



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



# Impressum

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

**Besuchen Sie uns im Internet: [www.wbg-wissenverbindet.de](http://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

# Menü

[Buch lesen](#)

[Innentitel](#)

[Inhaltsverzeichnis](#)

[Informationen zum Buch](#)

[Informationen zum Autor](#)

[Impressum](#)

# Inhalt

## Vorwort

### Einleitung

1. Varchis zwei *Lezzioni* von 1547
2. Paragone, paragonare
3. Der Paragone der Künste um 1500
4. Die Konkurrenz unter den Künstlern
5. Varchis Biografie
6. Rangstreit
7. Die Künstlerumfrage
8. Die erste Vorlesung über Michelangelos Sonett
9. Die zweite Vorlesung über den Paragone
10. Michelangelos Antwort
11. Der *Proemio* zu Vasaris *Vite* von 1550
12. Auswirkungen

### Chronologie

### Editionshinweise

### Benedetto Varchis zwei Vorlesungen

Die Widmung Lorenzo Torrentinos

Der Brief Benedetto Varchis an Luca Martini

### Die zweite Vorlesung

Vorrede

Die erste Verhandlung

Die zweite Verhandlung

Die dritte Verhandlung

Zwei Sonette Benedetto Varchis

### Die Künstlerbriefe

Giorgio Vasari  
Agnolo Bronzino  
Jacopo Pontormo  
Giovanni Battista Tasso  
Francesco da Sangallo  
Niccolò Tribolo  
Benvenuto Cellini  
Michelangelo Buonarroti

**Abbildungsverzeichnis und Bildnachweise**

**Literaturverzeichnis**

**Register**

# 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 Forschungstiftung 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 Kolleginnen 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> Seine Replik an Varchi bestand in einem unwirschigen und ironischen Brief, der den Empfänger kaum befriedigen konnte. Dennoch beeilte 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.<sup>4</sup> Die beiden Vorlesungen sind zudem in den beiden zweibändigen Ausgaben der *Opere* enthalten, die im 19. Jahrhundert publiziert wurden.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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*.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Von Varchis Vorlesung über den Paragone liegt hier die erste integrale deutsche Übersetzung vor.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.

## **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.<sup>13</sup> Schon in seinem Bewerbungsschreiben an den Mailänder Hof, dessen Entwurf von 1481 erhalten ist, erwähnte Leonardo den kompetitiven Vergleich mit anderen Künstlern.<sup>14</sup> 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.*<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 1817 erhielt der kompetitive Vergleich der Künste in der erstmaligen Publikation durch Guglielmo Manzi die Überschrift *Paragone*.<sup>17</sup> Diesen Titel übernahm Irma Richter 1949 für ihre Edition von Leonardos Vergleich der Künste.<sup>18</sup> Die beiden Publikationen haben dazu beigetragen, dass der Vergleich der Künste als *Paragone* bezeichnet wird.<sup>19</sup>

Leatrice Mendelsohn gab 1982 ihrer Analyse von Varchis *Lezioni* den Titel *Paragoni*, und Claire Farago nannte ihr Buch von 1992 *Leonardo da Vinci's Paragone*.<sup>20</sup> Die Ausgaben 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.<sup>21</sup>



2 Bildnis Leonardo da Vincis, Holzschnitt, in: Giorgio Vasari, *Le vite*, Florenz 1568, 3. Teil, Bd. 1, S. 1.

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.<sup>[22]</sup> Claire Farago wies 1992 in ihrer Analyse des ersten Teils des *Codex Vaticanus Latinus Urbinas 1270* den Gebrauch von *paragone* und *paragonare* zwischen 1500 und 1550 nach.<sup>[23]</sup> Das Verb *paragonare* (oder auch *parangonare*) 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.<sup>[24]</sup> Vasari notiert in der Einleitung der *Vite* als Fundorte dieser *pietra nera detta paragone* Ägypten und Griechenland.<sup>[25]</sup> 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 Ferrau (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.«<sup>[26]</sup> 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 Kampf zwischen Rinaldo und Ferraù, Holzschnitt, in: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venedig 1546, Fol. A3r.

### 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.«<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> Auf der untersten Stufe der Künste steht die Bildhauerei, die schmutzige und niedere Handarbeit erfordert.<sup>29</sup> 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 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.<sup>30</sup>

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.<sup>31</sup> 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.«<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 1504 hatte Pomponius Gauricus in *De sculptura* die Ansicht vertreten, die Bildhauerei solle nicht von den sieben *artes liberales* getrennt werden.<sup>34</sup>

Einige der ausgreifenden Argumente Leonardos zum Paragone wurden in die weitere Diskussion des 16. Jahrhunderts hineingetragen.<sup>35</sup> Reflexe seiner Beweisgründe zugunsten der Malerei finden sich im 1528 publizierte Buch *Il cortegiano* von Baldassare Castiglione, der sich von 1496 bis 1499 ebenfalls am Hof von Ludovico Sforza aufhielt.<sup>36</sup> 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 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

Phänomenen. 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.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup>

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.*<sup>42</sup>

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.<sup>43</sup>

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 wetten kann.*<sup>44</sup>

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 Zeichenkunst 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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.*<sup>47</sup>

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.

#### **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.<sup>48</sup>

Der Humanist Lorenzo Valla lehrte 1455 in Rom, der kompetitive Habitus von *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* (Nachahmung, Wetteifern und Übertreffen) bewirke den kulturellen Fortschritt.<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> Rona Goffen zeigte in ihrem Buch *Renaissance Rivals* von 2002 die Auswirkungen des Wettbewerbs unter den Grössten der italienischen Renaissance auf.<sup>51</sup> In verschiedenen Beiträgen des Bandes *Im Agon der Künste* von 2007 wird der kompetitive Habitus dargelegt.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

Im Florenz des Quattrocento wurden Brunelleschi und Ghiberti, die in vier Wettbewerben gegeneinander antraten, zu Erzrivalen.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> Legendär war die Rivalität von Michelangelo, Raffael und Sebastiano del Piombo im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Rom.<sup>56</sup> 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«. <sup>57</sup> John Shearman hat darauf hingewiesen, dass Vasaris *Vite* so sehr von der



Vorstellung der Künstlerkonkurrenz geleitet sind, dass jene mit Verachtung gestraft würden, die sich dem Wettstreit entziehen wollten.<sup>58</sup> Doch waren der Herausforderung und der Konkurrenz auch Grenzen auferlegt, wie Vasari in der *Vita* von Andrea del Castagno ausführt, in der er als Ursache für die angebliche Ermordung eines Kollegen »la sceleratissima invidia« - den schändlichsten Neid - annahm.<sup>59</sup> 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 »ehrenvollen und lobenswerten Wettstreits«.<sup>60</sup>

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.<sup>61</sup> Andrea Mantegna, Hofmaler in Mantua, hatte im *camerino* Isabellas, einem eigentlichen Paragone-Kabinett, bereits den *Parnass* und die *Vertreibung der Laster durch Minerva* ausgeführt.<sup>62</sup> Bellini zeigte höflichen Respekt vor dem Kunsturteil der Markgräfin, wollte aber den direkten Paragone (*parangone*) mit seinem Schwager Mantegna vermeiden, jedenfalls zu dessen Lebzeiten.<sup>63</sup>

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.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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:

*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.*<sup>67</sup>

Andere wundervolle Dinge wie eine Leuchte im Baderaum und Männer, Pferde, Kastelle 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.<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> Gemalte Spiegel in Bildern des 16. Jahrhunderts können als Hinweis auf einen Paragone und die Reflexion auf die

Malerei als Medium verstanden werden.<sup>[70]</sup> 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.<sup>[71]</sup> 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.<sup>[72]</sup>

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.<sup>[73]</sup> Es handelt sich nicht nur um eine weitere gemalte Verteidigung der Malerei gegen dem Vorwurf, von einer Figur nur eine Seite 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.<sup>[74]</sup>



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

## 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.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> Florenz feierte enthusiastisch die Rückkehr des Gelehrten, wie sein Freund Giambattista Busini schreibt:



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.*<sup>77</sup>

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.<sup>[78]</sup> 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 mediceische 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.<sup>[79]</sup> 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.<sup>[80]</sup> Giovanni Bellini hatte von ihm als jungem Mann ein Brustbild gemalt; nun ließ er sich von Tizian im Kardinalspurpur konterfeien.<sup>[81]</sup> 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«. <sup>[82]</sup> Mit dem Literaten Pietro Aretino ist ein längerer Briefwechsel