

Paragone

Der Begriff P. (griech. *agón*, lat. *certamen*), der in Italien bereits seit dem 15. Jh. für den Bereich der bildenden Kunst bezeugt ist, aber erst im 19. Jh. zu einem festen Terminus der kunsthistorischen Diskussion wird, leitet sich von dem Verb *paragonare* ab, d.h. dem Vergleichen, wobei sich beide auf das griech. *agón* zurückführen lassen. Der als P. bezeichnete Vergleich kann sich auf den Wettstreit einzelner Künstler untereinander beziehen, aber auch auf einen Vergleich der unterschiedlichen Gattungen – wie zwischen Malerei und Skulptur oder Malerei und Dichtung. Mit dem Terminus umfasst sind der P. der Sinne, in jüngster Zeit der P. der Kulturen (Böhme 2000), aber auch der Wettstreit zwischen Antike und Moderne, so dass es hier zu inhaltlichen Überschneidungen mit der sog. *Querelle des Anciens et des Modernes* als der entsprechenden kunsttheoretischen Debatte in Frankreich kommt. Der P. wird seit dem 15. Jh. vor allem in Italien, aber auch in Frankreich, Spanien und den nordalpinen Ländern in einer Vielzahl von Texten reflektiert, erweist sich aber neben seiner theoretischen Ausarbeitung vor allem als wichtiges produktives, die Künstler anleitendes und stimulierendes Prinzip, wobei sowohl das Verhältnis zu den Werken anderer Künstler als auch die Differenz oder Nähe ihres jeweiligen darstellerischen Mediums zu anderen Kunstgattungen zu einem Motor des eigenen künstlerischen Schaffens werden kann.

Im P. werden die Möglichkeiten künstlerischer Darstellung, die Medialität der einzelnen Künste und ihr jeweiliger Gebrauch von Zeichen erprobt. Während sein Bedeutungsverlust im 18. Jh. einen der Momente des Übergangs von der Kunsttheorie zur Ästhetik markiert, trägt die Blüte des P. im 16. Jh. wesentlich dazu bei, jenes Terrain, das seit dem 18. Jh. als der Bereich der ›Schönen Künste‹ gilt,

überhaupt herauszubilden (Kristeller 1975). Für die Entstehung eines Begriffes von Kunst im neuzeitlichen Sinne ist der in seinen verschiedenen Spielarten fast immer auf die Ausbildung eines ästhetischen Urteils zielende P. daher eine der zentralen Denk- und Argumentationsfiguren.

Antike

Als *agón* wurden im antiken Griechenland diejenigen Teile eines öffentlichen Festes bezeichnet, bei denen in sportlichen oder künstlerischen Wettkämpfen um einen Preis gestritten wurde, wie etwa bei den anlässlich der Panathenäen stattfindenden, in das 6. Jh. v.Chr. zurückreichenden musikalischen Rapsodenwettbewerben oder den mit den Dionysien verbundenen Tragödienaufführungen. Das in den Spielen zutage tretende agonistische Prinzip fügt sich in die Struktur einer aristokratischen Gesellschaft, in der der Kampf, *éris*, die Gleichrangigkeit der Beteiligten voraussetzt und als Form der Tugend, *areté*, angesehen wurde (Vernant 1982). Bereits im 4. Jh. v.Chr. wurden die frühesten Ursprünge der griechischen Dichtung mit einem Wettstreit in Verbindung gebracht. So berichtet eine auf den Gorgiaschüler Alkidamas zurückgehende Schrift von einem vermeintlichen *agón* zwischen Hesiod und Homer, die sich zu einem Künstlerwettstreit auf der Halbinsel Euböa getroffen haben sollen. Entgegen der Erwartung des Publikums wurde der Preis hier nicht dem sprachlich überlegenen Versen des Homer, die vom Krieg handeln, sondern dem den Frieden beschreibenden Hesiod zugesprochen, woraus deutlich wird, dass bei der abschließenden Preisvergabe sowohl formale wie inhaltliche Kriterien berücksichtigt und zwischen beiden unterschieden werden konnte. Von entsprechenden Wettbewerben unter bildenden Künstlern zeugen einige Passagen bei Plinius, der gestützt auf griechische Quellen sowohl von *certamina* unter Bildhauern als auch unter Malern berichtet (*Naturalis historia*, 34, 53; 35, 58; 35, 72). So erwähnt er etwa einen erst nachträglich ausgelobten Bildhauerwettbewerb, der die Bildwerke unterschiedlicher Künstler gleichen Sujets betraf und bei dem Polyklet den Sieg davongetragen haben soll: »Es traten aber die am höchsten gepriesenen Künstler in Wettbewerb miteinander, obwohl sie zu verschiedenen Zeiten geboren waren: da sie nämlich die Amazonen, die im Tempel der Diana von Ephesos geweiht werden sollten, geschaffen hatten, kam man darin überein, durch das Urteil der anerkanntesten Künstler selbst die anerkannteste bestimmen

zu lassen, als es nämlich offensichtlich war, dass seiner Amazone [d.h. der des Polyklet] der zweite Preis nach der jeweils eigenen zugesprochen würde. Dies ist die Amazone Polyklets, den zweiten Platz belegte Phidias, den dritten Kresilas, den vierten Kydon, den fünften Phradmon« (34, 53). Der erst nach Vollendung der Skulpturen durchgeführte Wettstreit der Bildhauer wird durch das Urteil von als urteilsfähig bestimmten Richtern entschieden, wobei die jeweiligen Kriterien zwar nicht dargelegt werden, das Urteil zugunsten Polyklets aber einmütig ergeht.

Die Struktur und die Kriterien eines Wettstreites, die auf dem Prinzip gegenseitiger spielerischer Überbietung beruhen, zeigt sich für die Malerei exemplarisch in der ein *certamen* beschreibenden Anekdote von den Trauben des Zeuxis. Die ebenfalls durch Plinius kolportierte Geschichte handelt nicht nur von der Täuschung einiger Vögel durch gemalte Trauben, da die Tiere vergebens versuchten, an den von Zeuxis fingierten Früchten zu picken, sondern auch von der Verblendung, der sich der Maler selbst ausgeliefert sah (35, 65). Denn während seiner Abwesenheit hatte sein Rivale Parrhasios in seiner Werkstatt ein Gemälde hinterlassen, auf dem nur ein Vorhang zu sehen war. Dessen Illusionismus war so vollkommen, dass Zeuxis, obwohl selbst Maler, versuchte, den Vorhang beiseite zu ziehen, um das vermeintlich dahinterliegende Bild zu betrachten. Die Nachahmung der Natur wird hier in der Struktur eines *agón* abgehandelt, bei dem der eine Künstler den anderen in seinem Können überbietet, wobei neben der technischen Kunstfertigkeit auch die Urteilskraft, künstlerische Intelligenz hinsichtlich der Bildfindung und die Sicherheit in der Wahrnehmung erprobt wird. Ziel ist dabei die Überbietung der Werke und der Fertigkeiten des jeweils anderen, die *aemulatio*.

Während es im Hinblick auf Konkurrenz zwischen Künstlern eine reiche Fülle an Quellen gibt, scheint das Verhältnis von Dichtung und Malerei trotz der Doktrin von der gleichsam malenden Dichtung, dem *ut pictura poesis* des Horaz oder der Malerei als *poesia muta* des Simonides, weniger im Sinne eines agonistischen Verhältnisses gedacht worden zu sein. Die medialen Unterschiede zwischen den Gattungen und den künstlerischen Techniken werden aber selbstverständlich vielfältig reflektiert. Gerade in literarischen Bildbeschreibung etwa eines Philostrat oder Kallimachos wird man etwa das Ausloten widerstreitender Momente ausmachen können, wie umgekehrt in der erzählenden Vasenmalerei den Differenzen zwischen Text und Bild grundlegend Rechnung getragen wird (vgl. Giuliani 1999 und 2003).

Mittelalter und Frühe Neuzeit

Gerade für das ausgehende Mittelalter und die beginnende Frühe Neuzeit wird der Konflikt zwischen einer Anlehnung an die Antike und einer eigenständigen oder die Antike überbietenden »Moderne« zu einem der Prinzipien, dass die europäischen Kultur prägt, wenn sich auch das Terrain der Auseinandersetzung immer wieder verschiebt und neu definiert wird (Fumaroli 2001). Die dem P. zugrunde liegende Rhetorik des Vergleiches kann dabei als eine der Techniken gelten, in denen sich gerade die Humanisten ausgebildet haben (Baxandall 1971). Diese immer an ein sinnliches Urteil gebundene Technik als einer Suche nach Identität und Differenz (sowohl im Bezug auf die Erscheinung und als auch das Sein einer Sache) entspricht einer argumentativen Mode, ist andererseits aber auch epistemologisch – d.h. in einer Struktur des frühneuzeitlichen Denkens – begründet (Foucault 1981).

Insbesondere durch F. Petrarca kommt es nicht nur zu einer neuen Debatte über das Verhältnis von Antike und Moderne und mit den Dialogen in *De remediis utriusque fortunae* zu einer Diskussion um die Differenz zwischen Malerei und Skulptur, sondern auch zu einem neuen Nachdenken über das Verhältnis von Sprache und Bild (Baxandall 1971). Zugleich kommt es mit Petrarca in der zweiten Hälfte des 14. Jh. zu einem gezielten, an römische Traditionen anknüpfenden Wiederaufleben der Dichterswettstreite. Von einem »Paragon dei buoni« spricht einer der Teilnehmer im Bezug auf das *certaine*, das Leon Battista Alberti 1444 in Florenz initiierte, so dass hier die paragonale Strukturen gleich zweifach wirksam wird – nämlich als Wettstreit mit der Antike wie als P. der Künstler untereinander. Zugleich wird das Wettstreiten unter Freunden als Übung in *virtus*, d.h. als Tugendleistung, qualifiziert (Baader 2004). Was zunächst vor allem für den Bereich der Literatur entwickelt wird, findet zugleich seine Übertragung in den Bereich der Malerei und Skulptur. So beschreibt A. Decembrio einen Wettstreit zwischen den Malern Pisanello und J. Bellini am Hof der d'Este in Ferrara, die in unterschiedlichen Stilmodi ein Porträt des Lionello d'Este angefertigt hatten, was als eines von unzähligen Beispielen literarisch gespiegelter Künstlerparagoni der Frühen Neuzeit gelten kann.

Gerade der höfische Rahmen scheint die theoretische wie praktische Entwicklung des P. gefördert zu haben. So enthält nicht nur der *Cortegiano* des B. Castiglione von 1528 eine umfangreiche Passage über den Unterschied zwischen Malerei und Skulptur (Hessler 2001). Auch Leonardo da Vinci hat seine weitreichenden Überlegungen zu den Differenzen

zwischen Malerei und Dichtung bzw. zwischen Malerei, Musik und Skulptur in den 90er Jahren des 15. Jh. am Mailänder Hof niedergeschrieben. Diese erkenntnistheoretisch motivierten Texte versuchen, die Malerei als eine Leitwissenschaft zu etablieren (Farago 1992; Fehrenbach 1997). Leonardo diskutiert die Priorität der Sinne und unterstreicht das Primat des Sehens gegenüber dem Hören. In seinen Überlegungen spiegelt sich nicht nur das Interesse auf eine Reflektion über die Medialität der Künste, sondern auch das Bestreben nach einer erkenntnistheoretischen Verankerung der Malerei im Sinne einer Wissenschaft der sinnlichen Wahrnehmung, der Naturbeobachtung und der Erfahrung. Seine Notizen konzentrieren sich daher neben einem Abwägen zwischen Sprache und Bild einerseits, das Verhältnis der Künste zu den Wissenschaften andererseits. Ein vergleichbares, wenn auch nicht so ausgeprägtes Ineinandergreifen von naturwissenschaftlichen und kunsttheoretischen Fragestellungen findet sich in Galileis in einem Brief an den Maler Cigoli niedergelegten Äußerungen zum Verhältnis zwischen Skulptur und Malerei (Panofsky 1954).

Wesentlich akademischer als Leonardos unter Künstlern in Abschriften zirkulierende Überlegungen sind die Ausführungen, die der Florentiner B. Varchi 1547 der Debatte über den Wettstreit der Künste hinzuzufügen hatte. Ausgehend von einem Sonett Michelangelos hatte Varchi zunächst zwei bzw. drei Vorlesungen über den Unterschied zwischen Malerei und Skulptur und über das Verhältnis von Malerei und Dichtung gehalten. Anlässlich der Publikation dieser Texte initiierte er eine Befragung von in Florenz ansässigen Künstlern – unter ihnen Michelangelo, Pontormo, Bronzino und B. Cellini –, die aufgefordert wurden, sich über den Vorrang von Malerei bzw. Skulptur zu äußern. Unter den in Briefform vorgebrachten Überlegungen der Maler finden sich eine Fülle von Argumenten, die zum Teil antiken Ursprungs sind, topische Form annehmen und sich noch in der spanischen, italienischen, französischen und nordalpinen Kunstliteratur des 17. Jh. wiederfinden (Varchi/Borghini 1998; Mendelsohn 1982; Hellwig 1996; Preimesberger 2001). Schon bei dem Aristoteliker Varchi klingt der Versuch einer Systematisierung an, wie sie G. Vasari 1568 dann in der Einleitung seiner *Vite* vornehmen wird, indem er Malerei, Skulptur und Architektur auf das gemeinsame Prinzip der Zeichung, d.h. des *disegno* zurückführen wird. Schon auf Vasaris erste Publikation der Viten von 1550 mit ihrer Betonung der Rolle des Bildhauers Michelangelo folgte als Reaktion der 1557 publizierter *Dialogo della Pittura* des Venezianers L. Dolce, der der Malerei insofern wieder zu ihrem

Primat verhelfen wollte, als er Zeichnung und Farbe, *disegno* und *colore*, als widerstreitende Prinzipien aufgefasset, wobei er den Einsatz der Farbe und die aus ihr resultierende Fleischlichkeit der Malerei als spezifische Qualität der venezianischen Kunst begreift, der er den Vorrang gegenüber der leblosen Florentiner Zeichnung gibt (Roskill 1968; von Rosen 2000). Seine Fortsetzung findet der Streit um das Wesen der Farbe und ihrem Verhältnis zur Zeichnung in den Diskussionen an der französischen Akademie und den Schriften des R. de Piles, wobei die Frage hier zwischen den Anhängern Poussins auf der einen Seite, denen Rubens auf der anderen entbrennt (Lichtenstein 1989). Dieser Streit um den ästhetischen Vorrang des einen Prinzips über das andere ist eine der Kontroversen, die als Teil der *Querelle* die französische Auseinandersetzung um die Künste bestimmt (Lecoq 2001). In ihrer Verschiedenheit bilden diese sehr unterschiedlichen und facettenreichen Äußerungen über den Wettstreit der Künste und die mit ihm verbundenen kritischen Debatten, die hier nur sehr verkürzt wiedergeben werden können (vgl. Pfisterer 2003), einen Rahmen für die jeweilige künstlerischen Produktionen, die zwar vielfach auf die theoretischen Überlegungen reagieren, die Debatte aber auch entscheidend fortentwickeln, negieren oder zunehmend auch ironisch unterlaufen können.

Aufklärung und Moderne

Mit der Ausbildung der Ästhetik als philosophischer Disziplin im 18. Jh. scheint der P. zumindest in seiner klassischen Ausformulierung sowohl als produktives Prinzip als in seiner theoretischen Diskussion jede Relevanz verloren zu haben. Tatsächlich bleibt der Vergleich und die Differenzierung nach unterschiedlichen Medien aber eines der zentralen Momente künstlerischer Tätigkeit. Gerade das Verhältnis der Sprache zu den Bildkünsten tritt jetzt in neuer Schärfe in den Vordergrund. Dies spiegelt sich nicht nur in Diderots berühmten Briefen über die Blinden und Tauben, die sich an jene richten, die sehen und hören können. Insbesondere auch die Differenz von Skulptur und Sprache wird zu einer wichtigsten Entdeckungen für die literarische Produktion des 18. Jh. (Mülder-Bach 1998). Die Statue der sog. *Galathea* von der Hand des Pygmalion, die durch die Liebe ihres Schöpfers zum Leben erwachen konnte, wird zu einem der Leitbilder, an dem sich auch die Literatur zu orientieren hat. Von diesem Wunsch nach Verlebendigung und der Körperlichkeit sprachlicher Erfahrung zeugen etwa Winkelmanns Beschreibungen des *Laokoon* und des *Apoll von Belvedere*, die sich in

Anlehnung an den Pygmalionmythos als Wunsch nach »einer Begeisterung der Materie« lesen lassen. Nicht unähnlich hat es Herder im *Vierten Kritischen Wäldchen* (1769) und seiner Schrift *Plastik* (1769/70 bzw. 1778) unternommen, die Sprache durch den Rekurs auf das Tastgefühl als körperliche Wirklichkeit erfahrbar zu machen. Auch Lessing versucht in seinem *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 das Verhältnis von Plastik und Sprache neu zu bestimmen und daran eine Poetik entwickelt. Die Skulptur kann nicht zuletzt für die Philosophie insbesondere Hegels als eine der Leitmetaphern gelten (Larfouilloux 1999). Verstärkt treten auch Musik und Tanz seit dem 19. Jh. als Künste hinzu. Auch mit dem Ende des klassischen P. bleibt das Wechselspiel zwischen den Künsten und ihrer jeweiligen Beziehung aufeinander daher eine der wesentlichen Motoren künstlerischer Tätigkeit. Gerade mit dem immer schnelleren Erscheinen und Veralten neuer künstlerischer Medien – wie der Fotografie, dem Film oder dem digitalen Bild – wird es zu einem häufig genutzten Kunstgriff, die jeweils veraltete Kunstform in neuem Medium zu re-aktualisieren. Wenn auch der P. demnach mit der Ästhetik aufgehoben scheint, sind die ihm zugrunde liegenden agonalen Strukturen den Künsten möglicherweise tiefer eingeschrieben, als dies die Lehre von den schönen Künsten selbst vor dem Hintergrund einer allgemeinen Anerkennung der »Nicht mehr schönen Künste« vermuten lässt.

→ Ästhetik; Artes liberales/artes mechanicae; Disegno und Colore; Ekphrasis; Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil; Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung

Literatur

- PLINIUS d. Ä., Naturkunde, hg. v. R. KÖNIG/G. WINKLER, München u. a. 1973–2001. – LEONARDO DA VINCI, Libro di Pittura. Codice Urbinat lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, hg. v. C. PEDRETTI, Florenz 1995, 2 Bde. – B. VARCHI/V. BORGHINI, Pittura e Scultura nel Cinquecento, hg. v. P. BAROCCHI, Livorno 1998. – P. O. KRISTELLER, Das Moderne System der Künste. In: DERS., Humanismus und Renaissance II, hg. v. E. KESSLER, München 1975, 164–206 [zuerst engl. 1951–1952]. – E. PANOFSKY, Galileo as a Critic of the Arts, Den Haag 1954. – J.-P. VERNANT, Die Entstehung des griechischen Denkens, Frankfurt a. M. 1982 [zuerst frz. 1962]. – M. ROSKILL, Dolce's »Retino« and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New York 1968. – M. FOUCAULT, Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1981 [zuerst frz. 1969]. – M. BAXANDALL, Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450, Oxford 1971. – J. J. POLITT, The Ancient View of Greek Art: criticism, history, and terminology, Cambridge u. a. 1974. – L. MENDELSON, Paragone. Benedetto Varchi's *Due Lezzioni* and Cinquecento Art Theory, Ann Arbor 1982. – J. LICHTENSTEIN, La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique, Paris

1989. – C. FARAGO, Leonardo da Vincis's *Paragone*. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas, Leiden/Köln 1992. – K. HELLWIG, Die spanische Kunstliteratur im 17. Jh., Frankfurt a.M. 1996. – F. FEHRENBACH, Licht und Wasser: zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis, Tübingen 1997. – I. MÜLDER-BACH, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jh., München 1998. – J. LARFOUILLOUX, Sculpture et philosophies: perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel, Paris 1999. – H. BÖHME, Orientierung Kulturwissenschaft: was sie kann, was sie will, Reinbek bei Hamburg 2000. – V. v. ROSEN, Die Enargeia des Gemäldes: zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), 171–208. – CH. HESSLER, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der P. in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jh. In: E. MAI/K. WETTENGEL (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Köln 2001, 82–97. – R. PREIMESBERGER, Motivi del »paragone« e concetti teorici nel *Discorso sopra la Scultura* di Vincenzo Giustiniani. In: S. DANESI SQUARZINA (Hg.), Caravaggio e i Giustiniani, Mailand 2001, 50–56. – M. FUMAROLI, Les abailles et les araignées. In: A.-M. LECOQ (Hg.), La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles, Paris 2001, 7–22. – U. PFISTERER, Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430–1445, München 2002. – U. PFISTERER, P. In: G. UEDING (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, Tübingen 2003, 528–546. – L. GIULIANI, Bild und Mythos. Die Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst, München 2003. – H. BAADER, Paragon de Buoni. Wettstreit, Neid und Freundschaft bei Leon Battista Alberti. In: U. MÜLLER-HOFSTEDE u.a. (Hg.), Im Agon der Künste, Berlin 2003 [im Druck]

Hannah Baader