

Ulrich Pfisterer

## 13 Der Paragone

**Abstract:** The Italian term *paragone* (engl.: *comparison*) is used to refer to the competition among the artistic media to realize a set of aesthetic goals that are held in common and apply more or less uniformly to all. The meaning of the *paragone* is not only to identify one artistic medium as victorious in a given historical context, but also more generally to promote awareness of the specific aesthetic qualities of the various media. In this way the *paragone* contributes to the valorization of the visual arts (and their producers) as well as to the formation of a modern Western 'system' of the arts and its norms and theories. Though the term itself does not enter the specialist discourse until 1817 and does not come into common use before 1939, there is nevertheless a good deal of textual and visual evidence pointing to an ongoing discussion of the *paragone* since the 14<sup>th</sup> century. This discussion reached a high point in the 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries. However, critical voices have also made themselves heard. Their argument that there is no basis for a comparison between the arts, and that a meaningful *paragone* is therefore impossible, was taken up and powerfully expanded by Lessing and Herder in the second half of the 18<sup>th</sup> century. Further *paragone* structures and considerations then emerged with the development of new art forms such as photography and film and most recently digital media. A challenge for research is to counter the tendency in recent decades to apply the term *paragone* to a range of diverse phenomena; instead, it should be refocused on a precise historical discursive context.

**Schlagwörter:** Malerei, Skulptur, Dichtung, Musik, Medien, Wettstreit, Künstlerkonkurrenz

**Keywords:** Painting, sculpture, poetry, music, media, context, artists' competition

**Gliederung:** 1 Aufstieg und Inflation eines Begriffs – 2 Die Vorgeschichte des Paragone: Antike und Mittelalter – 3 Der Paragone in der Kunstliteratur: Frühe Neuzeit in Italien – 4 Der Paragone in der Kunstliteratur: Frühe Neuzeit außerhalb Italiens – 5 ‚Anschauliche Kunsttheorie‘ – 6 Lessing, Herder und die Folgen – 7 Literatur

### 1 Aufstieg und Inflation eines Begriffs

Der Wettstreit des Paragone mit anderen kunsttheoretischen Konzepten, sein spektakulärer wissenschaftsgeschichtlicher Aufstieg und seine Allgegenwart in den kunsthistorischen und medienwissenschaftlichen Argumentationen der letzten Jahrzehnte haben zu einer Art Pyrrhussieg geführt: Wird der Begriff nun doch teils so ausufernd, undifferenziert und unkritisch für sehr unterschiedliche Phänomene verwendet,

dass der Hinweis auf einen ‚Paragone‘ das Verständnis mehr verstellen als befördern kann.

Eingeführt wurde der Begriff in das Fachvokabular 1817. In diesem Jahr publizierte Guglielmo Manzi den wiederentdeckten *Codex Urbinas 1270* der Bibliotheca Vaticana. Damit wurden erstmals Leonardos originale Notizen für seinen geplanten Maleretraktat zugänglich. Zuvor kursierte seit 1651 in vielen Druckausgaben und Übersetzungen ein Text als Leonardos *Libro della Pittura*, bei dem es sich um eine nachträgliche, stark überarbeitete Kompilation handelte. Manzi betitelte Leonardos Argumente zum wertenden Vergleich von Malerei, Skulptur, Dichtung und Musik mit „Paragone“.<sup>1</sup> In der Folge sollte dieser von Leonardo selbst nur an ungeordneten Stellen und im ganz allgemeinen Sinn von ‚Vergleich‘ benutzte Begriff zum Fachterminus für den medialen Rang- und Wettstreit der Bildenden Künste aufsteigen, und zwar sowohl im Hinblick auf ihren Vergleich mit den *artes liberales* – hier vorrangig mit Dichtung, Rhetorik und Musik – als auch im Hinblick auf die Konkurrenz von Malerei, Skulptur bzw. Plastik, Architektur sowie seltener auch von Garten- und Tanzkunst untereinander.<sup>2</sup> In der Folge benannte etwa Julius von Schlosser (*Die Kunstliteratur*, 1924) die seiner Wahrnehmung nach entscheidenden, nicht allzu problematischen Stationen dieses „später bis zum Überdruß behandelte[n] und schließlich ganz leer gewordenen Thema[s]“: eben Leonardo und dann die Diskussionen um die Mitte des 16. Jh., voran die Beiträge Benedetto Varchis und Giorgio Vasaris. Schlosser leitete den Rangstreit aus der „volkstümlichen Tenzonen- und Kontrastliteratur des Mittelalters“ ab, unterschied ihn aber zugleich vom eng verwandten, von Lessing behandelten Thema der „Grenzen der Künste“.<sup>3</sup> Dass in anderen Veröffentlichungen zur Kunsttheorie der Frühen Neuzeit der Begriff des Paragone dagegen noch keine Rolle spielte, obgleich zentrale Aspekte der Wettstreit-Thematik besprochen wurden, zeigen am eindrücklichsten die vier herausragenden Publikationen des *annus mirabilis* 1940: Anthony Blunts *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Renselaer Lees’ *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, Erwin Panofskys *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci’s Art Theory* und Nikolaus Pevsners *Academies of Art. Past and Present*.<sup>4</sup> Allerdings

1 Lionardo da Vinci 1817, 1: „Libro Primo. Paragone di Pittura, Poesia, Musica, e Scultura.“ – Vgl. zur literaturtheoretischen Verwendung im Sinne von „confronto“ um diese Zeit Romani 1826, Bd. 2, 302–304, §4: „Del Paragone“.

2 Zur Verwendung der Wortfamilie ‚Paragone‘ in der Renaissance s. Farago 1992, 8–14; Leonardo verwendet auch im Kapitel zum Vergleich von Spiegel und Malerei das Verb „paragonare“.

3 Von Schlosser, 154–156 u. 200–204.

4 Ausnahmen sind Rusk [Shapley] 1916 und Möller 1938, 34 f. die ihre Ausführungen dazu mit Alberti beginnen lässt, dessen Überlegungen zur Verwandtschaft und Differenz der Künste betont, zugleich aber festhält: „Alberti führt nicht die Form des Paragone in die Kunstliteratur ein.“ Möller hatte in Hamburg unter Panofsky studiert und war erst nach dessen erzwungener Emigrierung von Ludwig Heydenreich betreut worden. – Dass Anthony Blunt ein Jahr vor seinem Buch einen Aufsatz mit dem Begriff ‚Paragone‘ veröffentlichte (Blunt 1938–1939), scheint mir eine direkte Reaktion auf Julius von Schlossers Hinweis gewesen zu sein (von Schlosser, 154).

begann sich dies genau in diesen Jahren zu ändern, da Irma A. Richter 1939 ihre englische Übersetzung von Leonardos Notizen nun unter dem Titel *Paragone. A comparison of the arts* herausgeben hatte und auch in der von ihr im gleichen Jahr besorgten zweiten Ausgabe von Jean Paul Richters *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (1883) das Wort ‚Paragone‘ in einem neu eingefügten Kapitel prominent auftaucht. Erwin Panofsky lieferte vor diesem Hintergrund dann mit *Galileo as a Critic of the Arts* (1954) die erste Untersuchung, die sich eingehend der Frage des Paragone (unter Benutzung dieses Begriffs) zuwandte. Hier, aber auch in seinem großen Werk zu *Early Netherlandish Painting* aus dem gleichen Jahr, postulierte Panofsky zudem einen allein aus den Gemälden abgeleiteten Paragone von Malerei und (gemalter) Skulptur *avant la lettre* bei den Altniederländern. Mit der Dissertation von Leatrice Mendelsohn (1982) erhielt dann auch der zweite entscheidende Moment und Kontext in Italien – Varchi, Vasari und die Vorgeschichte der Gründung der Accademia del Disegno in Florenz – die gebührende Aufmerksamkeit. Seitdem explodiert die Literatur. Paragonale Intentionen und Strukturen werden nicht nur in der frühneuzeitlichen Kunst in Italien und darüber hinaus vielfach konstatiert. Sie werden auch in den vorausgehenden antiken und mittelalterlichen Werken und der Kunstliteratur gesucht sowie auf das Verhältnis der traditionellen Kunstgattungen zu den neuen künstlerischen Formen (mit ihren Überschreitungen tradierter Grenzen) und Medien (Fotografie, Film, digitale Technologien) ausgeweitet. Der Begriff Paragone wird schließlich zunehmend auch für andere Formen des Vergleichs und (Künstler-)Wettstreits benutzt.<sup>5</sup>

Die (seltene) historische Verwendung des Begriffs im Kontext der Künste des 15. und 16. Jh. scheint auf den ersten Blick diese semantische Offenheit zu stützen: Paragone konnte vom schlichten „Vergleich“ bzw. einer „Gegenüberstellung“ über den Wettstreit bis hin zur tatsächlichen Konkurrenz zwischen unterschiedlichen Medien alles bedeuten. In der antiken Mythologie schließlich wird der Stein, in den Merkur den untreuen Hirten Battus verwandelte und der im Lateinischen „iudex“ heißt (Ovid: *Met.* II, 676–707), in den italienischen Übersetzungen zum schwarzen Prüfstein für Metalle, der „pietra di paragone“. Umgekehrt konnte in der Frühen Neuzeit das heute im engeren Sinne unter Paragone verstandene Phänomen des medialen Wettstreits auch noch mit anderen Begriffen bezeichnet werden: als *disputà sulla maggioranza* [bzw. *nobiltà*] *delle arti*, *duello*, *contesa* usw.

Drei Konsequenzen lassen sich daraus für die weitere Forschung ableiten.<sup>6</sup>

1. Auch wenn sich das Wort ‚paragone‘ bereits in der Renaissance nachweisen lässt, so etablierte es sich als Fachbegriff doch erst eigentlich zwischen 1817 und 1939. Um seinen analytische Wert zu behalten, sollte es ausschließlich für den Wettstreit zwischen unterschiedlichen Medien verwendet werden. Für alle anderen Formen des vergleichenden Gegenüberstellens, des Agons und der Konkurrenz im Kontext

<sup>5</sup> Ausgerechnet dafür gibt es aber historische Verwendungsbelege, etwa Tassoni 1620; Calepio 1732.

<sup>6</sup> Vgl. etwa Nova 2003; Hendler 2013; Hessler 2015; Collareta 2015.

der Künste stehen historisch und analytisch treffendere Kategorien und Termini zur Verfügung: etwa die rhetorische Theorie von *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* oder verschiedene Überlegungen zum ‚Übersetzen‘. Und auch beim Streit um den Vorrang von *disegno* oder *colorito* in Italien und dann Frankreich, bei der *Querelle des Anciens et des Modernes*, bei allen Formen der *translatio artium*, bei Künstlerwettbewerben um Aufträge usw. handelt es sich zunächst einmal nicht um einen Paragone, auch wenn ein Wechselverhältnis mit Paragone-Argumenten bestehen konnte.

2. Betont wird in den letzten Jahren nachdrücklich, dass sich die Diskussionen über die spezifische Leistungsfähigkeit und den Vorrang der verschiedenen Medien nicht ausschließlich in Texten abspielen. Der ‚anschaulichen‘ Kunstdebatte, wie sie die Werke selbst führen, kommt eine mindestens ebenso wichtige Rolle zu. Paragonale Dispute etwa in der mittelalterlichen Kunst oder in der altniederländischen Malerei lassen sich praktisch nur noch aus den Werken selbst rückerschließen – Textquellen dazu fehlen fast vollständig. Für die Interpretation dieser Befunde gilt die Forderung nach analytischer Schärfe freilich noch nachdrücklicher – oder anders formuliert: Nicht jede gemalte Spiegelung, nicht jede gemalte Skulptur, nicht jedes gemalte Porträt zur Vorbereitung einer Skulptur, das eine Person aus mehreren Ansichten zeigt, verweist automatisch auf einen Paragone. Zudem gilt es bei der Deutung auch die Ikonographie/Ikonologie der Werke zu beachten, häufig verstärken sich kunsttheoretische, formale und inhaltliche Aspekte gegenseitig. Mit der Bewertung der Befunde geht schließlich auch die Frage nach der Stellung Italiens für die Paragone-Diskussionen einher: Entsteht hier die Debatte tatsächlich im Laufe des 14. und 15. Jh. oder wurden in Italien Entwicklungen, die auch an anderen Orten in Europa und möglicherweise sogar früher stattfanden, nur besonders explizit in Texten festgehalten?

3. Der Paragone verändert sich mit seinen historischen Kontexten, die für jedes Beispiel möglichst präzise zu rekonstruieren sind. Weder bleiben die Argumente gleich noch erfuhren die in heutiger Wahrnehmung vielleicht interessantesten Ideen immer die größte Rezeption. So waren etwa Leonardos Notizen im 16. Jh. nur sehr eingeschränkt bekannt, dagegen die Diskussionen in Baldassare Castigliones *Cortegiano* in ganz Europa Standardlektüre. Varchis Paragone-Umfrage erschien 1550 in einer einzigen Auflage, Gerolamo Cardanos Paragone-Überlegungen in *De subtilitate* aus dem gleichen Jahr, ein Bestseller mit zahllosen Übersetzungen, dürften dagegen überall greifbar gewesen sein.

Zusammenfassend besteht die Bedeutung des Paragone darin, nicht nur die im jeweiligen historischen Kontext ‚siegreiche‘ Kunstform auszuweisen, sondern insgesamt das Bewusstsein für eine ästhetische Medienspezifik voranzutreiben. Dadurch trägt der Paragone zur Aufwertung der Bildkünste (und ihrer Produzenten) wie zur Herausbildung des neuzeitlich-westlichen ‚Systems‘ der Künste, ihrer Normen und Theorien bei. Die Paragone-Argumente stehen dabei bis in 18. Jh. in besonders enger Relation zum jeweiligen Verständnis von künstlerischer Mimesis. Neben der voraus-

gehenden Rangstreitliteratur anderer Disziplinen lieferten die antike Kunstliteratur und die Auseinandersetzungen mit den antiken und frühneuzeitlichen Rhetorik- und Dichtungstheorien maßgebliche Impulse.<sup>7</sup>

## 2 Die Vorgeschichte des Paragone: Antike und Mittelalter

Die medialen Möglichkeiten von Sprache und Bildkünsten waren immer schon Gegenstand des Nachdenkens und Vergleichens – Medienreflexion scheint überhaupt nur vergleichend möglich: Bereits Homers berühmte ‚Schildbeschreibung‘ der Ilias impliziert einen Wettstreit von Wort und Bild, den spätere *ekphraseis* stets aufgreifen.<sup>8</sup> Das Diktum des Simonides von der Malerei als ‚stummer Dichtung‘ und der Dichtung als ‚sprechender Malerei‘ und der berühmte Ausspruch des Horaz vom „ut pictura poesis“ liefern einflussreiche Kurzformeln für den Vergleich.<sup>9</sup> Horaz wird auch seine Schriften für zuverlässigere Garantien des Nachruhms halten als alle ehernen Monumente: „exegi monumentum aere perennius“ – ein Gedanke, der sich bereits bei Pindar und noch zuvor den Ägyptern findet.<sup>10</sup> Und am edelsten Darstellungsgegenstand überhaupt, den Göttern, diskutiert Dion Chrysostomos in seiner 12., der *Olympischen Rede*, ob diese durch Text oder Skulptur, durch Homer oder Phidias angemessener repräsentiert würden.

Platons Verdikt der mimetischen Künste und ihr Ausschluss aus dem Idealstaat sollte dagegen deren langes Ringen um Anerkennung provozieren, wogegen Aristoteles die entscheidende Vergleichsgrundlage des Paragone begründet, indem er für Dichtung, Rhetorik, Bildkünste, Tanz und einige Arten der Musik die Naturnachahmung zum gemeinsamen Ziel erklärt. Dass Aristoteles selbst mit dem Hinweis auf die ganz unterschiedlichen formalen Mittel diese Vergleichbarkeit sofort wieder einschränkt, sollte dagegen weniger Beachtung finden.<sup>11</sup> Insgesamt scheint die Stellung von Malern und Bildhauern bereits in der Antike zunehmend umstritten. Nachdem sie von Poseidonios (135–51 v. Chr.) in seinem frühen Klassifizierungsversuch der menschlichen Tätigkeiten zu den körperlich anstrengenden, für den Lebensunterhalt betriebenen Handwerken (*artes vulgares et sordidae*) gerechnet worden waren, muss Seneca, der diese Einteilung überliefert, eigens betonen, dass er ihr folge und

<sup>7</sup> Dazu mit weiteren Verweisen Brassat Mal.

<sup>8</sup> Heffernan 1993; Sprague Becker 1995. Siehe auch den Beitrag zur Ekphrasis in diesem Band.

<sup>9</sup> Plutarch: *Moralia* 346F–347A; auch 18A, 748A; ähnlich *Rhetorica ad Herennium* 4, 28, 39.

<sup>10</sup> Horaz: *Carmen* 3, 30; Properz: *Elegiae* 3, 2, 18–26; Pindar: 5. Nemeische Ode, 1–6; Häusle 1980; Assmann 1983; Heiser/Holm 2010.

<sup>11</sup> Hagstrum 1958, 3–10; 57–61; Trimpi 1973.

die Bildkünste nicht für ‚freie Künste‘ halte.<sup>12</sup> Dies postulieren dagegen Autoren wie Vitruv (für die Architektur) oder Galen (für die Malerei); für die herausragende soziale Stellung einiger Künstler liefern zudem die ‚Naturkunde‘ des Plinius, die *Anthologia Palatina* und Valerius Maximus Belege.<sup>13</sup> Cicero bemüht erstmals für die Verbindung der Künste untereinander die später so erfolgreiche Metapher vom ‚Verwandtschaftsverhältnis‘.<sup>14</sup> In einigen Fällen ließe sich sogar ein Vorrang der Bildkünste aus Bemerkungen des Quintilian und Horaz über die größere Wirkkraft der Anschauung, aus dem Hinweis des Plinius, Apelles habe selbst das dargestellt, „was nicht gemalt werden könne“ (also die medialen Grenzen überwunden), oder aus dem Lob des Florus über die Universalität der Malerei deduzieren.<sup>15</sup>

Der Übergang zum Christentum mit seiner *logos*-Zentrierung bestätigt im Westen den Vorrang des Wortes vor dem Bild. Dagegen führt der Versuch der Ostkirche, beide Medien im Kult annähernd gleichberechtigt einzusetzen, nicht nur zum Bilderstreit in Byzanz; unter Karl d. Gr. verurteilen die *Libri Carolini* auf's Schärfste diese Gleichstellung. Vielmehr sollen nach Gregor d. Gr. Bilder allein als *litterae laicorum* das Belehren, Erinnern und Ermahnen der Laien bzw. Leseunkundige übernehmen.<sup>16</sup> Diese berühmte Definition wird zwar bis mindestens ins 16. Jh. aufgegriffen, beschreibt aber weder das tatsächliche komplexe Verhältnis von Text und Bild im Mittelalter noch den Anspruch künstlerischer Selbstreflexion.<sup>17</sup> Auch die Hierarchie der menschlichen Tätigkeiten wird nun – ausgehend von antiken Systematisierungsversuchen – festgeschrieben: Neben dem spätestens seit Martianus Capella etablierten Kanon der ‚Sieben Freien Künste‘ erscheint bei Johannes Scotus Eriugena und dann endgültig im 12. Jh. bei Hugo von S. Victor eine Siebenzahl der Mechanischen Künste, darunter Architektur, Malerei und Skulptur als Unterarten der *armatura*.<sup>18</sup> Aber auch hier gehen Theorie und Praxis auseinander: Die frühen Künstlersignaturen spiegeln ein hohes Selbstbewusstsein und zumindest die für Großbauten verantwortlichen ‚Architekten‘ scheinen eine gesellschaftliche Sonderstellung genossen zu haben. Jedenfalls provozieren diese Klassifikationen der *artes* verschiedene Formen einer Rangstreitliteratur, die allerdings nur in den seltensten Ausnahmen auch die bildenden Künste erwähnt.<sup>19</sup> Gut belegen lassen sich dagegen seit dem 11. Jh. von den antiken Ruinen und Fundstücken ausgehende Überlegungen, ob Schriften oder Monumente länge-

12 Seneca: Ad Lucilium epistulae morales (epist. 88, 20 und 15).

13 Vgl. Kris/Kurz; Koch 2013.

14 Vitruv: De architectura, 1, 1, 3 ff.; Galen: Protrepticus. (In: ders.: Opera, hg. von C. G. Kühn, Bd. 1, 1821, 39); Plinius: Naturalis Historia 35, 76 f.; Cicero: Pro Archia, 1, 2; dagegen etwa Seneca: Epistulae morales 88, 18.

15 Quint. 11, 3, 67; Hor. Ars 180–182; Plinius: Naturalis Historia 35, 96; Florus: Epitomae 1, prooem. 1–3.

16 Chazelle 1990.

17 Duggan 1989; Wenzel 1995; Carruthers; Schwarz 2002.

18 Sternagel 1966; Schaefer 1999.

19 Steinschneider 1908; zusammenfassend zur Forschung seitdem Freese 2009.

ren Nachruhm gewähren.<sup>20</sup> Mehr noch als das Verhältnis von Wort und Bild bleibt dasjenige von Malerei und Skulptur ambivalent: Zwar haftet der Malerei stets das Stigma der *fictio*, d. h. der täuschenden Illusion und daher ‚Lüge‘ an, wogegen die plastischen Künste durch ihre Materialität Naturnähe und ‚Wahrheit‘ auszeichnet, andererseits fördern alle Statuen gerade dadurch potentiell die heidnische Idolatrie.

### 3 Der Paragone in der Kunstliteratur: Frühe Neuzeit in Italien

Im späten 13. und 14. Jh. wird das starre System der mittelalterlichen *artes* und seiner epistemologischen Grundannahmen langsam aufgelöst: Die neue Bedeutung der Anschauung für den Erkenntnisprozess und die Mathematisierbarkeit des Sehens und des Sichtbaren durch die Wissenschaft der Optik führt zur Aufnahme der *perspectiva* in den spätscholastischen Kanon der *artes liberales*.<sup>21</sup> Parallel dazu fordert die neue Bewegung des Humanismus für Rhetorik und Poetik als den zentralen Disziplinen der Erkenntnis und Lebensführung eine führende Stellung unter den ‚freien Künsten‘. Über den engen Anschluss sowohl an die gesetzmäßige Wissenschaft als auch die Sprachkünste versucht v. a. die Malerei an deren jüngstem Aufstieg zu partizipieren.<sup>22</sup> Vorwegnehmend sei festgehalten, dass sich die soziale Stellung der Künstler entscheidend verbessert – abzulesen etwa daran, dass Zunftzwänge aufgehoben und (Hof)Künstler geadelt werden oder auch an der zumeist lokalpatriotisch motivierten Aufnahme herausragender Meister in die Reihen der *uomini illustri*, so erstmals bei Boccaccio, Filippo Villani und Domenico di Bandino. Andererseits existieren, bevor um die Mitte des 16. Jh. Giorgio Vasari Malerei, Skulptur und Architektur unter dem Begriff der „*arti del Disegno*“ zusammenschließt, weiterhin nur die zwei Kategorien der *artes liberales* und *mechanicae*: Und vereinzelt Beteuerungen zum Trotz, die Bildenden Künste seien den freien Künsten ‚nahe vergleichbar‘ (Lorenzo Valla; Giannozzo Manetti; Aeneas Silvius Piccolomini) oder gar selbst *artes liberales* (Marsilio Ficino; Leonardo; Jacopo de' Barbari; Pomponius Gauricus), ordnen in ganz Europa nicht nur die philosophisch-humanistischen Klassifikationstheorien der menschlichen Tätigkeiten und Wissenschaften, sondern selbst einige Künstler Malerei und Skulptur weiterhin unter die ‚mechanischen Künste‘ ein (Angelo Poliziano; Benedetto Varchi; Girolamo Cardano; Juan L. Vives; Conrad Gesner; Baccio Bandinelli).<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Herklotz 1999.

<sup>21</sup> Summers 1987.

<sup>22</sup> Lepper 1987; Hessler 2014.

<sup>23</sup> Kristeller 1951–1952; Farago 1991; Mikkeli 1999.

Gleich Francesco Petrarca, mit dem die humanistische Kunstkritik ihren Anfang nimmt, äußert sich mehrfach – allerdings widersprüchlich – zum Paragone der Künste. In *De remediis utriusque fortunae* scheint er zwar die Skulptur wegen ihrer größeren Naturnähe, d. h. Dreidimensionalität und scheinbaren ‚Lebendigkeit‘, der Malerei vorzuziehen, letztendlich werden aber alle Bildkünste als ‚eitles Vergnügen‘ verurteilt. Andererseits rühmt er Simone Martinis gemaltes Laura-Porträt und eine Madonna von der Hand Giotto's. Und allein die zeitgenössische Malerei, nicht aber die Skulptur hält der Dichter mit den Werken der Antike für vergleichbar.<sup>24</sup> Um die Wende zum 15. Jh. betont nicht nur Francesco Sacchetti, dass Giotto aufgrund seiner universalen Gelehrtheit als „Meister der sieben freien Künste“ zu gelten habe, sondern auch Cennino Cennini platziert in der Einleitung seines um 1420/25 entstandenen *Libro dell'Arte* die Malerei direkt hinter der Wissenschaft und lässt sie von der Dichtung bekronen.<sup>25</sup> In aller Konsequenz präsentiert dann der erste neuzeitliche Kunsttraktat von Leon Battista Alberti (*De pictura/Della pittura*, 1435/36, welche Fassung zuerst entstand, ist umstritten) die Regeln der zentralperspektivischen Bildkonstruktion, verweist auf die aus antiken Quellen belegbare Würde der Malerei und auf die intellektuellen Herausforderungen an den Maler.<sup>26</sup> Wenn für Alberti Malerei und Skulptur auch beide aus der gleichen Begabung resultieren und alle Künste ein gleiches Ziel mit verschiedenen Mitteln verfolgen, so scheint doch Alberti die intellektuelle und künstlerische Schwierigkeit der Malerei zu bevorzugen. In seinem Architekturtraktat (ca. 1452) schließlich wird er die Malerei als natürliche, universale und allgemeinverständliche Sprache bezeichnen, die den konventionellen Schriftzeichen überlegen sei, wogegen etwa Lorenzo Valla sowohl Text wie Bild als ‚artifizielle Zeichensysteme‘ definiert.<sup>27</sup> Daneben spielen im gesamten 15. Jh. die eröffnenden Verse der Horaz'schen *Ars Poetica*, die Wagemut und künstlerische Freiheit bei Dichter und Maler beschwören, und der ‚exegi monumentum‘-Topos eine zentrale Rolle.<sup>28</sup> So wurden etwa die Vorzüge und der Erfolg des neuen Mediums der Medaille, auf der sich Schrift und Bild mit den Vorzügen des dauerhaften, repräsentativen Materials, der Reproduzierbarkeit und leichten Transportierbarkeit verbinden, in Kategorien des Paragone gerühmt.<sup>29</sup>

Die ausführlichste Zusammenstellung der Paragone-Diskussionen schreibt ab 1492 Leonardo da Vinci am Mailänder Hof der Sforza nieder. Für Leonardo, der den absoluten Vorrang der Malerei vor Dichtung, Musik und Skulptur zu begründen versucht, ist diese eine Form der auf Erfahrung gründenden Philosophie, aus der sich

24 Hessler 2014.

25 Zur Stellung der Malerei innerhalb der Künste und den Argumenten für die Spätdatierung des Textes s. Pfisterer 2008.

26 Barelli 1979. Vgl. Oskar Bätschmanns Beitrag zu Alberti in diesem Band.

27 Alberti 1485, Bd. 2, 696 f.; Valla 1982, Bd. 2, 433 f.

28 Casciano 1992; Pfisterer 1996.

29 Baxandall 1965.



alle übrigen Künste ableiten.<sup>30</sup> Im Druck sorgt v.a. Baldassare Castigliones zwar schon ab 1508 geschriebener, aber erst 1528 publizierter *Cortegiano* für die enorme Verbreitung der wichtigsten Paragone-Argumente: Mit dem Disput am Hofe von Urbino zwischen dem Bildhauer Gian Cristoforo Romano und dem Graf Ludovico da Canossa als dem Verteidiger der Malerei werden solche schon aus dem 15. Jh. überlieferten Gespräche über Kunst endgültig und europaweit als Bestandteil höfischer Unterhaltung und Kennerschaft legitimiert.<sup>31</sup> Daneben finden sich um 1500 Äußerungen zum Paragone auch bei Pomponius Gauricus, Francesco Lancilotti, Ambrogio Leone und, später immer wieder aufgegriffen, unter gesellschaftspolitischem Blickwinkel bei Francesco Patrizi.<sup>32</sup>

Eine neue Wendung erreicht der Paragone 1547 mit einer öffentlichen Lesung des Florentiner Gelehrten Benedetto Varchi, als zweiter Teil seiner *Due Lezioni* 1549 publiziert. Varchi untersucht ausgehend von der Einteilung der menschlichen *artes* im 6. Buch der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles die Rangfolge aller Künste und vergleicht unter den „*arte fative*“ Skulptur und Malerei, wobei er unter Verweis auf den aristotelischen Substanzbegriff als der Einheit von Materie und Form letztlich die Skulptur bevorzugt. Um zu einem Urteil zu gelangen, hatte Varchi zuvor die schriftliche Meinung von acht Künstlern – Michelangelo, Pontormo, Bronzino, Vasari, Cellini, Tasso, Francesco da Sangallo, Tribolo – eingeholt.<sup>33</sup> Michelangelos Einschätzung, deren subtile Ironie bei aller Beteuerung der Gleichheit der Künste die Bevorzugung der Skulptur erkennen lässt, verdient als eine der wenigen authentisch überlieferten Äußerungen des Meisters besondere Beachtung: „Ich behaupte, daß die Malerei für umso besser gehalten wird, je mehr sie sich dem [plastischen Effekt des] Relief annähert, und das Relief für umso schlechter, je mehr es der Malerei gleicht.“<sup>34</sup> U. a. als Reaktion auf diese von florentinischen Kunstkriterien dominierte Paragone-Diskussion erscheinen in Venedig 1548 Paolo Pinos *Dialogo di pittura* und ein Jahr später Michelangelo Biondos *Della nobilissima pittura*, in denen der Paragone mit der Frage nach dem Vorzug von Zeichnung (*disegno*) als dem Merkmal florentinisch-römischer Malerei oder von Farbe (*colorito*) à la Venedig ausgeweitet wird. Den Florentiner Standpunkt und Vorrang der Skulptur verteidigt daraufhin Anton Francesco Doni.<sup>35</sup> Wogegen Vasari im Vorwort seiner *Vite* (1550) einen bereits bei Varchi und schon zuvor etwa bei Petrarca, Lorenzo Ghiberti, Giovanni Santi und Baldassare Castiglione angedeuteten Ausgleich postuliert: Alle Bildkünste rekurrieren auf den *disegno*, entstammen als ‚Schwestern‘ diesem einen

<sup>30</sup> Farago 1992; Hammerstein 1984.

<sup>31</sup> Castiglione: *Il cortegiano*, I, cap. 49–52.

<sup>32</sup> Francesco Lancilotti: *Tractato di pittura* [1509]. In: Barocchi 1971, Bd. 1, 742–750; Leone 1525, cap. xli; Patrizi 1518, fol. 17v–19v.

<sup>33</sup> Mendelsohn 1982; Varchi 1550.

<sup>34</sup> Dundas 1990; Preimesberger 2011.

<sup>35</sup> Puttfarken 1991.

‚Vater‘.<sup>36</sup> Unabhängig davon gibt gleichzeitig Girolamo Cardano eine fein differenzierte Rangfolge von Malerei, Vollskulptur, Relief und Plastik.<sup>37</sup> Mit der Gründung der Florentiner *Accademia del Disegno* 1563 nach dem Vorbild literarischer Akademien ist das Ziel offizieller Anerkennung und Gleichstellung der Bildenden Künste vorläufig erreicht. Der Paragone – über dessen Sinnlosigkeit sich schon Pietro Aretino 1553 mokierte – scheint in den nächsten Jahrzehnten an Aktualität verloren zu haben, wenn auch die Errichtung eines Katafalks zur Beerdigung Michelangelos 1564 mit den Personifikationen der Malerei, Skulptur, Architektur und Dichtung nochmals Anlass zu heftiger Polemik liefert. In die 1560er bis 80er Jahre fallen auch die ersten Ansätze einer prinzipiellen Kritik, wodurch dem Paragone letztendlich die Grundlage entzogen werden sollte: Schon Leonardo und Varchi haben die unterschiedlichen Zeitstrukturen von Literatur und Kunstwerk analysiert, nun aber bestreitet Vincenzo Borghini die Vergleichbarkeit von Malerei und Skulptur, Lodovico Castelvetro weist in seinem Kommentar zur aristotelischen Poetik das *ut pictura poesis* und Francesco Patrizi in seiner Dichtungslehre überhaupt die ‚Nachahmung‘ als das vermeintlich eine gemeinsame, gleiche Ziel zurück.<sup>38</sup>

Nach der Rückstufung der Künstler durch die gegenreformatorische Kunstkritik und -praxis muss die erneute, ausführliche Begründung der Würde und intellektuellen Grundlagen der Bildenden Künste – stets unter Bevorzugung der Malerei – in den Traktaten des Raffaele Borghini (1584), Giovanni Paolo Lomazzo (1584/1590), Romano Alberti (1585), Giovanni Battista Armenini (1586) und schließlich Federico Zuccari (1607) als Gegenreaktion verstanden werden. In diesen Kontext fügt sich auch 1593 die Gründung der römischen Accademia di S. Luca, in der eingedenk des gemeinsamen Ziels aller Künste jede interne Diskussion über den Vorrang (*preminenza*) von Malerei, Skulptur oder Architektur ausdrücklich verboten wird. Schließlich scheinen im späten 16. Jh. Zeichnung und Malerei sogar als eine für alle übrigen Wissenschaften und Künste grundlegende und zugleich umfassende Disziplin – als eine Art ‚Metatechne‘ – verstanden worden zu sein.<sup>39</sup>

Nachdem zu Beginn des 17. Jh. die Stellung der Bildkünste und der soziale Rang der Künstler fest begründet sind, konzentrieren sich die Paragone-Diskussionen auf den Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur und hier zunehmend auf die Frage: Welche der beiden Disziplinen erzeugt die größere artifizielle Illusion und täuschende Lebendigkeit (*inganno*)? Wobei für die Theoretiker die Entscheidung trotz der für das klassizistische Kunsturteil vorbildlichen antiken Skulptur zumeist zugunsten der Malerei ausfällt. In der Kunst des frühen 17. Jh. liefern insbesondere Annibale Carracci mit den Perseus-Fresken der Galleria Farnese und Gian Lorenzo

36 Roggenkamp 1996.

37 Cardano 1550, cap. 17: ‚De artibus, artificiosisque rebus‘.

38 Vincenzo Borghini: *Selva di Notizie*. In: Barocchi 1971, Bd.1, 611–614; Castelvetro 1570, Bd. 1, 27–29, 100–103, 193f., 446; Bd. 2, 213–221, 256; Patrizi 1586, 63.

39 Williams 1997.

Bernini mit den frühen Statuen für Scipione Borghese programmatische Aussagen zu den künstlerischen Möglichkeiten ihres Mediums. Dabei scheint die jeweilige künstlerische Leistung umso höher bewertet zu werden, je weiter das Medium der Nachahmung vom Original entfernt ist – d. h. mimetische ‚Schwierigkeit‘ (*difficoltà*) wird ein Hauptkriterium. Galileo Galilei begründet diesen Aspekt der ‚medialen Disparität‘ 1612, der bei Borghini bereits angeklungen war, in einem Brief an den befreundeten Maler Lodovico Cigoli offenbar erstmals ausführlich, in Berninis – allerdings nur indirekt überlieferten – Äußerungen zur Kunst spielt er dann eine zentrale Rolle.<sup>40</sup> Eine grundlegende veränderte Auffassung dürfte sich dagegen in der 1688 erschienenen Bernini-Biographie des Filippo Baldinucci abzeichnen, der anscheinend entgegen Berninis eigenen Intentionen dessen v.a. in Kapellendekorationen greifbare Verbindung von Architektur, Malerei und Skulptur nicht mehr unter dem Gesichtspunkt des Paragone, sondern einer Gesamtwirkung und neuen theoretischen Einheit der Gattungen deutet: Es sei nämlich „allgemeine Ansicht, daß er [Bernini] der erste gewesen sei, der versucht habe, die Architektur mit der Skulptur und der Malerei dergestalt zu vereinen, daß aus allen ein schönes Zusammengesetztes [*bel composto*] entstünde“.<sup>41</sup>

#### 4 Der Paragone in der Kunstliteratur: Frühe Neuzeit außerhalb Italiens

Außerhalb Italiens verbreiten sich die kunsttheoretischen Überlegungen zum Wettstreit der Künste mit der Rezeption des Humanismus und italienischer Kunstformen v.a. im Laufe des 16. Jh. Vor dem späteren 17. Jh. bewegen sich diese Paragone-Zeugnisse zwar teils mit nationalen Akzenten, aber doch insgesamt ganz in traditionellen Bahnen.

Von einigen exzeptionellen Andeutungen bei Nikolaus Cusanus und den in Ferrara geschriebenen, dem italienischen Diskurs einzufügenden Überlegungen des Rudolf Agricola abgesehen,<sup>42</sup> zeigen sich erste Auswirkungen der Paragone-Diskussion in Deutschland in den Jahren um 1500 in Dürers Werken und bei den mit ihm in Verbindung stehenden Humanisten, voran Conrad Celtis und Erasmus von Rotterdam – der 1501/2 verfasste Brief des Italieners Jacopo de' Barbari an Kurfürst Friedrich den Weisen fügt sich ebenfalls in diesen Kontext.<sup>43</sup> Ab 1532 liegt zudem eine deutsche Übersetzung von Petrarcas *De remediis utriusque fortunae* vor. Eine avanciertere Paragone-Diskussion, die etwa über Heinrich Vogtherrs (1539) oder Johann Fischarts

<sup>40</sup> Panofsky 2012.

<sup>41</sup> Baldinucci 1682, 234; dazu kontrovers Lavin 1980 und Preimesberger.

<sup>42</sup> Mack 1992.

<sup>43</sup> Panofsky 1969; Gaus 1990; Ludwig 1998.

(1576) kurze Bemerkung zu den „subtilen und freyen Künsten“ und der „gmalt Poesi“ bzw. „gmalt Philosophi“ hinaus ginge, scheint dadurch allerdings nicht provoziert worden zu sein. Das erstaunt umso mehr, als das Interesse an Perspektiv- und Proportionslehren nicht nur praktische Bedürfnisse, sondern eben auch ein Bestreben nach wissenschaftlicher Fundierung und damit Aufwertung der Malerei vermuten lassen. Für den neuen Status der Bildenden Künste spielt dann der Prager Hof Rudolfs II. mit seiner ‚Rhetorisierung‘ der Kunstbetrachtung einen wichtige Rolle.<sup>44</sup> Dass der Paragone im deutschsprachigen Bereich des 17. Jh. als bestens bekannt vorauszusetzen ist, zeigen Joachim von Sandrarts mit leicht überdrüssiger Ironie vorgetragene, einleitende Bemerkungen (*Teutsche Academie* 1675, Bd. 1, 4 f.) zum Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur, in dem er den Vorzug nicht pauschal einer der beiden Gattungen, sondern allein dem von Fall zu Fall besseren Künstler geben wolle.

In den Niederlanden scheinen die Auseinandersetzung mit dem Thema Paragone – von dem Maler und Dichter Lukas de Heere 1565 erstmals ausführlich rezipiert und dann aufgegriffen bei Domenicus Lampsonius und in Karel van Manders *Lehrgedicht* – vor allem auch von den Malern selbst in ihren Bildern geführt worden zu sein: Bezeichnende Beispiele sind die vielen Pictura-Allegorien, Darstellungen der Fünf Sinne, die Dekorationen der Künstlerhäuser etwa von Frans Floris oder Rubens und das Interesse der Maler an der Darstellung von Skulpturen (s.u.).<sup>45</sup> Dabei scheint sich im Gefolge von Reformation und katholischer Reform dem flämischen Lob des Sehens eine holländische Hochschätzung des Hörens entgegenzustellen. Franciscus Junius gibt dann einen systematischen, an Gelehrsamkeit im gesamten Jahrhundert nicht übertroffenen Überblick zu den Paragone-Argumenten: Die in England entstandene lateinische Originalversion (1637) übersetzt der Autor selbst 1638 ins Englische, 1641 erscheint eine niederländische Fassung.<sup>46</sup> Von den späteren Autoren bewegt sich v.a. Philips Angel in seinem Gefolge, wogegen Willëm Goeree etwa auf Leonardos vermeintlichen *Libro di Pittura* rekurriert. Hier schließt auch der bedeutende, 1669 in Nürnberg publizierte Traktat *De Graphice* des Schweden Johannes Schefferus an, der italienische und v.a. niederländischen Gedanken weiterentwickelt.

Die wohl reichste Literatur zum Paragone entsteht neben Italien im Spanien des 17. Jh., hier zumeist aus der rückständigen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation der Künstler zu erklären. Häufig im Zusammenhang mit Gerichtsverfahren zu Steuererhebungen, in denen die Künstler wie Handwerker und Gewerbetreibende klassifiziert werden, oder anlässlich von Streitigkeiten zwischen Malern und Bildhauern werden entsprechende Traktate verfasst. Nach Andeutungen bei Diego de Sagredo (1526), der die Malerei den Freien Künsten zuordnet, Juan de Arfe y Villafañe (1585), Lázaro de Velasco (1550–65) und noch Juan Bautista de Villalpando (1596–

44 DaCosta Kaufmann 1982; Müller.

45 Hecht 1984; Jonckheere 2012; Ainsworth 2014.

46 Nativel 1988; Dundas 2007.

1604), welche Skulptur und Architektur bzw. nur die Architektur als Gipfel der Künste bezeichnen, eröffnet Gaspar Gutiérrez de los Ríos im Jahr 1600 eine auf Varchi und Vasari basierende Paragone-Diskussion, deren zentrales Element – der Ausgleich des Streit durch die allen Künsten zugrundeliegende Zeichnung (*artes del dibujo*) – jedoch im Folgenden kaum aufgegriffen wird. Die Abhandlungen von Juan de Jáuregui y Aguilar (1618), Francisco Pacheco (1618, 1622), Juan Alonso de Butrón (1626), José de Valdivielso (1629), Vicente Carducho (1633) bis schließlich zu Calderón (1677) begründen den Status einer ‚freien Kunst‘ allein für die Malerei. Mit einem *memorial* von 1677 versuchen dann etwa die Zaragozener Bildhauer gleichzuziehen.<sup>47</sup> In Portugal bietet sich zwischen den *Dialogos Romanos* des Francisco de Olanda (1547–49) und Felix da Costas *Antiquidade da Arte da Pintura* (1696) ein ähnliches, freilich viel weniger dichtes Bild.

Auch in England belegen kurze Bemerkungen von Thomas More bis Edward Spencer und William Shakespeare die Kenntnis des Paragone, wobei insbesondere die Malerei als ‚Freie Kunst‘ verteidigt wird. Aber erst eine anonym verfasste Theateraufführung von 1598 und dann um 1600 Nicholas Hilliard in seinem als Ergänzung zur englischen Lomazzo-Übersetzung (1598) entstandenen *Treatise concerning the Arte of Limning* resümieren ausführlicher den Rangstreit zwischen Malerei und Poesie bzw. Skulptur für eine englische Leserschaft.<sup>48</sup> Wenig später führen Ben Jonson und Inigo Jones den Paragone zwischen Dichtung und Architektur vor.<sup>49</sup> Mit der englischen Übersetzung von Franciscus Junius' Enzklopädie zur antiken Malerei – *The Painting of the Ancients* (1638) – war dann das gesamte Spektrum der Paragone-Argumente leicht zugänglich.

Obwohl Frankreich mit Leonardo in den Jahren 1516–19 und dann mit Bernini 1665 zwei Hauptvertreter der italienischen Paragone-Debatte beherbergte, trat diese dort zunächst nicht besonders hervor – unter den Dichtern der Pléiade verdienen die Äußerungen Ronsards die größte Beachtung.<sup>50</sup> Um die Mitte des 17. Jh. führt das Bestreben, die immer noch wenig angesehene Malerei über eine an der Dichtungs- und Rhetoriktheorie orientierte Intellektualisierung und Theoretisierung aufzuwerten, wie es v.a. Poussin *in praxi* betreibt und 1648 zur Gründung der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* führt, zur bislang konsequentesten Ausformulierung der *ut pictura poesis*-Doktrin: Neben den *Conférences* der Académie sind etwa Hilare Paders *La peinture parlante* (1653) und insbesondere Charles-Alphonse Du Fresnoys posthum publiziertes Gedicht *De Arte Graphica* (1668) zu nennen, das programmatisch das Horaz-Zitat voranstellt: „*Ut pictura poesis erit; similisque poesi / sit pictura [...]*“<sup>51</sup> Dagegen stellt den Vorzug der Malerei bereits Andre Félibien, am deutlichsten

47 Hellwig 1996; Jacobs 1996.

48 Hagstrum 1958, 69–92; Fehl 1980; Dixon Hunt 1988.

49 Gordon 1949.

50 Campo 1998.

51 Duro 1997.

im *Songe de Philomathe*, heraus, wobei die explizite Ausrichtung der Künste auf die Glorifikation Ludwigs XIV. als neuer Aspekt des Paragone gelten kann.<sup>52</sup> Der heftigste Widerspruch zu dieser forciert klassizistischen Kunsttheorie, wie ihn die unter dem Banner des ‚Rubens‘ und der ‚Farbe‘ versammelten Künstler und Theoretiker gegen die Poussin-Anhänger vortragen, provoziert dann in Frankreich und England im späteren 17. und frühen 18. Jh. neue Überlegungen zum Verhältnis der Künste.<sup>53</sup> Dabei argumentieren die ‚Rubenisten‘ mit ihrer Verteidigung der Farbe und der eigenständigen Möglichkeiten der Malerei nicht nur gegen den Primat der Sprachkünste und Zeichnung, sondern zugleich gegen die Skulptur und ansatzweise überhaupt gegen das *ut pictura poesis*. Roger de Piles, Jean-Baptiste DuBos und John Dryden, um nur die wichtigsten Theoretiker zu nennen, parallelisieren die Künste erstmals konsequent nach ihren formalen Mitteln, nicht mehr vorrangig aufgrund ihres ‚mimetischen‘ Darstellungsinhaltes. Dabei erscheint Malerei als ‚natürliches und universales Zeichensystem‘ der ‚künstlichen‘ Poesie insbesondere auch deshalb überlegen, da sie ohne Sujet allein als visuelle Konfiguration erfreuen kann, wogegen Schrift immer vom Inhalt abhängig bleibt.<sup>54</sup>

Ein zweiter Richtungsstreit neben demjenigen der Poussin- und Rubens-Anhänger gibt dem Paragone ebenfalls neue Impulse. Im Verlauf der *Querelle des Anciens et des Moderns* wird die unzweideutige Überlegenheit der Moderne auf dem Gebiet den Wissenschaften deutlich, wogegen die Einschätzung von Malerei, Skulptur, Architektur, Rhetorik und Dichtung stark vom persönlichen Geschmack abhängig bleibt. Diese Einsicht führt bei Charles Perrault (1688) zur Aufspaltung der alten Kategorie der *artes liberales* in Wissenschaften und ‚Schöne Künste‘. Nach DuBos‘ und Joseph Addisons Versuchen, die theoretische Fundierung und Einheit dieser *beaux arts* im ‚génie‘ bzw. in der ‚Einbildungskraft‘ zu begründen, unterscheidet Charles Batteux 1746 (*Les beaux arts réduits à un même principe*) die auf Naturnachahmung basierenden Künste in solche, die dem Bedürfnis, Nutzen oder Vergnügen dienen, wobei allein letztere als ‚schön‘ zu definieren seien, eine Sicht, der die darauf aufbauende Einleitung zur *Encyclopédie* 1751 weiteste Rezeption garantiert.<sup>55</sup> Nachdem so die ‚Schönen Künste‘ als Kategorie etabliert und die eigenständigen künstlerischen Möglichkeiten von Dichtung und Malerei zumindest ansatzweise erkannt sind, begründet schließlich Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58) die Gleichstellung der ‚sinnlichen‘ mit der ‚geistigen Erkenntnis‘ als philosophische Disziplin, wengleich er dies fast ausschließlich am Beispiel von Dichtung und Rhetorik darstellt. Die letzten Konsequenzen aus diesen Überlegungen werden wenig später Lessing und Herder ziehen.

52 Germer 1997, 256–268.

53 Teyssèdre 1965.

54 Alderson 1995.

55 Steinwachs 1983.

## 5 ‚Anschauliche Kunsttheorie‘

Da sich Andeutungen zu Vergleichbarkeit, Differenzen und Rangfolge der Bildmedien bereits in der Antike finden, wird man auch entsprechende Reflexionen in den Werken der Malerei oder Skulptur selbst seit der Antike erwarten dürfen. Die Herausforderung besteht darin, diese methodisch überzeugend nachzuweisen. Wenn etwa im Hochmittelalter Buchmalereien bewusst formale Elemente der Goldschmiedekunst aufgreifen oder aber Bildwerke im Kirchenraum auf ihren Status als ‚Artefakte‘ verweisen, um nicht als anzubetende Idole missverstanden zu werden, dann lässt dies zwar ein hohes Maß an künstlerischer Selbstreflexion erkennen, aber noch kaum einen Paragone im hier verfolgten Sinne. Schwierig erweist sich auch die Beurteilung der angesichts der neuen malerischen Darstellungsmöglichkeiten in zuvor unbekannter visueller Überzeugungskraft präsentierten gemalten Skulpturen oder Spiegelungen, sei es in Italien seit Giotto, sei es bei den Altniederländern.<sup>56</sup> So wissen wir etwa durch Beschreibungen und Kopien von mehreren, heute verschollenen Gemälden Jan van Eycks, auf denen eine nackte Frau beim Verlassen des Bades zu sehen gewesen war. Ein Exemplar davon wird Mitte des 15. Jh. von Humanisten in einer Sammlung in Genua beschrieben, war also in Italien bekannt. Und zumindest in einer (anderen) Version ließ ein Rundspiegel zugleich die rückwärtigen Reize der Badenden erahnen (Abb. 1). Die Versuchung ist groß, davon ausgehend eine Reihe von Gemälden zu konstruieren, die durch Spiegelungen das Paragone-Argument von der vermeintlichen Einansichtigkeit der Malerei widerlegen wollten: von Jan van Eyck über Giovanni Bellini und Giorgione bis zu Savoldo und Parmigianino. Allein Spiegel und Spiegelungen lassen sich im Zusammenhang mit Erotik, Selbsterkenntnis, religiöser Meditation oder der forcierten Demonstration technischer Virtuosität auch ohne Paragone teils sehr gut erklären. Und die Tatsache, dass dann Mitte des 16. Jh. Vasari, Cellini und andere solche Bilder tatsächlich im Sinne eines Wettstreits der Medien deuteten, muss streng genommen noch nicht einmal für den 1510 verstorbenen Giorgione beweisen, dass dieser sein (ebenfalls verschollenes) Gemälde eines Hl. Georg mit vielfältigen Spiegelungen – für Vasari das Musterbeispiel eines Paragone-Bildes – selbst schon so verstanden hatte.<sup>57</sup> Bezeichnenderweise datiert Savoldos sog. *Bildnis des Gaston de Foix*, dessen Spiegelungen als Reaktion auf Giorgiones Gemälde gedeutet werden und das wohl tatsächlich die dreidimensionale Leistungsfähigkeit der Malerei als Paragone-Argument vorführen will, vom Ende der 1520er Jahre, als Ambrogio Leones *Dialog über die Würde* [oder besser: *Würdigkeitsstufen*] *der Dinge*, vor allem aber auch Baldassare Castigliones *Hofmann* gedruckt vorlagen und die Paragone-Diskussion schlagartig zum höfischen Standardgespräch erhoben hatten.

<sup>56</sup> Preimesberger 2011.

<sup>57</sup> Martin 1995; zusammenfassend zu den bis dato für den Paragone in Italien diskutierten Werken Hendlar 2013.

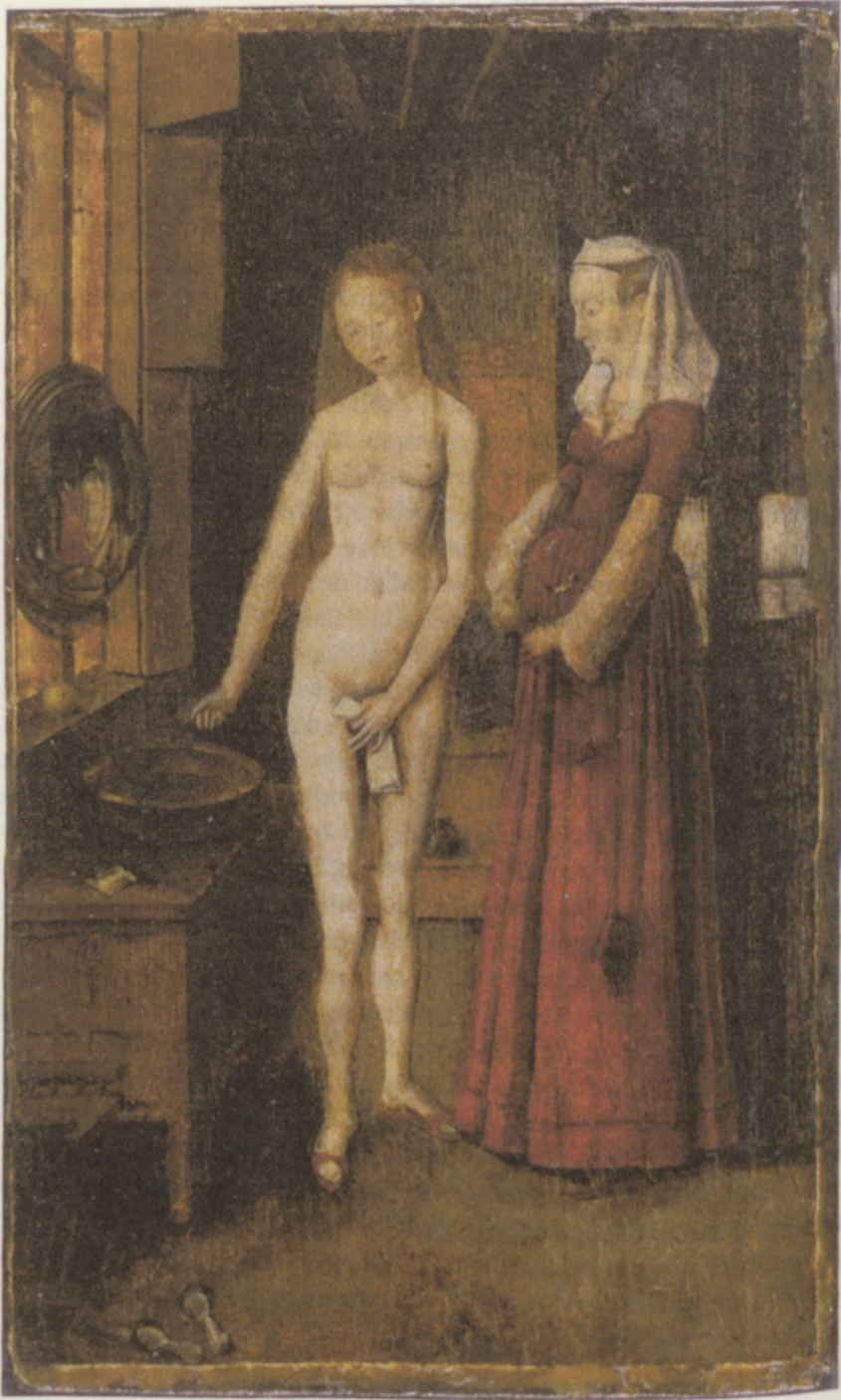


Abb. 1: Anonymer Kopist nach Jan van Eyck: Frau bei der Toilette, Original 1430er Jahre (?),  
Kopie nach 1511, Harvard (MA), Fogg Art Museum



Dagegen wurde das früheste eindeutige Bildzeugnis zur Paragone-Diskussion – eine allegorische Darstellung des Vergleichs von Malerei und Skulptur –, von der Forschung noch gar nicht als solches erkannt. Es handelt sich um eine kleine Zeichnung Parmigianinos möglicherweise aus den römischen Jahren (1524/27; Abb. 2).<sup>58</sup> Die Frauengestalt vor einer Leinwand, neben der eine weibliche Aktstatuette postiert ist, wird bislang als *Allegorie der Malerei* gedeutet. Die lavierte und weiß gehöhte Zeichnung ist an einigen Stellen nur noch schwach erkennbar. Ausgerechnet an der Stelle, wo die Personifikation ihre rechte Hand an die Leinwand zu bewegen scheint, haben winzige Feuchtigkeitsspritzer die Lesbarkeit zudem beeinträchtigt (dies lässt sich am Original, kaum in der Reproduktion erkennen). Außerdem wurde wohl im späteren Cinquecento eine Inschrift entweder ergänzt oder aber eine ältere Beschriftung so nachgezogen, dass eventuell originale Buchstaben komplett überdeckt wurden: „NATVRAE ARS AEMVLA“ – sinngemäß: ‚Die Kunst wetteifert mit der Natur‘. All das scheint eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Blatt verhindert zu haben, obwohl es neben einem Fresko der Raffael-Schule in der Sala di Costantino des Vatikans die früheste bekannte Personifikation der Pittura in Italien überhaupt wäre. Wäre – denn es handelt sich nicht um die Malerei. Pinsel oder Stift sind nicht zu erkennen. Umso wichtiger ist das auf der Leinwand erahnbare Sujet: eine frontal gesehene (weibliche) Aktfigur – entsprechend der weiblichen Statuette daneben. Das Tun der Personifikation erklärt sich daher so, dass sie mit ihren erhobenen Handflächen gleichzeitig die Statuette und die Figur auf der Leinwand im Bereich der Brust berühren will. Dargestellt ist offenbar ein Vergleich der beiden Bildmedien, den erstmals der Bildhauer Tribolo in seiner Antwort auf Varchis Umfrage 1547 am Beispiel eines Blinden illustriert hatte: Konfrontiere diesen mit einer gemalten und einer plastischen Darstellung desselben Themas, dann zeige sich, dass „die Skulptur das wirklich Sein, die Malerei [aber] Lüge“ ist.<sup>59</sup> Im 17. Jh. wird der Vergleich der Bildkünste durch einen Blinden dann ein geläufiges Bildthema (Abb. 3), vor allem, als Filippo Baldinucci das Exempel mit der Vita des ‚Blinden von Gambassi‘ verknüpfte. Dass hingegen Parmigianino dieses Experiment noch nicht mit einer blinden Person durchführt, passt perfekt zu den Textzeugnissen der zweiten Hälfte der 1520er Jahre, in denen ebenfalls noch kein Blinder bemüht, wohl aber von den Verteidigern der Skulptur zentral betont wird, dass diese die dreidimensionale Wirklichkeit, Malerei dagegen nur eine täuschende Oberfläche wiedergebe. Im Kontext dieser Diskussio-

<sup>58</sup> 190 × 142 mm; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1989F; s. zuletzt Faietti 2015, S. 82, 150 und 296 (Kat. III.12).

<sup>59</sup> Varchi 1550, 268 f.; dann etwa Borghini in: Barocchi 1971, Bd. 1, 616; Giovanni A. Mazenta überliefert in seinen *Memorie* 1631 ein angeblich von Leonardo da Vinci durchgeführtes Experiment mit einem Blinden und einem geistig Minderbegabten, für das sich aber kein früherer Nachweis finden lässt; s. Pedretti 1965, 122, Anm. 65 und 252–255. – Die Textstellen seit Petrarca, wie sie Hessler 2014, 727 f. zusammenstellt, belegen, dass Blindheit im Kunstdiskurs ein Argument war, haben mit der Frage hier aber zumeist nur indirekt zu tun.



Abb. 2: Parmigianino: Allegorie des Vergleichs zwischen Malerei und Skulptur, 1524/27 (?), Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Abb. 3: Guercino (Umkreis): Allegorie des Vergleichs zwischen Malerei und Skulptur, um 1620, Paris, Musée du Louvre

nen, wie sie Castiglione (1528), Leone (1525) und möglicherweise Bandinelli (1531) bezeugen, ist Parmigianinos Zeichnung zu verorten, wobei sie aus dem Zwang zur Anschaulichkeit heraus die Argumentation in eine konkrete Vergleichshandlung transformiert.<sup>60</sup> Auch die (spätere?) Inschrift auf dem Blatt macht dann besonders Sinn, denn der Paragone zielt auf die bestmögliche Nachahmung der Natur durch die Künste. Und um die personifizierte ‚Kunst‘ mag es sich auch bei der Frauenfigur handeln, die die Ergebnisse ihrer Produktion in den unterschiedlichen Medien mit den Händen überprüft. Allerdings wird man die Zeichnung des Malers Parmigianino in einem weiteren Schritt nur ironisch und als implizite Kritik an diesem Argument verstehen dürfen. Denn zum einen benutzt sie als Bewertungsinstanz das Tasten, das in der Hierarchie der Sinne zumeist unter dem Sehen rangierte (und da Parmigianinos Personifikation ja ihre Augen offen und zur Verfügung hat, gerade nicht blind ist, scheint noch die Unsinnigkeit eines Argument betont, das nur einen oder gar den ‚falschen‘ Sinn zur Beurteilung von Bildwerken aufruft). Zum anderen entwickelt die Zeichnung durch Schattierung und Höhung ein überzeugendes Relief, belässt die als farbig zu denkende Darstellung auf der Leinwand aber bei den kargen Umrisslinien. Der Maler scheint darauf hinzuweisen, was alles entfällt, wenn man auf die Farbe verzichtet.

Eine weitere Stufe erlangt diese ‚gemalte Kunsttheorie‘ um 1555/56 mit Daniele da Volterra. Wohl in unmittelbarer Reaktion auf die Paragone-Umfrage Varchis fertigte er für den Florentiner Literaten Giovanni della Casa eine Tongruppe und ein Gemälde mit dem gleichen Thema: David besiegt Goliath. Die plastische Gruppe ist verloren. Das Gemälde wurde 1715 an Ludwig XIV. geschenkt und ist heute im Louvre ausgestellt (Abb. 4a–b). Die auf beiden Seiten bemalte Tafel macht dabei deutlich, dass es Daniele nicht mehr vorrangig um die Frage der Allansichtigkeit ging, die noch um die gleiche Zeit für Cellini bei seiner Marmorskulptur des *Narcissus* (1547–1565) entscheidend war. Denn Daniele zeigt die Gruppe von David und Goliath auf Vorder- und Rückseite bewusst in leicht abweichenden Haltungen. Offenbar soll (auch) die ‚Lebendigkeit‘ und der zeitliche Ablauf des Geschehens thematisiert und beide Grenzen der Malerei überwunden werden: In den wenigen Augenblicken, die ein Betrachter braucht, um das Gemälde zu umrunden, hat sich der Kampf weiterbewegt.<sup>61</sup> In der Skulptur scheint dann erst der junge Bernini diese Herausforderung konsequent angegangen zu sein.

Allerdings lässt sich im Verlauf des 17. Jh. auch beobachten, dass der Paragone zunehmend spielerisch oder satirisch und in Verbindung mit anderen Themen aufgerufen wurde. So stellt sich etwa Gerard Dou auf seinem berühmten Selbstbildnis für

<sup>60</sup> Baldassare Castiglione: *Il cortegiano*, I, cap. 49–52; Leone 1525, s.p. (*De ingenio & materia sculpture, & quod picturam superst enumeratis eius generibus*. C[ap.]. XLI); in Bandinellis *Accademia*-Stich von 1531, der Zeichnung und Skulptur feiert, könnten die falschen und verzerrenden Schatten an der Wand auf die Falschheit der Malerei als ‚Schattenkunst‘ verweisen.

<sup>61</sup> Haiduk 2008; Plackinger 2016, 88–103.

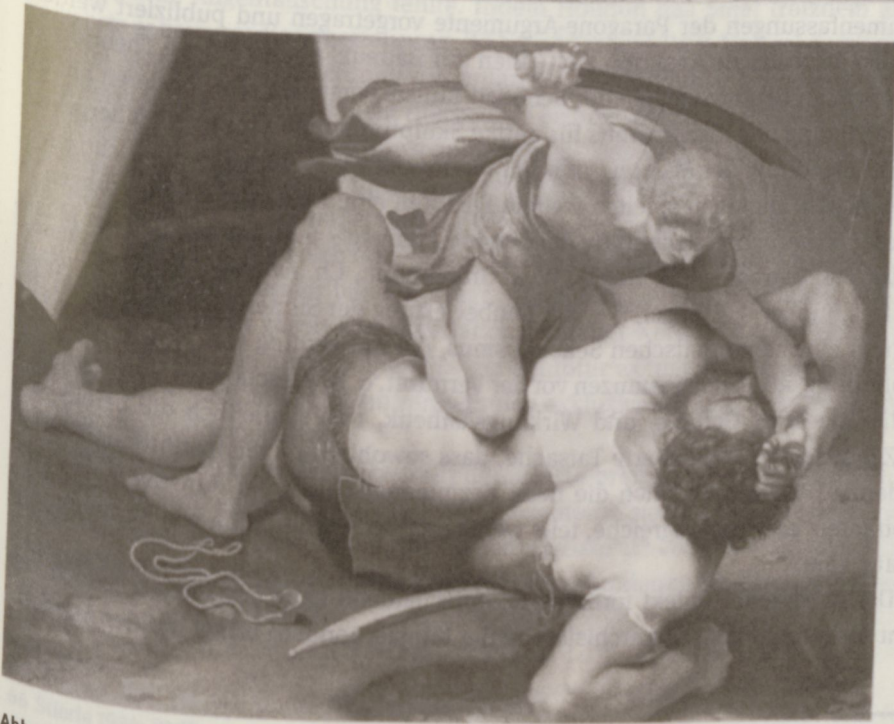
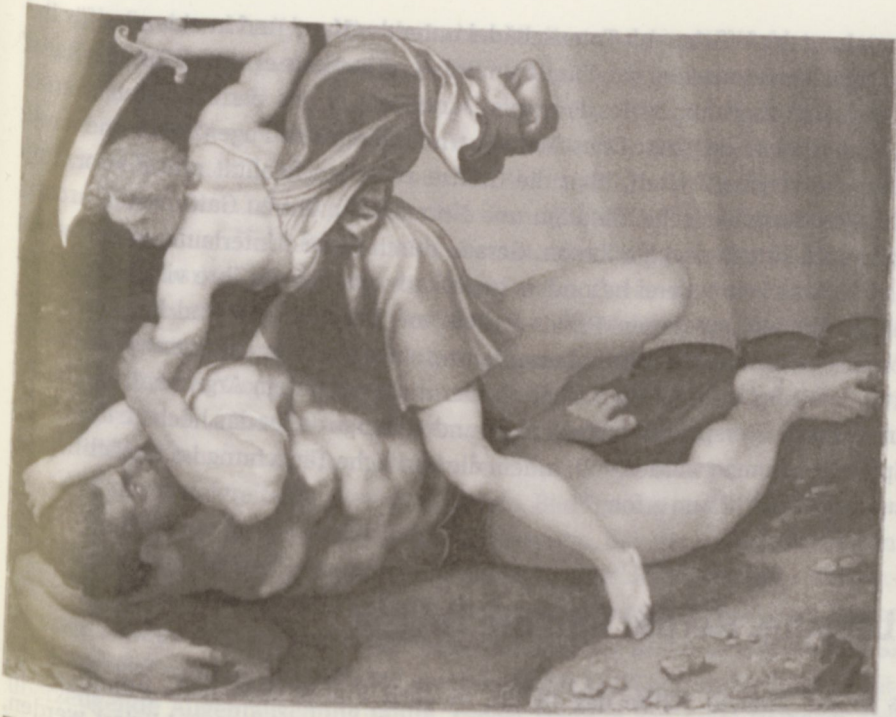


Abb. 4a und 4b: Daniele da Volterra: David besiegt Goliath, Vorder- und Rückseite, 1555/56, Paris, Musée du Louvre

die Sammlung der Uffizien mit Totenschädel unter der Hand und in einer der für ihn so typischen Fensternischen dar. Für deren Brüstung kopierte er ein berühmtes Relief mit Putten und Ziegenbock des François Duquesnoy – des berühmtesten nordalpinen Bilderhauers der Zeit. Dous Malerei triumphiert hier augenzwinkernd nicht nur über die Vergänglichkeit, über die Grenze zwischen Realität und Fiktion und über klassisch-akademische Theorien und Normen der Zeit zu Gattungshierarchie, Decorum und künstlerischem Kanon. Gerade durch dieses Unterlaufen der Ebenen misst sich Dous Feinmalerei besonders provokativ mit den für ihre virtuose Lebendigkeit gerühmten ‚modernen‘ Putten-Reliefs von Duquesnoy.<sup>62</sup> Und bei Francesco Borrominis berühmter Perspektiv-Inszenierung einer Skulptur im Innenhof des römischen Palazzo Spada fragt man sich, ob hier nicht auch dem Argument, allein die Malerei habe die Perspektive zu bedenken und verlange daher das höchste *ingenium*, die Spitze genommen werden soll, indem die wirkliche Täuschung im tatsächlichen, gebauten (Lebens-)Raum erfolgt?

## 6 Lessing, Herder und die Folgen

Dass in der zweiten Hälfte des 18. Jh. in ganz Europa nochmals umfangreiche Zusammenfassungen der Paragone-Argumente vorgetragen und publiziert werden, lässt sich als kritische Reaktion zum einen auf Batteux' einflussreiche Theorie vom ‚gemeinsamen Grundprinzip‘ aller Schönen Künste verstehen, zum anderen auf die Hochschätzung des Klassizismus für antike Skulpturen und der damit einhergehenden Zurückstufung der Malerei – mit Johann Joachim Winckelmann als wichtigstem Protagonisten. Daneben spielten weitere Faktoren eine Rolle: die Veränderungen in der gesellschaftlichen Bedeutung der Schönen Künste – u. a. der Aufstieg der Musik (s. etwa die Beiträge von J. Harris, W. L. Gräfenhahn, Ch. Avison, J. G. Herder, G. A. Will; C. L. Junker; J. J. Engel)<sup>63</sup> –, die Neubewertung der Sinneswahrnehmung in der Tradition eines empiristischen Sensualismus, die Aufwertung von ‚Geschmack‘ und ‚Empfindung‘ als Urteilsinstanzen vor der Vernunft, d. h. die schon bei DuBos erfolgte Etablierung einer Gefühls- und Wirkungsästhetik, und schließlich die bereits von den Zeitgenossen konstatierte Tatsache, dass sowohl durch die institutionalisierten Akademie-Debatten als auch die neue Rezipientenschicht der Kunstliebhaber und ‚Dilettanten‘ eine umfangreiche, teils wenig originelle Produktion von Kunstliteratur in Gang kam.<sup>64</sup>

Der in diesem Kontext formulierte, entscheidend neue Denkansatz jedoch versucht nicht mehr eine Hierarchisierung der Künste, sondern bringt mit der Anerken-

62 Sonntag 2006.

63 Schueller 1947; Heidrich 1997.

64 Schweizer 1972; Malek 1974; Lipking 1976; Kohle 1989.

nung der je eigenständigen künstlerischen Medien und dem Versuch einer semiotisch begründeten Gattungssystematik die Auflösung des ‚ut pictura poesis‘-Prinzips und damit auch das Ende des klassischen Paragone mit sich. In diese Richtung zielen bereits DuBos, Denis Diderot etwa in der *Lettre sur les aveugles* (1749) bzw. der gegen Batteux gerichteten *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751) und Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into ... the Sublime and the Beautiful* (1757).<sup>65</sup> In *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) bestreitet Gotthold Ephraim Lessing endgültig die Vergleichbarkeit von Sprach- und Bildkünsten: Poesie wird als Kunst des Nacheinanders willkürlicher Zeichen in der Zeit gegen die Malerei bzw. Skulptur als Künste des Nebeneinanders natürlicher Zeichen im Raum gesetzt.<sup>66</sup> In einem weiteren Schritt begründet Johann Gottfried Herder mit seiner Schrift *Plastik* (1778) nun auch Malerei und Skulptur als autonome Kunstgattungen, deren Vollkommenheit gerade nicht im vergleichbar Gemeinsamen, sondern ihrem je Spezifischen zu finden sei.<sup>67</sup>

Wie diese tiefgreifende Revision in den Bildkünsten selbst reflektiert wurde, kann vielleicht am besten ein Relief demonstrieren, das der Bildhauer Jean-Antoine Houdon 1777 im Pariser Salon ausstellte (Abb. 5): eine kleine, signierte Marmor-Tafel (36 × 28 cm) mit der Darstellung einer toten, aufgehängten Drossel. Das Thema war aus der Trompe-l'œil-Malerei längst bekannt, aber nie in der monochromen Skulptur umgesetzt worden, da bei dieser mangels Farbigkeit die Grundbedingung für eine überzeugende Augentäuschung fehlte. Indem Houdon das Sujet trotzdem aufgriff, verkehrte er bewusst die Seherfahrung: Während Trompe-l'œil-Malerei damit rechnet, dass im Verlauf der Betrachtung die anfängliche Täuschung und damit auch die Kunstfertigkeit erkannt wird, geht Houdon bei seinem Marmor-Relief davon aus, dass kein Betrachter zunächst einer Täuschung erliegt – das Medium Skulptur scheint von vorneherein der malerischen Illusion unterlegen. Allerdings gewinnt die Oberfläche von Houdons Drossel bei näherem Zusehen eine solche spektakuläre visuelle Überzeugungskraft, dass man sich trotz oder gerade wegen des Wissens, dass es sich doch eigentlich ‚nur‘ um Marmor handelt, fragt, wie dieser Effekt von weichen und leichten Federn scheinbar gegen alle Materiallogik erzeugt werden konnte. Mediale und materielle Differenzen und die Spezifika der Skulptur werden hier in neuer Wendung und höchster Virtuosität an einem vermeintlich exklusiven Standardthema augentäuschender Malerei vorgeführt.

Die Diskussion über das Rangstreit der Künste bricht nach Lessing und Herder nicht ab – so wird etwa Charles Baudelaire in seinem *Salon de 1846* wiederum Argumente auflisten „pourquoi la sculpture est ennuyeuse“.<sup>68</sup> Vor allem scheint seit dem zweiten Viertel des 19. Jh. im Hinblick auf die neu erfundenen Medien der Fotografie,

<sup>65</sup> Mitchell 1986, 116–149; Körner 1999; Lichtenstein 2008.

<sup>66</sup> Stierle 1984; Wellbery 1984; Robert 2013; Beyer/Valentin 2014.

<sup>67</sup> Podro 1995.

<sup>68</sup> Baudelaire 1966, 350 f.



Abb. 5: Jean-Antoine Houdon: Die tote Drossel, 1777, Privatsammlung

dann des Films und schließlich der digitalen und *virtual reality*-Technologien über Leistungsfähigkeit, Wert und Zuständigkeit der Künste diskutiert zu werden. Gleichwohl verändern sich die Interessen, Herausforderungen und Ansätze doch so grundlegend, dass die Frage bleibt, inwieweit ‚Paragone‘ hierfür noch der richtige Begriff ist. Denn mit dem späteren 18. Jh. wird nicht nur die Unvergleichbarkeit der Künste durch Lessing und Herder betont, sondern es verbreiten sich auch Ideen zu deren Synthese bzw. zur Auflösung der medialen Grenzen. Bereits bei Bernini war der „bel composto“ gerühmt worden, nun diskutierte man zunehmend über Schlagworte wie „Universalpoesie“, „Gesamtkunstwerk“, später „Intermedialität“ oder „Verfransung“, ein Begriff, mit dem Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz *Die Kunst und die Künste* (1967) das von ihm diagnostizierte Verfließen der Gattungs- und Mediengrenzen in der zeitgenössischen Kunst aus deren immanenter Entwicklungslogik beschreiben





Abb. 6: Max Klinger: Satyre / Beschluss (Blatt 13 aus: Rettung ovidischer Opfer. Opus II), 1879, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

wollte.<sup>69</sup> Andere Wortführer der Moderne insistierten auf dem Gegenteil und radikalisierten Lessing noch in ihrer Forderung nach der unbedingten „Reinheit“ der Medien, Werke und ihrer ästhetischen Qualitäten, so am einflussreichsten Clement Greenberg in seinem Essay *Towards a newer Laocoon* (1940).<sup>70</sup>

Wenn die Künstler selbst nach 1800 den Paragone noch aufrufen, dann häufig unter den Vorzeichen von Spott und Satire – und dabei sind es offenbar insbesondere Graphiker, die sich endgültig vom Diktat der Texte und Autoren abzusetzen versuchen: J.J. Grandville in der Einleitung von *Un autre monde* (1843/44), Wilhelm Busch im *Maler Klecksel* (1884) oder Max Klinger mit der abschließenden *Satyre* seines Graphikzyklus *Opus II – Rettung ovidischer Opfer* (1879), wo sich der antike Autor Ovid mit Stylus bewaffnet und der moderne Graphiker Klinger mit der Radiernadel noch einmal zum Duell von Wort- und Bildkunst gegenüberstehen (Abb. 6).

<sup>69</sup> Eichel 1993.

<sup>70</sup> Zaunschirm 1982; Reck 1991; Schnitzler 2007; Degner/Wolf 2010.

## 7 Literatur

- Achermann, Eric (2011): Das Prinzip des Vorrangs. Zur Bedeutung des *Paragone delle arti* für die Entwicklung der Künste. In: Jaumann, Herbert (Hg.): Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin/New York, 179–209.
- Ainsworth, Maryan W. (2014): Jan Gossar's trip to Rome and his route to 'Paragone'. Den Haag.
- Alberti, Leon Battista (1485): *De re aedificatoria*. Hg. v. Giovanni Orlandi/Paolo Portoghesi. Mailand 1966, 2 Bde.
- Alderson, Simon (1995): *Ut pictura poesis* and its discontents in late seventeenth- and eighteenth-century England and France. In: *Word & Image*, 11, 256–263.
- Assmann, Jan (1983): Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten. In: Assmann, Aleida u. a. (Hg.): *Schrift und Gedächtnis: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München, 64–93.
- Baader, Hannah u. a. (Hg.) (2007): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*. München.
- Baldinucci, Filippo (1682): *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*. Hg. v. Alois Riegl. Wien 1912.
- Barelli, Emma (1979): The 'Sister Arts' in Alberti's 'Della Pittura'. In: *The British Journal of Aesthetics*, 19, 251–262.
- Barocchi, Paola (Hg.): *Scritti d'Arte del Cinquecento*. Mailand/Neapel 1971, 3 Bde.
- Baudelaire, Charles (1966): *Oeuvres Complètes*. Bd. 1, hg. v. Yves Florenne. Paris.
- Beyer, Andreas/Valentin, Jean-Marie (Hg.) (2014): *Lessing, la critique et les arts*. Paris.
- Blunt, Anthony (1938/39): An Echo of the „Paragone“ in Shakespeare, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2, 260–262.
- Brassat, Wolfgang (2005): „The Battle of the Pictures“. Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler. In: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, 24 (Bild-Rhetorik, hg. v. Wolfgang Brassat), 43–70.
- Baxandall, Michael (1965): Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 183–204.
- Calepio, Pietro (1732): *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia ...* Zürich.
- Campo, Roberto E. (1998): *Ronsard's Contentious Sisters. The Paragone between Poetry and Painting in the Works of Pierre de Ronsard*. Chapel Hills.
- Cardano, Girolamo (1550): *De subtilitate*, Nürnberg.
- Casciano, Paolo (1992): *Storia di un 'topos' della storiografia umanistica: exempla e signa*. In: Stefano, Anita di u. a. (Hg.): *La storiografia umanistica*. Messina, Bd. 1/1, 75–92.
- Castelvetro, Ludovico (1570): *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e spostata*. Hg. v. Werther Romani. Rom/Bari 1978/79.
- Chazelle, Celia M. (1990): Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles. In: *Word & Image*, 6, 138–153.
- Collareta, Marco (2015): *Nouvelles études sur le paragone entre les arts*. In: *Perspective*, 1, 153–160.
- DaCosta Kaufmann, Thomas (1982): The eloquent artist: towards an understanding of the stylistics of painting. In: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 2, 119–148.
- Degner, Uta/Wolf, Norbert Ch. (Hg.) (2010): *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Berlin.
- Deiters, Wencke (2003): *Der Paragone in der italienischen Malerei des Cinquecento. Mittel im Wettstreit der Künste bei Mazzola Bedoli, Tizian, Pontormo, Bronzino, Daniele da Volterra und Vasari*. Diss. Univ. Heidelberg (urn:nbn:de:bsz:16-opus-106874).
- Dixon Hunt, John (1988): *Shakespeare and the Paragone: A Reading of Timon of Athens*. In: Habicht, Werner u. a. (Hg.): *Images of Shakespeare*. Newark, 47–63.
- Duggan, Lawrence G. (1989): Was art really the 'book of the illiterate'. In: *Word & Image*, 5, 227–251.

- Dundas, Judith (1990): *The Paragone and the Art of Michelangelo*. In: *Sixteenth Century Journal*, 21, 87–92.
- Dundas, Judith (2007): *Sidney and Junius on Poetry and Painting. From the margins to the center*. Newark.
- Duro, Paul (1997): *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*. Cambridge.
- Eichel, Christine (1993): *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Frankfurt a. M.
- Faietti, Marzia (Hg.) (2015): *Raffaello, Parmigianino, Barocci. Metafore dello sguardo*. Rom.
- Farago, Claire (1991): *The Classification of the Visual Arts in the Renaissance*. In: Donald R. Kelley/ Richard Popkin (Hg.): *The Shapes of Knowledge From the Renaissance to the Enlightenment*. Dordrecht u. a., 23–48.
- Farago, Claire J. (1992): *Leonardo da Vinci's Paragone*. Leiden.
- Fehl, Philip (1980): *Poetry and the Entry of the Fine Arts into England: ut pictura poesis*. In: Constantinos A. Patrides/Raymond Waddington (Hg.): *The Age of Milton*. Manchester, 273–306.
- Freese, Eike (2009): *Streitgedicht*. In: *HWRh*, 9, 172–178.
- Gastel, Joris van u. a. (Hg.) (2014): *Paragone als Mitstreit*. Berlin.
- Gaus, Joachim (1990): *Amant enim se artes hae ad invicem. Albrecht Dürers Erasmusbild und die Rhetorik*. In: Ernst, Ulrich/Sowinski, Bernhard (Hg.): *Architectura poetica*. Köln/Wien, 371–388.
- Germer, Stefan (1997): *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien*. München.
- Giuliani, Luca (2006): *Die unmöglichen Bilder des Philostrat. Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?* In: *Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 8, 91–116.
- Gordon, Donald J. (1949): *Poet and Architect: The intellectual setting of the quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 12, 152–178.
- Häusle, Helmut: (1980) *Das Denkmal als Garant des Nachruhms*. München.
- Hagstrum, Jean H. (1958): *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago.
- Haiduk, Marina (2008): *Daniele da Volterras 'David und Goliath': Ein Wettstreit auf mehreren Ebenen*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 57, 97–131.
- Hammerstein, Reinhold (1984): *Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen*. In: *Imago Musicae*, 1, 1–28.
- Hecht, Peter (1984): *The Paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment*. In: *Simiolus*, 14, 125–136.
- Heffernan, James A. (1993): *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago.
- Heidrich, Jürgen (1997): *„Zwischen Pergolese und Correggio, welche Familien Aehnlichkeit! –“ Zur Verbindung von Musik und Malerei im kunsttheoretischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*. In: Middeldorf Kosegarten, Antje (Hg.): *Johann Dominicus Fiorillo*. Göttingen, 420–449.
- Heiser, Sabine/Christiane Holm (Hg.) (2010): *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*. Göttingen.
- Helbig, Jörg (Hg.) (1998): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin.
- Helke, Gabriele (2002/03): *Lorenzo Lottos Spiegel im Dienst von Paragone und Religion; mit einem Exkurs zu Parmigianinos ‚Selbstbildnis im Konvexspiegel‘*. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 4/5, 76–119.
- Hellwig, Karin (1996): *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.
- Hendler, Sefy (2013): *La Guerre des Arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècle*. Rom.

- Herklotz, Ingo (1999): Antike Denkmäler in den Proömien mittelalterlicher Geschichtsschreiber. In: Antonio Cadei u. a. (Hg.): *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*. Rom, 971–986.
- Hessler, Christiane J. (2014): *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*. Berlin.
- Jacobs, Helmut C. (1996): *Schönheit und Geschmack. Die Theorie der Künste in der spanischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.
- Jonckheere, Koenraad (2012): *Images of Stone. The physicality of art and the image debates in the sixteenth century*. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 62, 116–147.
- Koch, Nadine (2013): *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuezeitlichen Kunsttheorie*. Wiesbaden.
- Koebner, Thomas (Hg.) (1989): *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*. München.
- Körner, Hans (1999): *Paragone der Sinne. Der Vergleich von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Aufklärung*. In: *Mehr Licht. Europa um 1700*. Frankfurt a.M., 365–378.
- Kohle, Hubertus (1989): *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*. München.
- Krieger, Murray (1992): *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore.
- Kristeller, Paul O. (1951–1952): *The Modern System of the Arts*. In: *Journal of the History of Ideas*, 12, 496–527 und 13, 17–46.
- La Barbera, Simonetta (1997): *Il paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*. Bagheria.
- Lavin, Irving (1980): *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. Princeton, 2 Bde.
- Leone Nolano, Ambrogio (1525): *De nobilitate rerum dialogus*. Venedig.
- Lepper, Katharina B. (1987): *Der „Paragone“. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350–1480*. Bonn.
- Lichtenstein, Jacqueline (2008): *The Blind Spot. An essay on the relations between painting and sculpture in the modern age*. Los Angeles.
- Lionardo (1817): *T Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci tratto da un codice della Biblioteca Vaticana*. Hg. v. Guglielmo Manzi. Rom.
- Lipking, Lawrence I. (1976): *The Ordering of the Arts in the Eighteenth Century*. Princeton.
- Ludwig, Walter (1998): *Das bessere Bildnis des Gelehrten*. In: *Philologus*, 142, 123–161.
- Mack, Peter (1992): *Agricola's Use of the Comparison between Writing and the Visual Arts*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 169–179.
- Mai, Ekkehard/Kurt Wettengl (Hg.) (2002): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Köln/München.
- Malek, James S. (1974): *The Arts Compared: An Aspect of Eighteenth-Century British Aesthetics*. Detroit.
- Martin, Andrew J. (1995): *Savoldos sogenanntes ‚Bildnis des Gaston de Foix‘. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance*. Sigmaringen.
- Mendelsohn, Leatrice (1982): *Paragoni: Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*. Ann Arbor.
- Mikkeli, Heikki (1999): *The Status of the Mechanical Arts in Aristotelian Classifications of Knowledge in the Early Sixteenth Century*. In: Blum, Paul R. (Hg.): *Sapientiam amemus. Festschrift für Eckhard Kessler*. München 109–126.
- Mitchell, William J. Th. (1986): *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago.
- Möller, Liselotte (1938): *Die Wandlungen des Kunstgedankens in der italienischen Kunsttheorie vom fünfzehnten bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts*. (Diss. Univ. Hamburg 1937). Würzburg.
- Müller, Jan-Dirk u. a. (Hg.) (2011): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Berlin.

- Nativel, Colette (1988): La comparaison entre la peinture et la poésie dans le *de Pictura Veterum* (1,4) de Petrus Christus (1589–1677). In: *Word & Image*, 4, 323–330.
- Nova, Alessandro (2003): Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis. In: Ders. u. a. (Hg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*. Köln, 183–203.
- Panofsky, Erich (1969): *Erasmus and the Visual Arts*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 200–227.
- Panofsky, Erwin (2012): *Galileo und die Bildkünste*, hg. v. Horst Bredekamp. Zürich/Berlin [zuerst engl. 1954].
- Patrizi, Francesco (1518): *De Institutione Reipublicae*. Paris.
- Patrizi, Francesco (1586): *Della Poetica*. Ferrara.
- Pedretti, Carlo (1965): *Leonardo da Vinci On Painting: a lost book*. London.
- Pfisterer, Ulrich (1996): Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento. In: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 107–148.
- Pfisterer, Ulrich (2008): Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers. In: Hubert Locher/Peter Schneemann (Hg.): *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag. Berlin, 95–117.
- Plackinger, Andreas (2016): *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelischen Kunstdiskurs*. Berlin/Boston.
- Podro, Michael (1995): *Un traité de Herder: Plastik*. In: Édouard Pommier (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art*. Paris, 327–343.
- Poeschel, Sabine (2004): Paragone – „Ein Duell vortrefflichster Künstler“. Zur Geschichte von Künstlerkonkurrenz und Künstlerkampf. In: *Kunstforum International*, 173, Nov./Dez., 91–111.
- Preimesberger, Rudolf (2011): *Paragons and paragone*. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini. Los Angeles.
- Prochno, Renate (2006): *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkung*. Berlin.
- Puttfarcken, Thomas (1991): *The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian*. In: Peter Ganz u. a. (Hg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*. Wiesbaden, 75–99.
- Reck, Hans U. (1991): *Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien*. In: *Kunstforum International*, 115, 81–98.
- Robert, Jörg (2013): „Rettung des Virgils“: Nachahmungspoetik und Paragone in Lessings „Laokoon“. In: Ders./Friedrich Vollhardt (Hg.): *Unordentliche Collectanea*. Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung. Berlin/Boston, 201–215.
- Robert, Jörg/Wolf Gerhard Schmidt (Hg.) (2016): *Diesseits des „Laokoon“: Funktionen literarischer Intermedialität in der Frühen Neuzeit*. Berlin/New York.
- Roggenkamp, Bernd (1996): *Die Töchter des „Disegno“*. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari. Münster.
- Romani, Giovanni (1826): *Teorica della Lingua Italiana*, 2 Bde. Mailand.
- Rusk [Shapley], Helen Fern (1916): *The Paragon of Leonardo da Vinci*, Ph.D. diss. Univ. of Missouri-Columbia.
- Schaefer, Ursula (Hg.) (1999): *Artes im Mittelalter*. Berlin.
- Schnitzler, Andreas (2007): *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*. Berlin.
- Schueller, Herbert M. (1947): *Literature and Music as Sister Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain*. In: *Philological Quarterly*, 26, 193–205.
- Schwarz, Michael V. (2002): *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*. Wien u. a.

- Schweizer, Niklaus R. (1972): *The Ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*. Bern.
- Sonntag, Stephanie (2006): *Ein Schauspiel der Malkunst. Das Fensterbild in der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*. München/Berlin.
- Sprague Becker, A. (1995): *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham/London.
- Steinschneider, Moritz (1908): *Rangstreitliteratur (Sitzungsberichte der phil.-hist. Kl. 155, Akademie der Wissenschaften)*. Wien.
- Steinwachs, Burkhart (1983): *Epistemologie und Kunstgeschichte. Zum Verständnis von arts et sciences im aufklärerischen und positivistischen Enzyklopädismus*. In: Hans U. Gumbrecht/Bernard Cerquiglini (Hg.): *Der Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie*. Frankfurt a.M., 73–110.
- Sternagel, Peter (1966): *Die artes mechanicae im Mittelalter*. Kallmünz.
- Stierle, Karl-Heinz (1984): *Das bequeme Verhältnis. Lessings „Laokoon“ und die Entdeckung des ästhetischen Mediums*. In: Gunter Gebauer (Hg.): *Das Laokoon-Projekt*. Stuttgart, 23–58.
- Summers, David (1987): *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge.
- Tassoni, Alessandro (1620): *Paragone degli Ingegneri antichi e moderni*. Carpi.
- Teysse, Bernard (1965): *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris.
- Trimpf, Wesley (1973): *The Meaning of Horace's ut pictura poesis*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1–34.
- Valla, Lorenzo (1982): *Repastinatio dialectice et philosophie*. Hg. v. Gianni Zippel. Padua, 2 Bde.
- Varchi, Benedetto (1550): *Paragone – Rangstreit der Künste. Italienisch – Deutsch*, hg. v. Oskar Bättschmann und Tristan Weddigen. Darmstadt 2013.
- Wellbery, David (1984): *Lessing's „Laocoon“: Semiotics and the Age of Reason*. Cambridge.
- Wenzel, Horst (1995): *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München.
- Williams, Robert (1997): *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*. Cambridge.
- Wyss, Beat (2006): *Der Paragone. Spielregeln des Kunstsystems*. In: Irmgard Bohunovsky Bärnthaler (Hg.): *Streit. Domäne der Kultur*. Klagenfurt, 31–55.
- Zaunshelm, Thomas (1982): *Distanz-Dialektik in der modernen Kunst. Bausteine einer Paragone-Philosophie*. Wien.