

# Wir waren eigentlich schon weiter

**Idole & Rivalen. Künstlerischer Wettstreit in Antike und Früher Neuzeit.** Kunsthistorisches Museum Wien, 20.9.2022–8.1.2023. Kat. hg. v. Gudrun Swoboda. Berlin, Hatje Cantz Verlag 2022. 296 S., 244 Abb. ISBN 978-7757-5398-2. € 48,00

**B**envenuto Cellini hat seine *Vita* als einen unausgesetzten Kampf beschrieben, als einen Wettkampf, eine lebenslange *gara* – mit Lehrern und Mitschülern, mit Bestellern seiner Kunst und Konkurrenten, mit der Antike und mit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, mit den Vertretern der anderen Gattungen als der seinen und nicht zuletzt mit seinen Vorläufern, namentlich Donatello und Michelangelo. (Dass er sich freilich die meiste Zeit wohl im Kampf mit sich selbst befand, ist eine Erkenntnis, zu der erst die moderne Psychologie befähigt hat). Der Wettstreit, der *agón*, ist nicht nur eine künstlerische, er ist eine anthropologische Konstante – Thomas Macho ruft das in seinem einleitenden Essay im Katalog der Wiener Ausstellung mit Rekurs auf Johan Huizinga in Erinnerung, der die Agonistik in seinem *Homo ludens* (1934) in verschiedenen Epochen, Kulturen und Subsystemen der Sprachen, des Rechts, des Kriegs und des Wissens untersucht hat. In einem Kapitel, das den „Spielformen der Kunst“ gewidmet ist, schreibt Huizinga: „Der Wettstreit, wer das schönste Kunstwerk zu schaffen vermag, der noch heute in allen Prix de Rome an der Tagesordnung ist, ist eine Spezialisierung des uralten Wettkampfs, bei dem es darum geht, sich durch staunenswerte Tüchtigkeit in gleichviel welcher Sache als der Beste unter den Mitbewerbern zu erweisen, über alle zu triumphieren.“ So weit, so topisch.

Macho bringt aber einen weiteren Autor ins Spiel, Georg Simmel, der in seiner 1903 in der *Neuen Deutschen Rundschau* veröffentlichten Studie zur „Soziologie der Konkurrenz“ eine hilfreiche Unterscheidung vornimmt, indem er die Konkurrenz vom offensiven Kampf abgrenzt. Simmel geht davon aus, dass jede Entscheidung eines Konkurrenzkampfes „für sich noch nicht den Zweck des Kampfes realisiert“. Vielmehr ziele die Konkurrenz gar nicht auf einen Gegner, sondern bloß auf die Verwirklichung ihres Ziels. Sie führe die subjektive antagonistische Triebfeder zur Verwirklichung objektiver Werte und sei der Sieg des Kampfes: „nicht eigentlich der Erfolg eines Kampfes, sondern eben der Wertverwirklichungen, die jenseits des Kampfes stehen“. Davon ausgehend fragt Macho folgerichtig: „Ist nicht das Kunstwerk [...] der objektive, ideale Wert, der alle Konkurrenzen vergessen lässt?“ Damit hätte eine Handreichung vorgelegen, die eine Ausstellung über den Wettstreit in den bildenden Künsten auf andere als die herkömmlichen Grundlagen hätte stellen können. Nun weiss jeder, dass Kataloge häufig erst dann entstehen, wenn das Ausstellungskonzept bereits weitgehend finalisiert ist, und sich noch in der Schlussredaktion befinden, während schon die ersten Leihgaben eintreffen. Auch andere Katalogbeiträge, etwa von Jana Graul über „Intrigen, Hiebe und vergifteter Salat. Die Abgründe des Künstlerwettstreits“ oder Fabian Jonietz zu „Kabale und Kunstliebe. Europäische Sammlerkonkurrenz im 17. Jahrhundert“, hätten das Potential gehabt, die Koordinaten der Schau anders zu justieren. Dass das nicht zur Entfaltung kommt, ist so misslich, wie es vermeidbar gewesen wäre.

So kommt es, dass sich in den Schausälen der Wiener Gemäldegalerie eine redlich rekonstruierte und philologisch korrekte, weitgehend aber überraschungsfreie Abfolge altbekannter Konfrontationen und gut vertrauter Konstellationen entfaltet. Vom Wettstreit im Artemision von Ephesos um die Darstellung einer verwundeten Amazo-

ne, dessen drei erstgereichte Statuen von Phidias, Polyklet und Kresilas – nur erstere in einer römischen Kopie, die anderen in Gipsabgüssen nach römischen Repliken – den Auftakt bilden, über den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios oder des Apelles’ „Aphrodite Anadyomene“ als herausfordernder Anreiz für alle nachfolgenden Malergenerationen bis hin zum Amerikaner Raffaele Peale werden die klassischen antiken Rivalitäten und kanonischen Maßvorgaben der Kunst aufgerufen. In Skulpturen oder auch Vasenmalereien, meist aber in neuzeitlichen Zeichnungen und Gemälden, sowohl aus dem kapitalen Bestand des kunsthistorischen Museums, als auch durch weitangereiste Leihgaben, die sich auf dem Niveau befinden, das man für ein Haus wie dieses erwarten darf.

**F**ür die Neuzeit hat Michelangelo als nicht hintergehbare Instanz seinen unvermeidlichen Auftritt: Am Beispiel seiner Moses-Statue oder seiner „Pietà“ wetteifern Bartolomeo Ammannati, Valentin de Boulogne oder Annibale Carracci mit dessen Vermächtnis; Tizian in seiner „Danaë“ mit Michelangelos „Allegorie der Nacht“ aus San Lorenzo und Rubens mit dem Motiv der „Entführung des Ganymed“. Michelangelos und Leonardos im Florentiner Palazzo Vecchio ohne wirkliche Grundlage gemeinhin zu einem „Zweikampf“ hochstilisiertes Ringen um die zeitgemäße Fassung eines Schlachtengemäldes ist in den Kopien von Rubens und Aristotile da Sangallo präsent; die Urscene des neuzeitlichen Wettbewerbs schlechthin, Ghibertis und Brunelleschis Probegüsse der „Opferung des Isaak“ für die Bronzeforte des Florentiner Baptisteriums in täuschend echt wirkenden Gipsrepliken eines gewissen Rocco Spina vom Liceo Artistico di Porta Romana in Florenz. Ein eigenes Kabinett ist für Benedetto Varchis „Paragone“ reserviert – jener um 1550 veranstalteten, bemerkenswert unergiebigem Umfrage unter seinen Florentiner Zeitgenossen, die den Vorrang von Malerei oder Skulptur ermitteln sollte und an der Michelangelo sich bekanntlich mit der Begründung nicht beteiligte, dass er deren Beantwortung

genauso gut seiner Zugehfrau überlassen könne und sie ihn überdies nur vom Figurenmachen abhalte.

Dass der vermeintliche Agon oft nur abstrakte, rhetorische Vorstellungen zur Grundlage hat und eher in den Verwaltungskorridoren der Akademien ausgedacht wurde, während sich Künstler hingegen oft in wechselseitiger Wertschätzung begegneten, ist ein länger schon gefundener Konsens der Forschung. In der Ausstellung wird er nur bei-läufig, etwa am Beispiel von Andrea Mantegna und Giovanni Bellini oder auch an Lavinia Fontanas Bewunderung für die ältere Sofonisba Anguisola, verhandelt. Auch die harmonische Werkstattkooperation zwischen Peter Paul Rubens, Jan Brueghel d. Ä. und Frans Snyders bleibt ein nur gestreiftes Momentum, das in eine Richtung weist, in der die Ausstellung einen anderen, vielversprechenderen Weg hätte gehen können. Leider darf in der Bibliographie auch die einschlägige Literatur zum durchaus komplexen Phänomen der „Künstlerfreundschaft“ vermisst werden.

Dagegen hat man sich für die Fortschreibung des Stereotyps des Antagonismus entschieden, für *Aemulatio* und *Superatio* als Antrieb der Kunst: Rubens gegen Tizian, Van Dyck gegen Rubens, Borromini gegen Bernini, und so fort. Kurios genug wird der Wettkampf in einem Kabinett nicht nur zum Anthropologikum, sondern zum grundsätzlich natürlichen, weil auch animalischen Habitus deklariert: Eine Sequenz aus David Attenboroughs Film „Der Hüttengärtner, ein Laubenvogel“, einem Beitrag zu der im Jahr 2009 von der BBC produzierten Serie „Birds“, zeigt das männliche Federvieh beim Bau einer farblich und konstruktiv anspruchsvollen Laube als Teil von dessen Balzverhalten: „Die Vögel gleichen Künstler\*innen“ lässt die Ausstellungsleitung im begleitenden Booklet wissen, „die ihre Werke ausstellen und dem Urteil eines wählerischen Publikums darbieten“.

Aber zurück zum Thema. Gewiss: Roger de Piles’ *Cours de Peinture par Principes* von 1708 etwa, die Preiswettkämpfe der Akademien, die Pariser *Salons* und noch die Hängepraxis der Museen seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts haben die wetteifernde Nachahmung als nie erlahmenden Motor

der Künste retrospektiv und prospektiv sanktioniert. Die Zuspitzung auf meist zwei widerstrebende Parteien generiert tatsächlich publikumswirksame Erzählungen, sie konzentriert sich dabei aber notwendig auf kanonisch durchgesetzte Meister, weshalb auch hier die Galerieräume – die man übrigens anlässlich früherer Ausstellungen eleganter inszeniert in Erinnerung hat – zum Parcours eines „Fackellaufs der schöpferischen Höhengemessen“ geraten. Dieses von Julius von Schlosser 1935 geprägte Bonmot ruft Wolf-Dietrich Löhr in seinem erfrischend subversiven Katalogbeitrag in Erinnerung. Darin warnt er vor dem Verlust der randständigen Gattungen, der unangepassten Künstler, der ganzen Vielfalt der künstlerischen Produktion, wenn man diese allein auf Prominentenbissigkeit reduziert. Er plädiert, mit erhellendem Bezug auf Lorenzo Vallas römische Akademierede von 1455, für eine Wahrnehmung der Kunst und ihrer Geschichte als einen Wettstreit nicht des Gegeneinanders, sondern vielmehr als Wettbewerb um die Pflege der Kunst und des Selbst, einer durch wechselseitige Beachtung angeregten, beständigen Verbesserung der Kunst; Georg Simmels „Soziologie der Konkurrenz“ klingt darauf wie ein fernes Echo.

Eine avancierte Forschung trägt solchen Überlegungen erfreulicherweise schon länger Rechnung. Das von Yannis Hadjinicolaou, Markus Rath und einer Gruppe weiterer jüngerer Kolleginnen und Kollegen geflochtene und von 2017 bis zum vergangenen Jahr von der DFG geförderte Netzwerk „Synagonismus in den Bildenden Künsten“ hat sich explizit dem produktiven „Zusammenwirken“ der Künste, dem „Paragone als Mitstreit“ in der Frühen Neuzeit gewidmet und diese Überlegungen mit Tagungen und Publikationen bereits wirkungsvoll in das kunsthistorische Gespräch eingebracht. Während das Publikum in der aktuellen Schau des Kunsthistorischen Museums zum „Voting“ aufgefordert wird, und mittels Scannen des Eintrittsbillets an ausgesuchten Votingstationen den Daumen über Künstler und Werke heben oder senken kann, bewahrt das Haus mit Ben-

venuto Cellinis „Saliera“ ein Meisterstück synagonistischer Kunst. Löhr zitiert aus dessen *Vita*, in der Cellini beschreibt, wie die Herstellung dieses Tafelgeräts, eine Mixtur aus Ebenholz, Elfenbein, Email und Gold, das Zusammenwirken hochspezialisierter Fachleute erforderte, die er aus Italien, Frankreich und Deutschland in seinem Pariser Atelier habe zusammenkommen lassen: „[S]o wie diese bereitwillig von mir lernten, so half es auch mir, dass ich etwas von ihnen lernte.“ Zu Recht erkennt Löhr in der „Saliera“ das „Triumphzeichen“ eines Sieges über alle jene Rivalitäten, an denen sich vielleicht ein wohlfeil zu Schaukämpfen angestacheltes Publikum begeistern mag, die aber einen Praktiker und sogar notorisch streitsüchtigen Künstler wie Cellini in dem Moment nicht interessierten, als es tatsächlich darum ging, in gemeinsamer Anstrengung die Kunst und die Welt um ein endlos schönes Werk zu bereichern.

---

**PROF. DR. ANDREAS BEYER**  
 Kunsthistorisches Seminar  
 der Universität Basel  
[andreas.beyer@unibas.ch](mailto:andreas.beyer@unibas.ch)