinger-Sutterlüty, MAS (Leitung)

Mag. Sarah Aistleitner

Kristina Königseder, BSc (WU), MAS

PR, Online Kommunikation & Social Media

KHM-Museumsverband

1010 Wien, Burgring 5

T +43 1 525 24 – 4021 / – 4025 / – 4027

info.pr@khm.at

www.khm.at