



Benedetto Varchi

Paragone – Rangstreit der Künste

Herausgegeben von Oskar Bätschmann
und Tristan Weddigen

WBG 
Wissen verbindet



1 Anonym, *Bildnis Benedetto Varchis*, Feder auf Papier, verschollen, Fotografie.

Benedetto Varchi

Paragone
Rangstreit der Künste

Italienisch und Deutsch

Herausgegeben, eingeleitet,
übersetzt und kommentiert
von Oskar Bätschmann
und Tristan Weddigen

Veröffentlicht mit Unterstützung
des Wilhelm-Weischedel-Fonds der WBG

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des
Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2013 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft),
Darmstadt

Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.

Layout, Satz: schreiberVIS, Bickenbach

Einbandgestaltung: Peter Lohse, Heppenheim

Einbandabbildung: Daniele da Volterra, David
und Goliath, Öl auf Schiefertafel, 1,33 × 1,72 m,

Musée du Louvre

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet:
www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-21637-6

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-72698-1

eBook (epub): 978-3-534-72699-8

Inhalt

Vorwort	6
Einleitung	7
1. Varchis zwei <i>Lezzioni</i> von 1547	7
2. Paragone, paragonare	9
3. Der Paragone der Künste um 1500	13
4. Die Konkurrenz unter den Künstlern	17
5. Varchis Biografie	20
6. Rangstreit	26
7. Die Künstlerumfrage	35
8. Die erste Vorlesung über Michelangelos Sonett	42
9. Die zweite Vorlesung über den Paragone	47
10. Michelangelos Antwort	51
11. Der <i>Proemio</i> zu Vasaris <i>Vite</i> von 1550	55
12. Auswirkungen	59
Chronologie	65
Editionshinweise	69
Benedetto Varchis zwei Vorlesungen	72
Die Widmung Lorenzo Torrentinos	74
Der Brief Benedetto Varchis an Luca Martini	78
Die zweite Vorlesung	80
Vorrede	80
Die erste Verhandlung	90
Die zweite Verhandlung	146
Die dritte Verhandlung	190
Zwei Sonette Benedetto Varchis	204
Die Künstlerbriefe	208
Giorgio Vasari	210
Agnolo Bronzino	222
Jacopo Pontormo	232
Giovanni Battista Tasso	240
Francesco da Sangallo	246
Niccolò Tribolo	268
Benvenuto Cellini	272
Michelangelo Buonarroti	276
Abbildungsverzeichnis und Bildnachweise	280
Literaturverzeichnis	280
Register	292

Vorwort

Von den *Due lezioni*, die der florentinische Gelehrte Benedetto Varchi im Januar 1550 publizierte, erweist sich die Vorlesung über den Rangstreit der Künste als ein ausserordentlich wichtiger Text für die Kunsttheorie, auch weil der Autor dafür die erste Umfrage unter Künstlern durchgeführt hat. Jetzt liegt zum ersten Mal eine vollständige deutsche Übersetzung dieser Paragone-Vorlesung und der Künstlerbriefe vor. Die Arbeiten für die Übersetzung und die Analyse der Vorlesung und der Künstlerbriefe haben eine viel längere Zeit in Anspruch genommen, als wir ursprünglich gedacht hatten. Allerdings erlaubten vielfältige andere Verpflichtungen nicht eine ausschliessliche Konzentration auf das Projekt. Dass das anspruchsvolle Vorhaben zu einem guten Ende geführt werden konnte, verdanken wir vielen Institutionen, Kolleginnen und Kollegen, die uns ihre Gastfreundschaft, ihre Unterstützung und ihren Rat grosszügig gewährt haben. Namentlich sind zu erwähnen: die Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom, das Kunsthistorische Institut (Max-Planck-Institut) in Florenz, das Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) in Paris, das Getty Research Institute (GRI) in Los Angeles, die Bibliothèque Nationale de France (BNF) in Paris, die Universitäts- und Zentralbibliotheken in Zürich und Bern, die Bibliothek des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in Zürich. Diesen Institutionen haben wir zu danken für ihre uneingeschränkte Unterstützung unserer Forschungen. Von der Forschungsstiftung der Universität Bern erhielten wir einen grosszügigen Beitrag, und dem Wilhelm-Weischedel-Fonds sind wir für die Zusprache eines Druckkostenbeitrags zu Dank verpflichtet. Dessen Vermittlung und die geduldige Unterstützung unseres Vorhabens verdanken wir Jasmine Stern von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft.

Sehr viele Kolleginnen und Kollegen waren mit grosser Zuvorkommenheit bereit, uns mit ihrem Wissen und ihren Verbindungen bei den oftmals nicht einfachen Recherchen Hilfestellungen zu geben. Dieses gemeinsame Interesse am Erkenntnisgewinn durften wir teilen mit Sybille Ebert-Schifferer, Elisabeth Kieven, Andreas Thielemann, Julian Kliemann, Michael Eichberg (MPI, Rom), ferner mit Gerhard Wolf, Alessandro Nova und Costanza Caraffa (MPI, Florenz), Thomas W. Gaehtgens (GRI) und Georg Germann (Bern), Joachim Poeschke (Rom). Pia Müller-Tamm (Kunsthalle Karlsruhe) und Julia Selzer (Florenz) haben uns Abbildungen zur Verfügung gestellt. Freunde aus der Altphilologie und der Alten Geschichte waren uns bereitwillig behilflich bei der nicht einfachen Suche nach literarischen Referenzen. Diese Angaben verdanken wir Stefan Rebenich (Bern), Christoph Riedweg (Zürich), Christoph Schäublin (Bern) und Camille Semenzato (Rom).

Schliesslich geht unser Dank an Rudolf Preimesberger (Berlin), den Doyen der Paragone-Forschung, an Leatrice Mendelsohn (New York) und an Eric Achermann (Münster), für die Diskussion der Paragone-Problematik.

Monika Schäfer, Andreas Rüfenacht und Milena Oehy haben sich verdient gemacht bei der Erfassung der Texte, der Literaturnachweise und der Abbildungen. Anna Sgobbi danken wir für die Unterstützung bei der Übersetzungsarbeit.

Rom, im März 2012
Oskar Bätschmann

Zürich, im Juli 2012
Tristan Weddigen

Einleitung

1. Varchis zwei *Lezzioni* von 1547

Im Frühjahr 1547 erhielt Michelangelo Buonarroti in Rom im Abstand von einer Woche die Abschriften von zwei Vorlesungen des angesehenen Gelehrten Benedetto Varchi aus Florenz. Als Mitglied der Accademia Fiorentina hatte Varchi (Abb. 1) im März 1547 die beiden Lektionen in der Sala del Papa des Konvents von Santa Maria Novella an zwei aufeinanderfolgenden Sonntagen gehalten. In seiner ersten *Lezzione* legte er ein Gedicht Michelangelos aus, in der zweiten verhandelte er die Rangfrage von Bildhauerei und Malerei sowie das Verhältnis dieser Künste zur Dichtung. Mit der zweiten Vorlesung griff Varchi den kompetitiven Vergleich der Künste auf, den so genannten Paragone. Zu diesem Zweck führte er eine bedeutende Neuerung in die Kunstdiskussion ein: die Künstlerumfrage.¹ Damit wollte er von einigen Florentiner Künstlern in Florenz erfahren, ob sie der Malerei oder der Bildhauerei den Vorrang zuerkennen würden und in welcher der beiden Künste die grösseren Schwierigkeiten zu überwinden seien. Dazu gingen die brieflichen Antworten von Giorgio Vasari, Agnolo Bronzino, Jacopo Pontormo, Giovanni Battista del Tasso, Francesco da Sangallo, Niccolò Tribolo und Benvenuto Cellini ein. Die Argumente der Künstler erläuterte Varchi dann in seiner zweiten Vorlesung vom 13. März 1547. Warum er die Umfrage veranstaltete und die Meinungen der Künstler vor der Akademie und der Öffentlichkeit vortrug, wird hier zu klären sein. Am folgenden Tag wurde eine Abschrift nach Rom an Michelangelo geschickt, um von ihm als der höchsten Autorität in Kunstfragen eine abschliessende Stellungnahme zum Paragone zu erhalten.²

Während Michelangelo die Abschrift der ersten Vorlesung über sein eigenes Sonett offenbar umgehend mit einem Brief an Luca Martini, einen Freund Varchis, verdankte, das Lob des Redners sowohl gerührt annahm wie auch verlegen abwehrte und sich Varchi empfahl, äusserte er sich hingegen wohl erst nach mehr als zwei Jahren über die zweite Paragone-Vorlesung.³ Seine Replik an Varchi bestand in einem unwirschen und ironischen Brief, der den Empfänger kaum befriedigen konnte. Dennoch beilte sich Varchi daraufhin die beiden Vorlesungen mitsamt den Künstlerbriefen beim herzoglichen Drucker Lorenzo Torrentino herauszubringen. Das Büchlein erschien im Januar 1550, mit der Datierung 1549 auf dem Titelblatt, gemäss dem *stile fiorentino*, wonach das neue Jahr am 25. März begann, dem Tag von Mariä Verkündigung. So unüblich wie Varchis Umfrage war auch der Abdruck der acht Künstlerbriefe. Damit legte Varchi sein Vorgehen und seine Referenzen offen, gab Künstlern in einem akademischen Zusammenhang das Wort und dokumentierte unterschiedliche Auffassungen über die Künste.

Varchis zwei Vorlesungen über Michelangelos Sonett und den Paragone wurden 1590 mit zahlreichen weiteren Vorlesungen in einem umfangreichen Band wieder abgedruckt, der in Florenz bei Filippo Giunti erschien.⁴ Die beiden Vorlesungen sind zudem

¹ Panofsky 1954, S. 2; Mendelsohn 1982, S. 147; Collareta 2007, S. 179: »una novità assoluta«.

² Vgl. u. S. 78 Varchis Brief vom 14. März 1547 an Luca Martini; vgl. Varchi u. S. 149 u. 173.

³ S. u. Einleitung, Kap. 10.

⁴ Varchi 1590: 1. Vorlesung S. 155 – 187, 2. Vorlesung S. 188 – 231.

in den beiden zweibändigen Ausgaben der *Opere* enthalten, die im 19. Jahrhundert publiziert wurden.⁵ Die acht Künstlerbriefe sind von Giovanni Gaetano Bottari und Stefano Ticozzi in die Sammlung von Briefen über die Künste aufgenommen worden, wobei für die meisten als Adressat irrtümlich Benvenuto Cellini genannt wurde.⁶ Varchis Vorlesung über den Paragone mitsamt den Künstlerbriefen wurde von Paola Barocchi 1960 in den ersten Band ihrer *Trattati d'arte* aufgenommen und Teile davon auch in den ersten Band der *Scritti d'arte* von 1971.⁷ Barocchi edierte 1998 eine weitere Ausgabe von Varchis Vorlesung über den Paragone mitsamt den Briefen und dem zeitgenössischen Kommentar von Vincenzo Borghini, seiner *Selva di notizie*.⁸ Mit Ausnahme der Briefe von Francesco da Sangallo und Battista Tasso wurden die Künstlerbriefe schon im 19. Jahrhundert ins Deutsche übertragen. Cellinis Brief wurde 1804 in der Zeitschrift *Aurora* abgedruckt, und ist mit den anderen Künstlerausagen ab 1855 in verschiedenen Briefsammlungen enthalten.⁹ Von Varchis Vorlesung über den Paragone liegt hier die erste integrale deutsche Übersetzung vor.¹⁰

Durch Varchis Opusculum und durch andere gleichzeitige und nachfolgende Publikationen wurde der Paragone um 1550 zu einem zentralen Thema der kunsttheoretischen Diskussion, nachdem ein erster Höhepunkt bereits kurz vor 1500 erreicht worden war. Die Frage nach dem Rang oder dem Verhältnis der Künste erfasste auch die künstlerische Praxis und wurde in den folgenden Jahrhunderten vielfach verhandelt.¹¹ Lodovico Dolce publizierte 1557 seinen *Dialogo della pittura* als einen Beitrag zum künstlerischen Wettstreit zwischen Florenz und Venedig, Zeichnung und Farbe; Vincenzo Borghini machte in den 1560er Jahren Aufzeichnungen zum Paragone; Giovanni Paolo Lomazzo, Raffaello Borghini und Federico Zuccaro nahmen zum Wettstreit Stellung.¹² Im 17. und 18. Jahrhundert wurde die Frage unter unterschiedlichen Aspekten weiter diskutiert, unter anderem von Galileo Galilei, von der Académie royale de peinture et de sculpture in Paris, von Giovanni Pietro Bellori und von Anthony Ashley Cooper (Shaftesbury), Jonathan (Vater und Sohn) Richardson, von Shaftesburys Neffen James Harris, von Gotthold Ephraim Lessing, Denis Diderot, Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang von Goethe und vielen anderen.

⁵ Varchi 1834, Bd. 1, S. 98 – 134; ders. 1858 – 1859, Bd. 2, S. 611 – 648. Beide Ausgaben ohne die Künstlerbriefe, mit Ausnahme der Briefe Michelangelos.

⁶ Bottari/Ticozzi 1822 – 1825, Bd. 1, S. 9 – 59. Die *Raccolta* erschien seit 1754 in mehreren Auflagen, die erweiterte Auflage von 1822 – 1825 enthält die Briefe von Michelangelo (Nr. 9), Benvenuto Cellini (Nr. 11), Jacopo Pontormo (Nr. 16), Niccolò Tribolo (Nr. 17), Giovanni Battista Tasso (Nr. 18), Agnolo Bronzino (Nr. 19), Francesco da Sangallo (Nr. 20) und Giorgio Vasari (Nr. 21).

⁷ Barocchi 1960 – 1962, Bd. 1, S. 1 – 82; dies. 1971 – 1977, Bd. 1.

⁸ Varchi/Borghini 1998.

⁹ Vgl. die Nachweise u. S. 210 – 278.

¹⁰ Teile der zweiten Verhandlung sind übersetzt in Pfisterer 2002, S. 300 – 304.

¹¹ Die Literatur zum Paragone-Problem ist umfangreich. Herauszuheben sind u. a.: White 1967; Mendelsohn 1982, 1988 u. 2007; Winner 1989; Fallay d'Este 1992; Farago u. Farago 1993; Vecce 1994; Martin 1995; Aurenhammer 1997; Winner 1998; Körner 1999; Ames-Lewis 2000, S. 141 – 176; Campbell 2000; Fumaroli u. a. 2001; Mai/Wettengl 2002; Pfisterer 2003; Baader 2003; Nova/Schreurs 2003; Morét 2003; Schnitzler 2007; Viatte 2007; Davis 2010; Bättschmann 2010 u. 2011; Preimesberger 2011.

¹² Dolce 1557; Borghini 1584, S. 42 – 46; Lomazzo 1973, Bd. 1, S. 85 – 117: »Ragionamento quinto: Leonardo Vinci e Fidia, entrambi pittori e scultori«; Zuccaro 1607, Bd. 2, S. 24 – 45.

2. Paragone, paragonare

In Mailand, am Hof von Ludovico Sforza il Moro, beschäftigte sich Leonardo da Vinci (Abb. 2) in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts intensiv mit dem jeweiligen Rang von Malerei, Skulptur, Dichtung und Musik.¹³ Schon in seinem Bewerbungsschreiben an den Mailänder Hof, dessen Entwurf von 1481 erhalten ist, erwähnte Leonardo den kompetitiven Vergleich mit anderen Künstlern.¹⁴ In acht ausführlichen Abschnitten empfahl er sich als ausserordentlichen und verschwiegenen Erfinder von offensiven und defensiven Kriegsgeräten und Techniken, wie leichten und sicheren Brücken, Methoden für die Zerstörung feindlicher Belagerungsgeräte, neuartigen Rammböcken, Mörsern, Kriegsschiffen, Gewehren und Katapulten. Zum Abschluss deutete Leonardo auch eine mögliche friedliche Verwendung seiner Dienste als Künstler an:

In Friedenszeiten glaube ich im Vergleich [paragone] mit jedem anderen auf das Beste in der Baukunst Genüge zu leisten, sowohl in der Errichtung von öffentlichen und privaten Gebäuden als auch in der Leitung von Wasser von einem Ort zum anderen. Item werde ich in der Marmor-, Bronze- und Tonbildhauerei arbeiten und ebenso in der Malerei alles leisten, was geleistet werden kann, im Vergleich [paragone] mit jedem anderen, wer es auch immer sei.¹⁵

Offenbar schätzte Leonardo seine Fähigkeiten als Kriegingenieur als unangefochten ein, wohingegen er in der Architektur, Bildhauerei und Malerei glaubte versichern zu müssen, dass er jedem Vergleich (*paragone*) standhalten könne.

In seinen Aufzeichnungen ging Leonardo vom kompetitiven Vergleich der Künstler zum Paragone der Künste über und setzte dabei die Malerei über die Bildhauerei, Dichtung und Musik. Dieser Teil der Aufzeichnungen, die *Parte prima*, wurde nicht in die erste Publikation von Leonardo Kunsttheorie aufgenommen, die 1651 in Paris erschien.¹⁶ 1817 erhielt der kompetitive Vergleich der Künste in der erstmaligen Publikation durch Guglielmo Manzi die Überschrift *Paragone*.¹⁷ Diesen Titel übernahm Irma Richter 1949 für ihre Edition von Leonardos Vergleich der Künste.¹⁸ Die beiden Publikationen haben dazu beigetragen, dass der Vergleich der Künste als Paragone bezeichnet wird.¹⁹

Leatrice Mendelsohn gab 1982 ihrer Analyse von Varchis *Lezzioni* den Titel *Paragoni*, und Claire Farago nannte ihr Buch von 1992 *Leonardo da Vinci's Paragone*.²⁰ Die Ausga-

¹³ Leonardo 1817; Farago 1992; Azzolini 2005.

¹⁴ Vgl. zur Paragone-Diskussion vom 15. bis zum 17. Jahrhundert: Preimesberger 2011.

¹⁵ Leonardo 1939, Bd. 2, Nr. 1340, S. 325–327: »In tempo di pace credo di soddisfare benissimo al paragone di ogni altro in architettura, in compositione di ediftii e publici e privati: e in condurre acqua da uno loco ad uno altro. Item condurrò in scultura, di marmore, di bronzo e di terra: similiter in pictura ciò che si possa fare a paragone di ogni altro e sia chi vuole.« Guhl/Rosenberg 1880, Bd. 1, Nr. 34, S. 69–73.

¹⁶ Leonardo 1651.

¹⁷ Ders. 1817, S. 1–48: *Libro primo. Paragone di pittura, poesia, musica, e scultura*.

¹⁸ Ders. 1949.

¹⁹ Dempsey 1980; Baader 2003; Pfisterer 2003.

²⁰ Mendelsohn 1982; Farago 1992.

LIONARDO DA VINCI



VITA DI LIONARDO DA VINCI
PITTORE, ET SCVLTORE
FIorentino.



GRANDISSIMI doni si veggono piouere da gli influssi celesti, ne'corpi humani molte volte naturalmente: & topna naturali taluolta straboccheuolmente accozzarfi in vn corpo solo, bellezza, grazia, & virtù; in vna maniera, che douunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto diuina, che lasciando si dietro tutti gl'altri huomini, manifestamente si fa conoscere, per cosa (come ella è) largita da Dio, & non acquistata per arte humana. Questo lo vi

a

ben von Manzi und Richter beförderten die Meinung, der Begriff *Paragone* sei erst durch sie als Kapitelüberschrift oder als Buchtitel gebräuchlich geworden. Tatsächlich wurde aber *Paragone* bereits 1554 für den Titel eines Buches der Florentiner Offizin von Torrentino eingesetzt, die 1550 auch Varchis Buch gedruckt hatte. Es handelt sich um einen Traktat von Erasmus von Rotterdam, den Torrentinos Korrektor, Lodovico Domenichi, aus dem Lateinischen übersetzte. Der Titel der lateinischen Schrift lautet *Virginis et martyris comparatio*, und Domenichi setzte für *comparatio* korrekt das italienische Äquivalent *paragone* ein, woraus sich der Titel *Paragone della vergine et del martire* ergab.²¹

Die häufig gebrauchten Wörter *paragone* und *paragonare* sind von unsicherer Herkunft, wurden unterschiedlich geschrieben und haben ein weites Bedeutungsfeld, das von Vergleich über Herausforderung (*aemulatio*) bis zu Waffengang reicht. Zu sprachlichen Vergleichen dient der Komparativ, die erste Steigerung der Adjektive, der zum Beispiel für Urteile wie *dieses ist schöner oder besser oder schwieriger als jenes* (*questo è più bello o migliore o più difficile di quello*) gebraucht wird. Antonio Francesco Doni brauchte in seinem *Disegno* von 1549 häufig den Begriff *paragone* in den Bedeutungen zwischen Vergleich und Wettstreit.²² Claire Farago wies 1992 in ihrer Analyse des ersten Teils des *Codex Vaticanus Latinus Urbina 1270* den Gebrauch von *paragone* und *paragonare* zwischen 1500 und 1550 nach.²³ Das Verb *paragonare* (oder auch *paragonare*) war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien für das Anstellen eines prüfenden und wertenden Vergleichs in vielen Lebensbereichen gebräuchlich. Zum Lemma *paragone* wird im Band 12 des *Grande dizionario della lingua italiana* von 1984 eine grosse Zahl von Belegen seit dem 15. Jahrhundert aufgeführt. Der wichtigste frühe Wortgebrauch findet sich im sensiblen Bereich der Edelmetallprüfung: Die *pietra da* (oder *di*) *paragone*, ein schwarzer Stein, diente den Goldschmieden zur vergleichenden Prüfung von Gold- und Silberproben.²⁴ Vasari notiert in der Einleitung der *Vite* als Fundorte dieser *pietra nera detta paragone* Ägypten und Griechenland.²⁵ Die Verwendung des Prüfsteins wurde metaphorisch auf das moralische, intellektuelle, soziale oder praktische und technische Feld übertragen. Auch für den Waffengang, die Auseinandersetzung in der Schlacht, im Turnier oder im Kampf um eine Frau wurde *paragone* gebraucht, wie das Beispiel von Ludovico Ariosto zeigt, der im *Orlando furioso* von 1516 bei der Begegnung von Rinaldo mit dem Sarazenen Ferràu (Abb. 3) vom *Paragone* der Waffen schreibt: »Er zog das Schwert, und drohend lief er herzu, wo Rinaldo wenig von ihm fürchtete. Mehrmals hatten sie einander schon gesehen, aber auch im Wettstreit der Waffen [*paragon de l'arme*] kennengelernt.«²⁶

²¹ Erasmus 1554; übersetzt wurde damit die Publikation *Virginis et martyris comparatio*, die zusammen mit *Concio de puero Iesu* 1524 in Basel erschienen: ders. 1524; vgl. Moreni 1819, S. 246–247.

²² Doni 1549, Fol. 13v, 21v, 25r, 30v, 33v, 35v, 40v – 41r; im Brief auf Fol. 58v: *comparatione* in gleicher Bedeutung wie *paragone*.

²³ Farago 1992, S. 8–28.

²⁴ Art. »Paragonare, paragonato, paragone«, in: Battaglia 1961–2002, Bd. 12, S. 547–549. Vgl. das Sprichwort *Al paragone si conosce loro*. Vgl. zur Verwendung der *pietra da paragone* bei Jan van Eyck: Preimesberger 1992.

²⁵ Vasari 1966–1987, Bd. 1, S. 41.

²⁶ Ariosto 2006, S. 11–12 (1,16–22): »Trasse la spada, e minacciando corse / dove poco di lui temea Rinaldo. / Più volte s'eran già non pur veduti, / m'al paragon de l'arme conosciuti.« Ders. 1980, Bd. 1, S. 9.

ORLANDO FVRIOSO

DI M. LVDOVICO ARIOSTO

ALLO ILLVSTRISSIMO

& Reuerendissimo Cardinale Donno
Hippo ito da Este suo Signore.



IN QUESTO PRIMO CANTO SI COMPRENDE L'INGRATITUDINE de le donne, sotto la fuga d'Angelica, laquale essendo amata da quattro ualorosi fidi mi Cauallieri, & ella niuno amadone, mossa solamete a beneficio di se medesima, si dimostra cortese a Sacripante. PER il fouraginger di Bradamante, e poi di Rinaldo si conosce quanto gli amorosi piaceri siano breui, & come le piu volte ci sono tolti prima che si gustino :

CANTO PRIMO.



LE DONNE, Che furo al tempo, che passaro i Mori
i Cauallier, l'ar, D'Africa il mare, e in Frascia nocquer tanto
me, gli amori, seguendo l'ire, e i giouenil furori
LE COR, D'Agramante lor Re ; che si die vanto
resse, l'audaci Di vendicar la morte di Troiano
imprese io can, sopra Re Carlo Imperator Romano.
to ;

A iiii

3 Der Kampf zwischen Rinaldo und Ferrau, Holzschnitt, in: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venedig 1546, Fol. A3r.

Es folgen die *crudel battaglia* – der erbitterte Kampf – mit unentschiedenem Ausgang und das Bündnis der Gegner zur Verfolgung von Angelica, die von beiden begehrt wurde.

3. Der Paragone der Künste um 1500

Vasari erzählt, Leonardo habe im Wettbewerb um eine Anstellung am Hof der Sforza in Mailand seine Konkurrenten mit einer neuen Lyra aus Silber in der bizarren Form eines Pferdekopfes besiegt: »Dadurch übertraf er alle Musiker, die herbeigeeilt waren, um vorzuspielen.«²⁷ Der umfassende und andauernde höfische Wettstreit betraf nicht nur die Rangfolge der Künste, sondern auch die jeweilige gesellschaftliche Stellung der Maler, Musiker, Dichter und Bildhauer. Leonardo argumentierte mit aller Schärfe, um der Malerei den obersten Rang unter den Künsten zu erstreiten. Die 46 Kapitel des ersten Teils des *Libro di pittura*, das in der Mitte des 16. Jahrhunderts aus Leonardos Aufzeichnungen von Francesco Melzi zusammengestellt wurde, haben teils die Form von Behauptungen, teils von Auseinandersetzungen.²⁸ Auf der untersten Stufe der Künste steht die Bildhauerei, die schmutzige und niedere Handarbeit erfordert.²⁹ Zugunsten der Malerei und gegen die Poesie und die Musik führt Leonardo an, die Malerei sei eine auf mathematischen Prinzipien aufgebaute Wissenschaft und wende sich an das Auge, das vornehmste Sinnesorgan, während sich die Musik an das niedrigere Gehör richte. Die Imitation der Malerei umfasse alle Dinge, und sie zeige die Körper in lebendiger Bewegung, wogegen die Buchstaben, deren sich die Dichtung bediene, tot seien. Eine Verwandtschaft von Malerei und Musik lässt Leonardo nur gelten, wenn diese als nachgeborene Schwesterkunst zurückgesetzt werde. Die *conclusione* über die Dichter und Maler ist eine Lobpreisung des Auges als des Fürsten der Sinnesorgane und eines Instruments der Mathematik, der Astronomie, der Kosmografie und anderer messender Wissenschaften wie Architektur, Perspektive und Malerei. Dem Musiker, der für den gleichen Rang seiner Kunst mit der Malerei eintrete, entgegnet Leonardo, dass die Harmonie der Töne transitorisch sei, während in der Malerei die Harmonie der proportionierten Körper dauerhaft sei und so die Schönheit bewahre, die beim natürlichen Modell vergehe. »Unglückselige Musik« – *sventurata musica* – nannte Leonardo die kleine Schwester der Malerei, weil ihre Harmonien erklingen und vergehen. Aus der Gegenüberstellung von Simultaneität, Sukzession und Harmonie resultiert die Reihung von Malerei, Musik und Dichtung. Die Poesie fällt, da ihre Folge von Wörtern nicht polyphon sein kann, noch hinter die Musik zurück. Die Architektur ist nicht in den Rangstreit einbezogen. Die von Leonardo behauptete Rangordnung stimmte daher nicht mit den tatsächlichen sozialen Verhältnissen überein. Die Musik gehörte zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie

²⁷ Vasari 1966 – 1987, Bd. 4, S. 24 – 25: »Lionardo portò quello strumento ch'egli aveva di sua mano fabbricato d'argento gran parte, in forma d'un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acchiocchè l'harmonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce; laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a suonare.« Vgl. Winternitz 1982, S. 39 – 72.

²⁸ Farago 1992, S. 162; Leonardo 1995, Bd. 1, S. 131 – 168. Es wird vermutet, dass die originale Niederschrift des Paragone im verlorenen *Codex Sforza* enthalten war.

²⁹ Leonardo 1992, Kap. 35 – 45, S. 256 – 285.

zum Ausbildungsprogramm des Quadriviums und damit zu den *artes liberales*, während die Maler sich noch immer gegen die Einordnung der Malerei unter die mechanischen Künste wehren mussten.³⁰

Aufschlussreich für die Debatte um 1500 ist die Argumentation, die Luca Pacioli in seinem Buch *De divina proportione* vorlegte, das kurz vor 1500 fertiggestellt war, aber erst 1509 gedruckt wurde.³¹ Der lange Titel preist das Buch, das vom goldenen Schnitt und den regelmässigen Körpern handelt, als für jene überaus notwendig an, welche mit wachem und scharfem Geist Philosophie, Perspektive, Malerei, Bildhauerei, Architektur, Musik und andere mathematische Disziplinen studierten. Ihnen wird eine bewundernswerte und vergnügliche Lehre versprochen, die auch Probleme geheimster Wissenschaften aufzeige. Der Text beginnt mit einer *epistola* vom 9. Februar 1498 an Herzog Ludovico Sforza von Mailand, an dessen Hof sich Luca Pacioli zu einer Zeit aufhielt, als auch Leonardo dort tätig war. Pacioli rühmt die Werke und Erfindungen Leonardos und setzt zu einem Vergleich mit den berühmtesten Künstlern der Antike an, um ihre *superatio* durch die Neueren zu behaupten: »Dass ihm heutzutage Apelles, Myron, Polyklet und die andern weichen müssen, machen diese [Werke] klar.«³² Auf Grund der Unterscheidung zwischen den grundlegenden und den abgeleiteten mathematischen Disziplinen stellt Pacioli die Forderung auf, entweder die Musik aus dem Quadrivium zu entfernen oder die *prospettiva* der Arithmetik, Geometrie, Astrologie und Musik gleichzustellen. *Prospettiva* umfasst für Pacioli wie für Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Leonardo und Albrecht Dürer wesentlich mehr als eine Methode der Raumdarstellung, nämlich auch die mathematische Grundlegung der Malerei, das heisst Optik, Schattenprojektion, Helldunkel und Farbgebung. Zur Begründung führte Pacioli Argumente an, die die Überlegenheit der Perspektive über die Musik begründen sollten.³³ 1504 hatte Pomponius Gauricus in *De sculptura* die Ansicht vertreten, die Bildhauerei solle nicht von den sieben *artes liberales* getrennt werden.³⁴

Einige der ausgreifenden Argumente Leonardos zum Paragone wurden in die weitere Diskussion des 16. Jahrhunderts hineingetragen.³⁵ Reflexe seiner Beweisgründe zugunsten der Malerei finden sich im 1528 publizierten Buch *Il cortegiano* von Baldassare Castiglione, der sich von 1496 bis 1499 ebenfalls am Hof von Ludovico Sforza aufhielt.³⁶ In Castigliones arrangierter Unterredung wird etwa die Ansicht vorgebracht, die Bildhauerei verursache mehr Mühe als die Malerei, die Statuen seien dauerhafter als die Gemälde, und beide Künste dienten zwar dem Schmuck, doch die Malerei weit mehr als die Bildhauerei. Zu den weiteren Argumenten gehören die Nachahmung und die Wahrheit beziehungsweise die Täuschung der Augen und die Unmöglichkeit der Korrektur in der

³⁰ Kristeller 1990, S. 178 – 189; Conti 1979.

³¹ Pacioli 1509.

³² Ebd., Fol. B 1r : »Al quale oggi di Apelle Mirone Policreto e gli altri conviene che cedino chiaro el rendano«. Ders. 1889, S. 180 – 183; Onians 1984, S. 413 – 414.

³³ Pacioli 1509, Fol. B 3r–B 3v; ders. 1889, S. 190 – 191; Onians 1984, S. 413 – 414.

³⁴ Gauricus 1504, Fol. a IIv – a VIr; ders. 1969, § 2 – 4, S. 40 – 47.

³⁵ Mendelsohn 1982, S. 118; Varchi/Borghini 1998, S. 33.

³⁶ Castiglione, *Cortegiano*, I, 49 – 52; Farago 1992, S. 17 – 18. 1541 erschien postum in Mailand eine kleine Schrift von Mario Equicola mit einem hochtrabenden Titel: Equicola 1541. Von den insgesamt 52 Seiten sind zwei der Unterstellung von »pittura, plastiche & la scultura« unter die Poesie gewidmet (Fol. B VIIIv – Fol. C Ir).

Bildhauerei. Selbstverständlich werden Raffael und Michelangelo in den Paragone einbezogen. Wichtig wird dabei, was den Skulpturen gegenüber den Gemälden fehlt: Farbe, Licht und Schatten, die Darstellung aller möglicher Phänomene. Als Konsequenz aus diesen Darlegungen ergeben sich der höhere Adel und die grössere Kunstfertigkeit der Malerei gegenüber der Bildhauerei, was von der antiken Literatur bestätigt werde.³⁷

Benvenuto Cellini konnte 1542 in Frankreich eine Abschrift von Leonardos Notizen von einem verarmten Edelmann für 15 Scudi d'oro erwerben. Diese handschriftliche Kopie handelte von den grossen Künsten Bildhauerei, Malerei und Architektur. Der Architekt Sebastiano Serlio wollte den Fund von Cellini gezeigt bekommen haben und bediente sich offenbar des Kapitels über die Perspektive.³⁸ Leonardos Schüler und Erbe, Francesco Melzi, begann aller Wahrscheinlichkeit nach um 1520 mit der Kompilation der Schriften, die um 1570 abgeschlossen war und als *Codex Urbinas* bekannt ist.³⁹ Vasari berichtet in der Ausgabe der *Vite* von 1568 über Melzis Kompilation und über einen Maler aus Mailand, der jüngst mit Aufzeichnungen über die Malerei und die Arten des Zeichnens zu ihm gekommen sei, um über eine Publikation zu beraten.⁴⁰ Leonardos *Paragone* dürfte um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Florenz mindestens teilweise bekannt gewesen sein – sicher auch durch Cellinis Fund –, da mehrere Argumente, die von den Künstlern gegenüber Varchi vorgebracht wurden, sich in den Aufzeichnungen Melzis finden. Girolamo Cardano, Arzt, Mathematiker und Philosoph in Mailand, kam in seinem enzyklopädischen Werk *De subtilitate*, das 1550 erstmals gedruckt wurde, auf den Paragone zu sprechen und setzte wie Leonardo, den er namentlich erwähnte, die Malerei an die oberste Stelle.⁴¹

Für den Bildhauer Tullio Lombardo in Venedig fiel dagegen der Vergleich zwischen Bildhauerei und Malerei zu Gunsten jener aus. Er behauptete, die Skulptur sei einzigartig und nicht mit der Malerei zu vergleichen. Die entsprechende Stelle im Brief an seinen Auftraggeber Marco Casalini in Rovigo von 1526 über den für ihn in Arbeit befindlichen Altar lautet:

*Ich gebe zur Antwort, dass es ein schönes und vollendetes Werk sein wird und eine unvergängliche Erinnerung, wie Euer Ehren es beurteilen kann, denn die Malerei ist eine vergängliche und brüchige Sache, während die Bildhauerei viel mehr und unvergleichlich ist; und sie ist auf keine Weise mit der Malerei zu vergleichen [non da paragonarsi]: Denn von der Antike findet man ihre Skulpturen bis auf unsere Zeit; dagegen kann man von den Gemälden nichts mehr sehen.*⁴²

³⁷ Castiglione, *Cortegiano*, 1, 49 – 53.

³⁸ Cellini 1968, S. 858 – 860: »sopra le tre grande arti, scultura, pittura e architettura«; vgl. Steinitz 1958, S. 25 – 26; Farago 1992, S. 18 – 19, 27; die Abschrift ist verloren.

³⁹ Dies. 1992, S. 16.

⁴⁰ Vasari 1966 – 1987, Bd. 4, S. 28.

⁴¹ Cardano 1554, S. 448, Randglosse: »Artes quae subtilitate iuantur.«

⁴² Luchs 1995, Abb. 100 u. Anm. 94, S. 157: »rispondo che sara una bella opera finita, et sara una memoria sempiterna, come vostra nobelta puo giudicare perche la pittura e cosa caduca et instabele, la scultura e molto piu senza comparatione, et non da paragonarsi con pittura per niun modo: perche degli antichi si ritrova fina alli nostri tempi delle sue sculture, et picture veramente nulla si pol vedere«. Vgl. S. 71 – 76; Collareta 2007a.

Die überlegene Dauerhaftigkeit von Skulpturen gegenüber Gemälden wurde zu einem wichtigen Argument in der Florentiner Paragone-Debatte von 1547, obwohl schon Leonardo sie als Eigenschaft des Materials, nicht der Kunst bezeichnet hatte.⁴³

Einen scherzhaften Rangstreit führte 1547 Anton Francesco Doni, Kunsttheoretiker und zeitweiliger herzoglicher Drucker in Florenz, mit dem befreundeten Bildhauer Giovanni Angelo Montorsoli. In einem Brief schrieb Doni mit Bezug auf Montorsolis *Pietà*:

*Wisset Ihr, worin ich mich zwingen möchte, Euch zum Vergleich herauszufordern? In jener Gottesmutter, die den toten Christus in Armen hält, und wo Ihr, wie mir scheint, Euch an Eurer Geschicklichkeit, Zeichnung und Fleiss erfreut habt. Also fühle ich einen derartigen Neid, dass ich berste, weil ich nicht mit Euch wetteifern kann.*⁴⁴

In der kurzen Eingangspassage von Donis Brief ist das ganze Spektrum ausgebreitet: der Wille zum Wettbewerb, die Anstrengung zum *paragonare*, der Neid, der einen zum Platzen bringt, weil man den Vergleich nicht bestehen kann. Dann glaubt er etwas gefunden zu haben, mit dem er den Freund besiegen (*vincere*) kann, nämlich mit dem *disegno*. Doni meint sein Buch, das zwei Jahre später erscheinen wird, spielt aber auf die Zeichnung an, ohne die kein Künstler auskommt und die den Primat erhält, den er wieder auf sein Buch leitet, weshalb er den Brief beschliesst mit dem Ausruf: »E viva il mio disegno.«

Im *Disegno* von 1549 erwähnt Doni einen Paragone von Malerei und Skulptur, mit dem der Grad an Exzellenz der beiden Künste bestimmt werden soll.⁴⁵ Den Wettstreit unter Künstlern, von Plinius als *certamen* bezeichnet, übersetzte Doni mit *gara*, wie im Fall des Apelles, der mit andern Künstlern ein Pferd um die Wette malte und den Sieg in einem »höchst natürlichen Paragone« (*un naturalissimo paragone*) – holt, indem die Pferde selber das Urteil fällen.⁴⁶ Schliesslich sagt einer von Donis Gesprächspartnern:

*Und deshalb ist es Eure Absicht gewesen, gemäss dem, was ich durch die Lektüre Eurer Erörterungen habe verstehen können, mehr über den Paragone und die Natur von Skulptur und Malerei zu sprechen als über die Namen und Schnurren der Meister.*⁴⁷

Dies war direkt gegen Vasaris Nennung von Namen und Erzählung von Anekdoten in den *Vite* gerichtet, die Doni kannte, weil er zuerst als Drucker dieses Werks vorgesehen war.

⁴³ Vgl. Leonardo 1992, Kap. 38 u. 43, S. 264 – 269 u. 278 – 281.

⁴⁴ Doni 1547, S. 1906: »Sapete voi dove io mi sforzerei di paragonarvi? In quella Nostra Donna che ha il Cristo morto in braccio, dove e' mi pare che voi vi siate compiaciuto di diligenza, di disegno e d'industria. Infine io v' ho una invidia, che io crepo a non vi potere far paragone.«

⁴⁵ Ders. 1549, Fol. 13v.

⁴⁶ Ebd., Fol. 37r: *gara* zwischen Zeuxis und Parrhasios; Plinius, *Naturalis historia*, 35, 81 – 83. Vgl. Doni 1549, Fol. 40v; Plinius, *Naturalis historia*, 35, 95.

⁴⁷ Ebd., Fol. 41r: »Et perche l'intention vostra è stata per quel che io ho potuto comprendere nel leggere delle vostre dispute di parlar piu del paragone & natura dell'opere di Scoltura & Pittura, che di nomi & di facete di maestri.«

4. Die Konkurrenz unter den Künstlern

Der Konkurrenzdruck, unter dem die italienischen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts standen, war Teil eines allgemeinen kompetitiven Habitus unter Individuen wie auch unter Körperschaften, Kommunen oder Staaten.⁴⁸ Der Humanist Lorenzo Valla lehrte 1455 in Rom, der kompetitive Habitus von *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* (Nachahmung, Wetteifern und Übertreffen) bewirke den kulturellen Fortschritt.⁴⁹ Die ständige Konkurrenz unter den Künstlern, die von Auftraggebern mit Wettbewerben und Vergleichen geschürt und genutzt wurde, sorgte auch für die Fortdauer der Paragone-Debatte. Claire Farago widmete in ihrem Buch über Leonardos Paragone ein Kapitel der Rivalität unter den Künsten um 1500.⁵⁰ Rona Goffen zeigte in ihrem Buch *Renaissance Rivals* von 2002 die Auswirkungen des Wettbewerbs unter den Größten der italienischen Renaissance auf.⁵¹ In verschiedenen Beiträgen des Bandes *Im Agon der Künste* von 2007 wird der kompetitive Habitus dargelegt.⁵² Die Aufsätze im Band *Aemulatio* von 2011 zeigen die allgemeine Bedeutung des Wettstreits für die Tätigkeit und das Selbstverständnis von Künstlern in der frühen Neuzeit auf.⁵³

Im Florenz des Quattrocento wurden Brunelleschi und Ghiberti, die in vier Wettbewerben gegeneinander antraten, zu Erzrivalen.⁵⁴ Ein bekanntes Beispiel für die organisierte Rivalität ist das Projekt der beiden Schlachtenbilder von Leonardo und Michelangelo für die Sala del Gran Consiglio im Florentiner Palazzo Vecchio 1504, das als Konkurrenz zweier Künstler angelegt war, deren gegenseitige Feindschaft bekannt war.⁵⁵ Legendar war die Rivalität von Michelangelo, Raffael und Sebastiano del Piombo im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Rom.⁵⁶ Bramante veranstaltete unter jungen Bildhauern einen Wettbewerb für die Kopie der *Laokoon-Gruppe*, wobei Raffael als Schiedsrichter amtete, wie Vasari berichtet, der ebenso erzählt, dass Raffaels *Transfiguration* und Sebastianos *Auferweckung des Lazarus* vor dem Kardinalskollegium zum kompetitiven Vergleich aufgestellt worden seien – »poste in paragone«.⁵⁷ John Shearman hat darauf hingewiesen, dass Vasaris *Vite* so sehr von der Vorstellung der Künstlerkonkur-

⁴⁸ Traninger 2005.

⁴⁹ Valla 1962. Vgl. Müller u. a. 2011.

⁵⁰ Farago 1992, S. 32 – 91.

⁵¹ Goffen 2002; vgl. auch Brown 2001; Pedretti 2003; Rearick 2004; Prochno 2006.

⁵² Baader u. a. 2007.

⁵³ Müller u. a. 2011.

⁵⁴ Vgl. Hessler 2007.

⁵⁵ Vasari notiert in den Ausgaben der *Vite* von 1550 u. 1568 einen »sdegno grandissimo« zwischen Michelangelo und Leonardo, Vasari 1966 – 1987, Bd. 4, S. 35; Varchi 1564, S. 17; Frey 1892, S. 114 – 115 (die Anekdote einer von Spott und Gehässigkeit getragenen Begegnung); Vasari 1966 – 1987, Bd. 6, S. 23 – 25.

⁵⁶ Vgl. den Brief von Leonardo Sellaio aus Rom an Michelangelo in Carrara: »Ora mi pare che Raffaello metta sottosopra el mondo perché lui non lla fac[i]a, per non venire a paraghoni.« Vgl. Michelangelo 1965 – 1983, Bd. 1, Nr. 193, S. 243; Vasari 1966 – 1987, Bd. 5, S. 84 – 103; Barbieri 2005; Preimesberger 2011.

⁵⁷ Vasari 1966 – 1987, Bd. 6, S. 178, Bd. 5, S. 91; vgl. Hollanda 1899, S. 54 – 55. Vgl. die Analysen von Preimesberger 2011.

renz geleitet sind, dass jene mit Verachtung gestraft würden, die sich dem Wettstreit entziehen wollten.⁵⁸ Doch waren der Herausforderung und der Konkurrenz auch Grenzen auferlegt, wie Vasari in der *Vita* von Andrea del Castagno ausführte, in der er als Ursache für die angebliche Ermordung eines Kollegen »la sceleratissima invidia« – den schändlichsten Neid – annahm.⁵⁹ Das Porträt Andrea del Castagnos in der Ausgabe von 1568 sollte in diesem Sinne deutlich machen, wie abscheulich der Ausdruck eines von Neid zerfressenen Künstlers sein könnte. Von der Accademia del Disegno, die 1563 gegründet wurde, erhoffte sich Vasari dagegen die Förderung eines »ehrvollen und lobenswerten Wettstreits«.⁶⁰

Die bekannteste unter den seltenen Verweigerungen des Paragone stammt von Giovanni Bellini. Seine Ablehnung, ein Bild nach einer Idee von Isabella d'Este auszuführen, begründete er damit, dass ihm das Thema nicht passe, wie der Markgräfin von ihrem Agenten Michele Vianello am 25. Juni 1501 mitgeteilt wurde.⁶¹ Andrea Mantegna, Hofmaler in Mantua, hatte im *camerino* Isabellas, einem eigentlichen Paragone-Kabinett, bereits den *Parnass* und die *Vertreibung der Laster durch Minerva* ausgeführt.⁶² Bellini zeigte höflichen Respekt vor dem Kunsturteil der Markgräfin, wollte aber den direkten Paragone (*parangone*) mit seinem Schwager Mantegna vermeiden, jedenfalls zu dessen Lebzeiten.⁶³

Im 16. Jahrhundert kursierte in Italien eine Anekdote über Giorgione da Castelfranco, die von Paolo Pino 1548 wiedergegeben und von Vasari 1568 in der zweiten Auflage der *Vite* aufgenommen wurde.⁶⁴ Es ging um einen Rangstreit, der zu Beginn des Jahrhunderts in Venedig ausgetragen wurde. Die Bildhauer beanspruchten für ihre Kunst den höheren Rang, weil die Skulptur viele verschiedene Ansichten einer Figur zeige, während ein Gemälde auf eine einzige beschränkt sei.⁶⁵ Darauf malte der erzürnte Giorgione einen heiligen Georg in Rüstung, dazu in einem Spiegel dessen Rückenansicht, in einer Wasserquelle die Figur in Verkürzung und mittels zwei Spiegeln ihre Seiten. Vor diesem geistreichen Kunststück der simultanen Darstellung aller Ansichten gaben sich die Bildhauer besiegt.

Giorgiones Einfall geht auf eine Erfindung Jan van Eycks zurück, die von Bartolomeo Fazio beschrieben wird und in einer Kopie des 16. Jahrhunderts belegt ist.⁶⁶ Fazio erörterte um 1456 die Gemälde van Eycks, die im Besitz von Ottaviano Ubaldini della Carda waren, dem Neffen von Federico da Montefeltro. Ein Figurenbild zeigte sowohl Vorder- wie Rückseite:

⁵⁸ Shearman 1998; Clifton 1996.

⁵⁹ Vasari 1966–1987, Bd. 3, S. 351–363.

⁶⁰ Ebd., Bd. 5, S. 507; ders. 2008, S. 49.

⁶¹ Brown/Lorenzoni 1982, Nr. 7, S. 159: »Ma de quela istoria li ha dato Vostra Signoria, non si poria dire quanto la fa male volentieri perché sa il giudizio di Vostra Signoria e poi va al parangone de quele opere de messer Andrea e, per tantto, lui in questa opera vole far quanto saperà«.

⁶² Lightbown 1986, S. 442–443, Nr. 39–40.

⁶³ Goffen 2002, S. 11–19; Bättschmann 2008, S. 102–109.

⁶⁴ Pino in: Barocchi 1960–1962, Bd. 1, S. 131; Vasari 1966–1987, Bd. 1, S. 23–24; vgl. Helke 1999.

⁶⁵ Zur Vielansichtigkeit vgl. Larsson 1974.

⁶⁶ Kopie nach Jan van Eyck, *Frau bei der Toilette*, niederländisch, 16. Jahrhundert, Harvard Mass., Fogg Art Museum, Inv. 1969.83.

*Frauen von ungewöhnlicher Schönheit, die aus dem Bad steigen und deren intime Körperstellen mit vollendeter Zurückhaltung durch feines Leinen bedeckt sind, und bei einer hat er nur das Gesicht und die Brust gezeigt aber dann die Rückseite des Körpers in einem Spiegel auf der gegenüberliegenden Wand, sodass du Rücken und Brust gleichzeitig siehst.*⁶⁷

Andere wundervolle Dinge wie eine Leuchte im Baderaum und Männer, Pferde, Kastele und Berge in der Ferne werden aufgezählt, doch alles wurde vom gemalten Spiegel übertroffen.

Giorgiones geistreicher Paragone fand in Giovanni Girolamo Savoldos *Selbstbildnis* (Abb. 4) von circa 1525 eine Nachahmung.⁶⁸ Darin hat sich Savoldo mittels Spiegeln von hinten und von den Seiten dargestellt und zudem mit dem Schwert ausgestattet, das heisst mit dem Attribut der *bravura*, der kämpferischen Gewandtheit, die eine Analogie zwischen Fechten und Malen herstellte.⁶⁹ Gemalte Spiegel in Bildern des 16. Jahrhunderts können als Hinweis auf einen Paragone und die Reflexion auf die Malerei als Medium verstanden werden.⁷⁰ Weitere Werke der Malerei und der Bildhauerei stellten sich im 16. Jahrhundert die Paragone-Debatte. Daniele da Volterra, Schüler und Freund Michelangelos, nahm das Problem in zwei Werken auf, die er für Giovanni della Casa, Erzbischof von Benevent, wahrscheinlich in der ersten Hälfte der 1550er Jahre fertigte: ein plastisches in gebranntem Ton, das verloren ist, und einen Kampf zwischen David und Goliath in zwei unterschiedlichen Ansichten auf den zwei Seiten einer Schiefertafel (Abb. 5). Der Bezug zum Paragone ist mehrfach: Konkurrenz von Skulptur und Malerei, Widerlegung der Einansichtigkeit und geringen Haltbarkeit der Malerei, ikonografisch ein »paragon de l'arme« wie bei Ariost und materiell ein Hinweis auf die *pietra da paragone*, da der Bildträger Schiefer ist.⁷¹ Der grosse Sockel, auf dem die Tafel drehbar montiert ist, entstand im 18. Jahrhundert, als Niccolò del Giudice die Tafel 1715 Ludwig XIV. von Frankreich zum Geschenk machte. Giovanni della Casa, Mitglied der Accademia Fiorentina, hatte die Absicht geäussert, einen Traktat über dieses Gemälde zu schreiben, wie Vasari berichtet, aber es ist unbekannt, ob der Autor jemals etwas niederschrieb oder ob die Aufzeichnungen verloren sind.⁷²

Ein weiteres bekanntes Beispiel stammt von Bronzino, der vor 1553 den nackten Hofzwerg Morgante (eigentlich Braccio di Bartolo) in der Vorder- und Rückenansicht auf den zwei Seiten einer Leinwand darstellte.⁷³ Es handelt sich nicht nur um eine weitere gemalte Verteidigung der Malerei gegen dem Vorwurf, von einer Figur nur eine Sei-

⁶⁷ Facius in: Baxandall 1964, S. 102 – 103.

⁶⁸ Die Abhängigkeit wurde schon im 17. und 18. Jahrhundert aufgezeigt, vgl. Hecht 1984, S. 125 – 126.

⁶⁹ Früher unter dem Titel *Bildnis des Gaston de Foix* bekannt, vgl. Martin 1995; für die *bravura* vgl. Suthor 2010.

⁷⁰ Helke 2004 mit Beispielen von Giovanni Bellini, Tizian, Sansovino und Lotto.

⁷¹ Vasari 1966 – 87, Bd. 5, S. 545; ders. 2009, S. 28. Vgl. Thomas 2001 für eine Analyse von Volterras *David und Goliath* und der zahlreichen Zeichnungen; Ciardi/Moreschini 2004, Nr. 21, S. 224 – 229. Die Technik, auf Stein (vor allem auf Schiefer) zu malen, wurde von Sebastiano del Piombo wieder begründet, vgl. Vasari 1966 – 1987, Bd. 5, S. 97 – 98.

⁷² Ebd., Bd. 5, S. 545.

⁷³ Falciani/Natali 2010, Nr. IV.7, S. 214 – 217; Vasari 1966 – 1987, Bd. 6, S. 235.



4 Giovanni Girolamo Savoldo, *Selbstbildnis*, Öl auf Leinwand, (früher: *Bildnis des Gaston de Foix*), um 1527/30, 69 × 53,5 cm, Paris, Louvre.

te zeigen zu können. Vielmehr wird ein Argument von Leonardo ins Spiel gebracht, der gegen die Vielansichtigkeit der Skulptur ins Feld geführt hatte, dass zwei Ansichten einer Figur, die eine von vorne und die andere von hinten, völlig ausreichen würden.⁷⁴

5. Varchis Biografie

Im Frühjahr 1543 war Benedetto Varchi, angelockt von einem grosszügigen Angebot Herzog Cosimos I. de' Medici und der Aufhebung des Bannspruchs, in seine Heimatstadt Florenz zurückgekehrt.⁷⁵ Damit endete ein sechsjähriges Exil für den vormaligen Gegner der Medici und zeitweiligen Anhänger ihres entschiedensten Feindes, Piero Strozzi. Die Rückkehr Varchis nach Florenz wurde hauptsächlich von seinem Freund Luca Martini, dem Hofingenieur Cosimos I., betrieben.⁷⁶ Florenz feierte enthusiastisch die Rückkehr des Gelehrten, wie sein Freund Giambattista Busini schreibt:

⁷⁴ Leonardo 1992, Kap. 43, S. 278 – 281.

⁷⁵ Pirotti 1971, S. 20, siehe Cropper 2004, bes. S. 22 – 28; vgl. die Akten des Varchi-Kolloquiums: Bramanti 2007.

⁷⁶ Lo Re 2008, S. 257 – 294; vgl. das Porträt von Agnolo Bronzino (ca. 1555) in Florenz, Palazzo Pitti; Falciani/Natali 2010, Nr. V9, S. 272 – 273.



5 Daniele da Volterra, *David und Goliath*, um 1553, Öl auf Schiefer, Vorderseite, Paris, Louvre.

*Sein Name war bereits hochberühmt nicht nur in Florenz, sondern in ganz Italien; daher wurde er lange erwartet und freundlich empfangen von seinen äusserst zahlreichen Freunden jeder Art und gleicherweise von der ganzen Stadt.*⁷⁷

1524 hatte Varchi nach seinen Studien in Pisa und dem Tod des Vaters in Florenz ohne Begeisterung eine juristische und notarielle Tätigkeit aufgenommen und sich dann zunehmend seinen philologischen und philosophischen Interessen zugewandt.⁷⁸ 1528 trat er in die Dienste von Monsignor Giovanni Gaddi, einem Mitglied des päpstlichen Hofes, den er nach Orvieto begleitete, wohin Papst Clemens VII. (Giulio de' Medici) nach dem *Sacco di Roma* von 1527, der Plünderung Roms durch die kaiserliche Soldateska, geflohen war. Darauf folgten die Stationen Viterbo und Rom. Im Frühjahr 1529 zog Varchi von Rom nach Florenz, trat dort der Miliz bei und begab sich im Januar 1530 mit den Gesandten, die mit Clemens VII. verhandeln sollten, nach Bologna. Er kehrte darauf zu Giovanni Gaddi zurück, nahm auch Dienst bei einem reichen Prälaten, Jacopo Ponzetta, in Neapel auf, und dann auch wieder bei Gaddi. Im August 1530 wurde Florenz durch die verbündeten kaiserlichen und päpstlichen Truppen erobert. Varchi kehrte 1532 in seine Heimatstadt zurück, die Alessandro de' Medici erneut unter medicische Herrschaft gebracht hatte, und studierte dort Philosophie bei Francesco da Vieri und Griechisch bei Piero Vettori. 1535 erhielt Varchi einen Brief des Venezianers Pietro Bembo, den er im folgenden Jahr in Padua besuchte.⁷⁹ Der Humanist, Dichter, Hofmann und Historiker Bembo war damals Kandidat für das Kardinalsamt, das er 1539 endlich erhielt, nachdem Papst Paul III. während mehr als drei Jahren mit der Ernennung gezögert hatte.⁸⁰ Giovanni Bellini hatte von ihm als jungem Mann ein Brustbild gemalt; nun liess er sich von Tizian im Kardinals purpur konterfeien.⁸¹ Am 20. Februar 1546 schloss Bembo einen Brief an Ugolino Martelli in Florenz mit dem Satz ab: »Bleibt gesund und grüsst mir unseren gelehrten und liebenswürdigen Varchi.«⁸² Mit dem Literaten Pietro Aretino ist ein längerer Briefwechsel dokumentiert, den Varchi im Oktober 1535 mit der Übersendung eines Sonetts initiiert hatte.⁸³

Am 6. Januar 1537 wurde Herzog Alessandro de' Medici von seinem Vetter Lorenzo (Lorenzaccio) ermordet. Bereits am 9. Januar anerkannte der Senat Cosimo de' Medici (Abb. 6), Sohn des Giovanni delle Bande Nere, als neues Oberhaupt der Florentiner Republik. Varchi, der Lorenzaccio als Tyrannenmörder und neuen Brutus gepriesen hatte, musste daher zusammen mit anderen Medici-Gegnern sogleich fliehen. In Bologna traf er Piero Strozzi und wurde Erzieher seines Sohnes Roberto, aber bald wegen Gerüchten über Pädophilie entlassen.

⁷⁷ Lo Re 2008, S. 293 – 294; vgl. auch die zeitgenössische *Vita Varchis* von Giambattista Busini in: ders. 2008, S. 91 – 116: »Era già non solo in Firenze ma in tutta Italia celebratissimo il nome suo, onde fu aspettato et caramente ricevuto non solo dagli amici suoi, che erano moltissimi d'ogni maniera, ma etiandio da tutta la città.«

⁷⁸ Vasoli 2007.

⁷⁹ Varchi 2008, S. 5 – 9, Nr. 2: Bembo 1987 – 1993, Bd. 3, S. 602. Vgl. Sorella 2005.

⁸⁰ Vgl. die Biografie Bembos: Kidwell 2004.

⁸¹ Bättschmann 2008, S. 106 – 108, Abb. 92; Wethey 1969 – 1975, Bd. 2, Nr. 15, S. 82 – 83.

⁸² Bembo 1987 – 1993, Bd. 4, Nr. 2515, S. 554 – 555.

⁸³ Aretino 1997 – 2002, Bd. 1, Nr. 37, S. 502 – 503.

Cosmus Medicus Florentino-
rum Princeps.



Dii vota tua cumulatè implcant magnanime Cosime, postquam nihil præter ipsum a soluta virtutis specimen respiciunt. Tales namque tibi mores natura tribuit, nusquam hercle nouerca, vti fas est videre, sed semper arridens & benigna mater, vti gloriam ex benefactis clarissimisque virtutibus obuientem contemnas potius quam affectes. Apud te siquidem pudor atque iustitia viger, & virtuti optimisque artibus domi tue certissimus est receptus. Literas colis, ingenia foves, magnificentiæ studium pulcherrimis operibus extendis. Rempublicam porro ita gubernas, vti nobilitatem in honore habere, populum alere, & patriam tranquillitate atque opibus florentissimam reddere contendas. Quo verò admirabile clementiæ tuæ munus est, exules facile reducis; parcis rebellibus, felices vti plures domi sint, qui tibi plurimum debeant

6 Tobias Stimmer, *Bildnis Cosimo de' Medicis*, Holzschnitt, aus: Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel 1575, S. 390.

1540 trat Varchi der von Leone Orsini, Daniele Barbaro, Ugolino Martelli und anderen am 6. Juni in Padua gegründeten Accademia degli Infiammati bei. Varchi hielt in dieser Akademie Vorlesungen über Grammatik, Literatur und die *Nikomachische Ethik* des Aristoteles.⁸⁴ Nach dem Vorbild der Paduaner Accademia degli Infiammati, über die Varchi an Piero Vettori, Professor für Griechisch und Latein am Studio Fiorentino, dem Florentiner Ableger der Universität Pisa, berichtet hatte, wurde dort am 1. November 1540 die Accademia degli Umidi gegründet.⁸⁵ Zu Ende des Jahres 1540 erfolgte die Unterwanderung der Akademie durch Gefolgsleute von Cosimo I., worauf die Umbenen-

⁸⁴ Samuels 1976; Lo Re 2008, S. 191 – 256; vgl. zu den Akademie-Gründungen Chambers/Quiviger 1995.

⁸⁵ Varchi 2008, Nr. 48, 50, 51, S. 87 – 94.



7 Anonym, *Bildnis Giorgio Vasaris*, Feder auf Papier, verschollen, Fotografie.

nung in Accademia Fiorentina, nicht ohne Widerstand, durchgesetzt werden konnte.⁸⁶ Die Accademia Fiorentina wurde damit zu einer von Cosimo I. unterstützten und kontrollierten Institution.⁸⁷ Der Herzog bemühte sich mit Hilfe von Luca Martini, die Florentiner aus dem Exil zurückzuholen und Talente wie Vasari (Abb. 7) oder Paolo Giovio anzuziehen. Öffentliche Vorlesungen der Akademie wurden am Sonntagnachmittag nach der Vesper in der Sala del Papa im Kloster von Santa Maria Novella gehalten, wozu die Mitglieder der Accademia Fiorentina verpflichtet waren. Die Sprache der Accademia Fiorentina war Italienisch, während die von Cosimo I. im Jahr 1542 sanierte Universität von Pisa die Wissenschaftssprache Latein beibehielt.

Ein Jahr nach seiner Rückkehr nach Florenz fiel Varchi beim Herzog jedoch in Ungnade. Es ist unklar, ob sein Plan, Cosimo I. zu verlassen und sich in den Dienst Girolamo Saulis, des Erzbischofs von Bari, zu begeben, Ursache oder Folge des Sturzes war. Am 1. Februar 1545 wurde Varchi dennoch gegen starke Konkurrenz zum Konsul der Accademia Fiorentina gewählt, worauf seine Feinde versuchten, ihn mit einer Intrige zu Fall zu bringen. Ein junger Pisaner, den Varchi in seinem Haus beherbergte, vergewaltigte eine Minderjährige während des Karnevals. An Stelle des Schuldigen, der entfliehen konnte, wurde Varchi des Verbrechens beschuldigt und im Bargello eingekerkert.⁸⁸ Bembo setzte sich jedoch aus Rom persönlich für Varchi ein und schrieb Cosimo I. nach Florenz:

Daher empfehle ich ihn [Varchi] Eurer Exzellenz von ganzem Herzen, indem ich Euch bitte, den Fehler, den er begangen haben könnte, abzuwägen gegen seine vielen und seltenen Vorzüge, und ihm gegenüber jene Gnade walten lassen zu wollen, die in Eurer Exzellenz der Gerechtigkeit ebenbürtig ist.⁸⁹

Nach seiner Freilassung konnte Varchi am 12. April 1545 sein Amt als *console* der Accademia Fiorentina mit Verspätung antreten. Welche Rolle der absolutistische Herrscher von Florenz, Cosimo I., in dieser Affäre gespielt hat, scheint nicht klar zu sein.⁹⁰ 1546 oder zu Beginn des folgenden Jahres erhielt Varchi von Cosimo I. den Auftrag, die Geschichte der Stadt Florenz seit dem Aufstand von 1527 bis in die Gegenwart zu schreiben, worauf sein monatliches Gehalt auf 25 Fiorini d'oro verdoppelt wurde.⁹¹

Silvano Razzi beschreibt die äussere Erscheinung Varchis in dessen Biografie:

Er war recht gross von Gestalt, straff, ein recht schöner und ehrwürdiger Anblick; er hatte eine tragende und dazu passende Stimme und eine schöne und elegante Art des Vortrags. Es war eine wunderbare Sache, ihn am Rednerpult und auf der Kan-

⁸⁶ Plaisance 2004, S. 20 – 122.

⁸⁷ Ebd., S. 123 – 234.

⁸⁸ Ebd., S. 140 – 142.

⁸⁹ Bembo 1987 – 1993, Bd. 4, Nr. 2286, S. 385: »Onde lo raccomando con tutto il cuore all'Ec.^{za} V., pregandolo che allo errore ch'egli avesse commesso voglia contrapesare le molte e rare qualità sue, e usare verso di lui quella clemenza che in V. Ex. è pari della giustizia.«

⁹⁰ Plaisance 2004, S. 142: »Outre qu'elle révèle la force des inimitiés dont Varchi était l'objet, une telle affaire illustre le côté tortueux et policier du régime absolutiste de Côme.«

⁹¹ Pozzi 2003; Varchis *Storia Fiorentina* erschien erst 1721 im Druck, vgl. Varchi 1834, Bd. 2, ders. 1858 – 1859, Bd. 1.

zel zu sehen und zu hören, besonders wenn er, wie seit seiner Jugend, das vornehmste Kleid eines Florentiner Bürgers, den Glockenmantel, trug; jedenfalls bevor er sich zu vernachlässigen begann wie in den letzten Jahren.⁹²

Dieser Beschreibung könnte ein von Tizian gemaltes Bildnis im Kunsthistorischen Museum in Wien entsprechen, das Christian von Mechel (1783) auf Grund einer physiognomischen Ähnlichkeit mit Domenico Poggini's Medaille als Porträt von Benedetto Varchi identifiziert hat. Diesem Vorschlag und der Datierung »um 1540« wird in der Tizian-Literatur mehrheitlich zugestimmt, obwohl es dazu keine Dokumente gibt und es völlig ausgeschlossen ist, dass Varchi sich den teuersten Bildnismaler Italiens hätte leisten können.⁹³

6. Rangstreit

Varchis Motivation, 1547 den Paragone aufzugreifen, muss vielfältig gewesen sein.⁹⁴ Er hatte sich zuvor hauptsächlich mit philosophischen und literarischen Themen sowie mit der Geschichte von Florenz beschäftigt und allmählich Interesse für die Künste entwickelt. Bereits im Mai 1538 hatte er in Padua, seine Übersetzung des 13. Buches von Ovids *Metamorphosen* den eng mit ihm befreundeten Künstlern Tribolo und Bronzino gewidmet und den klassischen Vergleich zwischen der Dichtung als redender Malerei und dieser als stummer Poesie aufgenommen.⁹⁵ In der *Storia fiorentina* berichtet Varchi, dass Kaiser Karl V. 1536 die *meravigliosa sagrestia* mit den schon damals berühmten Statuen Michelangelos besichtigt habe.⁹⁶ Niccolò Tribolo, seit 1542 Baumeister der Kirche von San Lorenzo, stellte im Dezember 1546 Michelangelos Allegorien auf die Sarkophage und verbrachte auch die anderen Statuen in die Sakristei.⁹⁷ Varchi verfasste zwei Sonette zur Enthüllung der *Sagrestia Nuova* und druckte sie 1550 am Schluss seiner Vorlesung über den Paragone ab.⁹⁸ Im Vorwort seiner ersten Vorlesung von 1550 kommt der Wunsch Cosimos I. zum Ausdruck, Michelangelo zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, der als *cittadino*

⁹² Razzi 1590, Fol. 7r; ders. 1838 – 1841, Bd. 1, S. 25: »E perciocchè era assai grande di persona, compresso e di assai bello e venerando aspetto, e aveva grande e a ciò molto accomodata voce, e bello e grazioso modo di orare, e a vederlo e udirlo in su i pulpiti e sopra le cattedre cosa maravigliosa, e massimamente quando da giovane portava l'abito più nobile della civiltà Fiorentina, cioè il lucco, e non si straccurava tanto quanto poi fece negli ultimi anni.«

⁹³ Wethey 1969 – 1975, Bd. 2, Nr. 108, S. 146, nennt Varchi gemäss einer ungeprüften Legende »heir to a substantial fortune at the death of his father«, was nicht zutreffen kann (vgl. u. Chronologie).

⁹⁴ Die Literatur zu Varchis Paragone: Mendelsohn 1982; Quiviger 1987; Cecchi 1991; Mendelsohn 1997; Roggenkamp 1996; Laffranchi 2000; Barocchi 2001; Bramanti 2007; Collareta 2007; Scapecchi 2007; Davis 2010; Bättschmann 2010 und 2011.

⁹⁵ Vgl. Vanni 2008, Nr. 41, Anm. 76, S. 76 – 77.

⁹⁶ Ders. 1858 – 1559, Bd. 1, S. 407; vgl. Rosenberg 2000, S. 127 – 145.

⁹⁷ Vgl. Tribolos Brief vom 31. Dezember 1546 an Pier Francesco Riccio, Haushofmeister von Cosimo I., abgedruckt in: Rosenberg 2000, S. 132 – 133; Poeschke 2005; Vasari 2009a, S. 99 – 108, Anm. 233 – 235, S. 329 – 332. Mendelsohn 1982, S. 92 – 93, sah in der Platzierung von Michelangelos Allegorien für die Medici-Grabmäler einen Auslöser für Varchis *Lezioni* vom März 1547.

⁹⁸ S. u. S. 205 – 206.

über allen stehe, so wie Cosimo alle andern Fürsten überrage.⁹⁹ Beide Vorlesungen Varchis dienten dazu, Michelangelo als den überragenden Künstler und Dichter zu glorifizieren und so den Wunsch des Herzogs seitens der Accademia Fiorentina zu unterstützen.¹⁰⁰

Nicht zu übersehen ist, dass die Mitglieder der Akademie den kompetitiven Habitus pflegten und darin von Cosimo I. gefördert wurden, den bekanntlich etwa die Auseinandersetzungen zwischen Cellini und Baccio Bandinelli durchaus amüsierten, bis er schliesslich ihrer gegenseitigen Angriffe überdrüssig wurde.¹⁰¹ Um die Übersetzung der Schrift *De consolatione philosophiae* von Boethius regte Cosimo I. einen Wettkampf zwischen Varchi, Domenichi und Cosimo Bartoli an.¹⁰² Alle drei Übersetzungen wurden von Torrentino 1550 und 1551 publiziert.¹⁰³ In Bezug auf die Übersetzung von Aristoteles' *Poetik* hatte Varchi schon zuvor gegenüber dem Kollegen Bernardo Segni das Nachsehen gehabt.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Varchi das aktuelle Thema des Paragone aufgriff, um anderen zuvorzukommen, denn die Diskussionen auf dem Gebiet der Kunsttheorie und der Kunsthistoriografie wurden in den 1540er Jahren in Italien ausserordentlich intensiv. Zum einen war 1540 mit der lateinischen Erstausgabe von Albertis *De pictura* der erste kunsttheoretische Traktat der Neuzeit im Druck erschienen, nachdem bis dahin nur Abschriften kursiert hatten.¹⁰⁴ Domenichi übertrug die lateinische Fassung ins Italienische und publizierte *La pittura* 1547 in Venedig mit einer Widmung an den Maler Francesco Salviati aus Florenz.¹⁰⁵ Sicher war bekannt, dass Doni, herzoglicher Drucker bis zum Frühjahr 1547, an der Schrift *Disegno* arbeitete, die 1549 in Venedig erschien. Am wichtigsten aber dürfte gewesen sein, dass Vasari ab 1546 seine *Vite* niederschrieb und dabei wahrscheinlich von Bartoli und Pierfrancesco Giambullari unterstützt wurde, die beide der Accademia Fiorentina angehörten.¹⁰⁶ Der Rangstreit der Künste wurde in der zweiten Hälfte der 1540er Jahre zum Anlass einer ernsthaften Konkurrenz unter verschiedenen Autoren wie Vasari, Bartoli, Doni, Pino, Cardano und Michelangelo Biondo und den Publikationsorten Florenz und Venedig.¹⁰⁷ Zudem handelte auch Francisco de Hollanda in den *Römischen Gesprächen*, die 1538 stattgefunden haben sollen, die Frage von Dichtung und Malerei ab und stellte letztere auf die höchste Stufe, worin er Michelangelo zu folgen behauptete.¹⁰⁸ Die bevorzugte literarische Form war der kompetitive Dialog, in dem die Waffe durch das Wort ersetzt und der Sieg durch Überredung errungen wurde.¹⁰⁹

⁹⁹ Varchi 1550, S. 11 – 12.

¹⁰⁰ Mendelssohn 1982, S. 92.

¹⁰¹ Cellini 1968, S. 527 – 532; Müller Hofstede 2007; vgl. Traninger 2005.

¹⁰² Razzi 1590, Fol. 4v; ders. 1838 – 1841, S. 18; vgl. Brancato 2007.

¹⁰³ Die Übersetzung von Domenichi erschien 1550 (Moreni 1819, S. 112 – 114), diejenigen von Varchi und von Bartoli erschienen 1551 (Moreni 1819, S. 169 – 170 u. 171 – 173).

¹⁰⁴ Vgl. die Manuskripte und Ausgaben in: Alberti 2011, S. 385 – 420; Aurenhammer 2001.

¹⁰⁵ Alberti 1540; ders. 1547; vgl. die Widmung in ders. 2011, S. 377 – 379, Dok. 9; Art. »Domenichi, Ludovico«, in: Ghisalberti u. a. 1960 – 2011, Bd. 40, S. 595 – 600.

¹⁰⁶ Varchi sprach in der Vorlesung vom 13. März 1547 von Vasaris Unternehmung, s. u. S. 153; Vasari 1966 – 1987, Bd. 6, S. 390, verzeichnet im Jahr 1547 das Ende der Niederschrift. Zum Beginn der Niederschrift vgl. Frangenberg 2002. Zu Bartoli s. Bryce 1983.

¹⁰⁷ Hessler 2002; Pfisterer 2003; Biondo 1549.

¹⁰⁸ Hollanda 1889, *Zweites Gespräch*, S. 48 – 79; ders. 1998, S. 87 – 98.

¹⁰⁹ Burke 1989.

Als wichtiger literarischer Auslöser der Paragone-Diskussion in den 1540er Jahren muss Albertis Lob der Malkunst in *De pictura* angenommen werden. Ausdrücklich schrieb Alberti von der Verwandtschaft der Malerei und Bildhauerei, stufte aber doch die Begabung des Malers höher ein, weil dieser sich am schwierigsten Gegenstand bewähren müsse.¹¹⁰ Varchi referierte in seiner zweiten Vorlesung häufig die Argumente aus Castigliones *Cortegiano* und Albertis Malereitraktat, hingegen hatte er offenbar wenig oder keine Kenntnis von den eingehenden Erörterungen Leonardos, dessen Name er nicht erwähnt.¹¹¹ Alberti behauptete gegen Vitruv, der alle Künste dem Urteil des Architekten unterstellte, die Malerei habe als Lehrerin aller Künste oder zumindest als ihr herausragender Schmuck zu gelten: »Noch mehr, ist nicht die Malerei die Lehrmeisterin aller Künste oder zumindest ihre hauptsächliche Zierde?«¹¹² In *De pictura* behauptet Alberti zudem, der Architekt habe alle schmückenden Gebäudeteile dem Maler abgeschaut, und die Malerei könne als Richtmass für die plastischen und alle würdigen handwerklichen Künste gelten:

*Schliesslich wird man sozusagen keine Kunst finden ausser einer total hässlichen, die sich nicht auf die Malerei bezieht: sodass ich die Aussage wagen würde, dass alle Zierde, die in den Dingen ist, von der Malerei abgeschaut ist.*¹¹³

In *De pictura* wird die Malerei als Blüte aller Künste bezeichnet und es wird darauf hingewiesen, dass in der Antike unter den Künstlern (*artifici*) allein die Maler nicht den Handwerkern (*fabri*) zugerechnet wurden.¹¹⁴ Im Architekturtraktat *De re aedificatoria*, der 1485 erstmals publiziert wurde, relativierte Alberti diese Beurteilung der Malerei durch das Lob des Architekten und der Architektur.¹¹⁵

Die ausserordentliche Idee war aber, dass Varchi einige Künstler in Florenz zum Paragone befragte. Es ist keine frühere Umfrage unter Künstlern bekannt. Dieses neue Vorgehen hat unterschiedliche Aspekte. Varchi wollte zwar die Frage auf »philosophische« Art angehen und so zu einer endgültigen Entscheidung gelangen, doch keineswegs gegenüber den Künstlern eine intellektuelle Überlegenheit geltend machen. Am Eingang zur zweiten Vorlesung verweist er mit einer Wendung, die über topische Bescheiden-

¹¹⁰ Alberti 2011, S. 234 – 247 (*De pictura*, 25 – 29); ders. 1540, S. 44 – 54; ders. 1547, Fol. 18r – 21v, Fol. 20v: »Percioche la pittura, & la scultura sono arti, c'hanno parentado insieme; & sono nodrite con un medesimo ingegno. Ma io metterò sempre inanzi l'ingegno del pittore, perch'egli pratica in cosa molto piu difficile.«

¹¹¹ Varchi/ Borghini 1998, S. VII: Barocchi vermutete, die zweite Vorlesung Varchis sei angeregt vom Widerspruch gegen die Argumente Albertis, Castigliones und Leonardos, die alle der Malerei den Vorzug gegeben hätten; vgl. Barocchi 2001; Aurenhammer 2001.

¹¹² Alberti 1547, Fol. 19r: »Ma che piu, non è ella la pittura o maestra di tutte l'arti, o almeno principale ornamento?« Vitruv, *De architectura*, 1, 1; Alberti 1540, S. 46 – 47; ders. 2011, S. 236 – 237 (*De pictura*, 26); ders. 2010, S. 102 – 103 (*Della pittura*, 26).

¹¹³ Alberti 1547, Fol. 19r: »Finalmente non si ritroverà quasi nessuna arte anchora che in tutto vilissima, laquale non risguardi à la pittura: di maniera che io arderei dire, che tutto l'ornamento, che è ne le cose, sia stato tolto da la pittura.« Vgl. ders. 1540, S. 46 – 47; ders. 2010, S. 102 – 105 (*Della pittura*, 26); ders. 2011, S. 236 – 239 (*De pictura*, 26). Payne 2007.

¹¹⁴ Alberti 1540, S. 47; ders. 1547, Fol. 19r; ders. 2010, S. 102 – 103; ders. 2011, S. 236 – 237; vgl. Bättschmann 2008.

¹¹⁵ Alberti 1485, 9, 10; ders. 1550, S. 354 – 357; Payne 2007. Vgl. zu Albertis Paragone: Cassani 2005.

heiterhetorik hinausgeht, eindringlich auf seine Unwissenheit und ordnet sich dem Urteil von Michelangelo unter, der in beiden Künsten vollkommen sei.¹¹⁶ Damit dürfte Varchi auch den zu erwartenden Vorwurf der fehlenden Kompetenz abzuwehren versucht haben, allerdings vergeblich. Sein unermüdlicher Gegner, Alfonso de' Pazzi, schrieb ein Sonett auf ihn, das ihn wegen seiner Anmassung verhöhnt:

*V.[archi], was willst du über die Malerei sagen,
du, der so schlecht den Pinsel handhabst?
Und was kannst du über die Bildhauerei sagen,
da du nicht weisst, was ein Fäustel oder Meissel ist?
Mit Federn anderer willst du dich schmücken
und ähnelst der Figur des Horaz,
einmal als Monster erscheinend, dann als Vogel,
sodass du uns oft Angst einjagst.*¹¹⁷

Auf die mögliche politische Implikation von Varchis Umfrage hat Leatrice Mendelsohn aufmerksam gemacht.¹¹⁸ Von den Florentiner Künstlern, denen Varchi die Fragen vorlegte, waren Tribolo, Bronzino, Sangallo und Cellini Mitglieder der Accademia Fiorentina, wie auch der zuletzt konsultierte Michelangelo.¹¹⁹ Es ist nicht geklärt, ob Bandinelli, der seit 1545 Mitglied der Accademia Fiorentina war, in die Umfrage einbezogen wurde oder ob er nicht geantwortet hat.¹²⁰ Allerdings war die Mitgliedschaft der Künstler in der Accademia Fiorentina 1547 akut gefährdet. Eine Gruppe von *accademici* verlangte nach Reformen, was am 4. März 1547 zu einem entsprechenden Beschluss durch neun Mitglieder und den Vertreter des Herzogs führte. Am gleichen Tag wurde auch Giambullari zum Konsul gewählt.¹²¹ Auflösung und Annullierung der Accademia Fiorentina wurden am 11. August 1547 vollzogen, zugleich wurde sie neu eingerichtet, jedoch unter Ausschluss zahlreicher früherer Mitglieder, darunter Doni, Dolce, Aretino und aller Künstler mit Ausnahme von Michelangelo.¹²²

¹¹⁶ S. u. S. 146 – 149.

¹¹⁷ Vgl. den Abdruck des Sonetts bei Spagnolo 2008, S. 15: »V.(archi) che v[u]oi tu dir della pittura, // tu che sì mal adoperi i' pennello? // E che dir tu p[u]oi della scultura, // che no' sai quel che si è masuolo o scarpello? // De l'altrui penna tu ti v[u]oi far bello // e d'Orazio ci sembri la figura, // u' mostro ora aparendoci, or un uccello, // talchè spesso tu ci fai paura. // Lascia de l'una dire al Bandinello // de l'altra quel pitor che la Natura // vincie, e non ti votar qui il cervello; // la cup[ol]a abia' noi d'arc[h]itettura: // tu se' di gi]orno un pipistrello, // senza materia, colore o misura.« Vgl. ebd., S. 14 – 18.

¹¹⁸ Mendelsohn 1982, S. 93.

¹¹⁹ Heikamp 1957, S. 141, Anm. 1; vgl. dagegen die irrtümliche Annahme von Mendelsohn 1982, S. 147, alle befragten Künstler seien Mitglieder Accademia Fiorentina gewesen. Dieser Irrtum hält sich hartnäckig, siehe Spagnolo 2008, S. 8.

¹²⁰ Mitgliedschaft seit dem 21. Mai 1545, vgl. Waźbiński 1987, Bd. 1, Anm. 27, S. 59.

¹²¹ Plaisance 2004, S. 20.

¹²² Heikamp 1957, S. 140 – 143; vgl. Aretinos Klage über den Ausschluss an Varchi in: ders. 1997 – 2002, Bd. 4, S. 241 – 242, und Varchis Antwort in: ders. 2008, Nr. 78, S. 132 – 135. Mendelsohn 1982, S. 147; Plaisance 2004, S. 21. Mendelsohn 2007, S. 294 – 300, bemerkte dagegen, dass die Frage des sozialen Aufstiegs für die Künstler, die auf Varchis Umfrage von 1547 antworteten, keine Rolle mehr spielte, was angesichts der bevorstehenden Exklusion nicht nachvollziehbar ist.