

Ein Streit, der nicht enden will: Zwei Neuerscheinungen zum Paragone

Benedetto Varchi
Paragone. Rangstreit der Künste.
 Italienisch und Deutsch,
 hg., eingel., übers. u. komm. v.
 Oskar Bätschmann/Tristan Weddigen.
 Darmstadt, Wissenschaftliche
 Buchgesellschaft 2013. 295 S.
 ISBN 978-3-534-21637-6. € 69,90;
 eBook (PDF): 978-3-534-72698-1;
 eBook (epub): 978-3-533-72699-8

Sefy Hendler
**La Guerre des Arts. Le Paragone
 Peinture-Sculpture en Italie XV^e-
 XVII^e siècle.** Rom, L'Erma di Bret-
 schneider 2013. 436 S., zahlr. Abb.
 ISBN 978-88-8265-999-8. € 340,00;
 eBook (PDF): 978-88-8265-998-1

le Rolle. Vornehmlich ging es um die Frage, welcher Rang der Malerei, Musik und Dichtung in der Gattungshierarchie zuzuerkennen sei. Da die Musik zum Quadrivium der *artes liberales* gehörte, ging es auch um die Nobilitierung der bildenden freien Künste. Das Thema der Konkurrenz – nicht nur zwischen den Kunstgattungen, sondern auch zwischen Künstlern, Kommunen, Institutionen usw. – lag in der Luft. Die Herausgeber lassen die wichtigsten Beispiele kurz Revue passieren und zeigen, dass diese Diskussion zwischen Künstlern (!) in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt noch nicht entschieden war.

AUFWERTUNG DER AKADEMIEN

Hier setzen die Herausgeber nun einen neuen Akzent: Sie richten den Blick auf die damaligen Vorgänge um die Accademia Fiorentina und ziehen diese als Erklärung für Benedetto Varchis Rolle im Paragone heran. Deshalb konzentrieren sie sich zunächst auf die Person Varchis und seine Biographie, um zu schildern, welche Voraussetzungen er für seine Initiativen im Paragone – nämlich eine Künstlerumfrage und zwei Vorlesungen – mitbrachte. Warum das Thema des Rangstreits überhaupt virulent wurde, ist hier nicht die zentrale Frage. Es geht nicht darum, den Ablauf und die Hintergründe der Florentiner Diskussion noch einmal in extenso darzustellen, sondern die betreffenden Kerntexte sollen neu abgedruckt, übersetzt und mit Anmerkungen versehen werden.

Varchi mischte sich 1547 in den Rangstreit ein, offenbar – so die These – weil er mit anderen Intellektuellen, Literaten und Mitgliedern der Accademia Fiorentina im kunsttheoretischen Diskurs mithalten wollte (27). Sein Hauptmotiv dürfte das Bestreben gewesen sein, Michelangelo nach Florenz zurückzuholen. Wohl deshalb wies Varchi ihm quasi die Rolle eines Schiedsrichters zu. Ein weiterer Grund für Varchis Aktivität waren die erheblichen Turbulenzen an der Accademia Fioren-

Das Thema der Konkurrenz hat Konjunktur. In den letzten Jahren haben es mehrere Tagungen, Ausstellungen und Monographien behandelt, nachdem es lange Zeit nicht zu den zentralen Forschungsanliegen des Fachs gehört hatte. Das erste hier zu besprechende Buch ist eine Quellenedition. Dem Quellentext und seiner Übersetzung ist eine längere Einführung vorangestellt (7–64), die den Rahmen für Oskar Bätschmanns und Tristan Weddigen Interpretation der Vorgänge liefert. Die Geschichte des Paragone ist oft nachgezeichnet worden, und so beschränken sich die beiden Herausgeber auf eine Zusammenfassung nach bewährtem Muster: Die Herkunft der Begriffe *paragone* und *paragonare* und deren Bedeutungsspektrum leiten die Darstellung ein. Angewandt auf die Rangfolge der Künste, spielte Leonardo da Vinci eine zentra-

tina: Diese wurde nämlich im August 1547 aufgelöst, dann neu gegründet. Längst nicht alle alten Mitglieder zählten auch zu denen der Neugründung; außer Michelangelo wurden alle bildenden Künstler ausgeschlossen. Es bestand also dringender Handlungsbedarf. Schon an diesem Punkt wäre es für Leser, die mit dem Paragone noch nicht vertraut sind, hilfreich gewesen, kurz Varchis Umfrage vom Januar/Februar 1547 zu erläutern, die einige Monate vor der Auflösung der Accademia Fiorentina erfolgt war. Diese Kenntnisse werden aber vorausgesetzt.

Varchi richtete an einige Künstler in Florenz die Frage zum Rangstreit zwischen Malerei und Bildhauerei: Welche der beiden Künste habe größere Schwierigkeiten zu meistern, welche habe den höheren Rang? Damit hatte er die Kriterien vorgegeben. Er wandte sich aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht an Michelangelo. Die Antworten von Vasari, Sangallo, Pontormo, Cellini, Bronzino (die unvollständig ist), Tasso und Tribolo werden kurz referiert (ihre Briefe wurden von Paola Barocchi ediert in: *Scritti d'arte del Cinquecento*; vgl. Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's "Due Lezzioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982; Renate Prochno, *Konkurrenz und Kunst: Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin 2006, 97–112; Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009, v.a. Kap. 3). Die Teilnahme bot den befragten Künstlern die Möglichkeit, sich auf dem Gebiet der Kunsttheorie zu profilieren und damit die Chance auf (erneute) akademische Mitgliedschaft zu verbessern. Die Herausgeber sparen sich den sattsam bekannten Hinweis, dass Bildhauer und Maler jeweils die eigene Kunst bevorzugten. Anschließend hielt Varchi am 3. März 1547 die erste von zwei Vorlesungen über das Sonett Michelangelos „Non ha l'ottimo artista alcun concetto“, die hier zusammengefasst wird. Nachdem Varchi die Grundzüge der klassi-

schen Kunsttheorie umrissen und Michelangelo als Meister aller Künste einschließlich der Dichtkunst und der Liebe gepriesen hat, kommt er zu dem nicht ganz überraschenden Schluss, dass Malerei und Poesie identisch seien. Zugleich stellt diese Vorlesung einen Versuch der Definition von Kunst dar, also ein ziemlich ehrgeiziges Unternehmen.

Die zweite Vorlesung vom 13. März 1547 behandelte die Rangfolge der Künste. Den Text ließ Varchi umgehend Michelangelo zukommen. Er sollte zum „Streit“ bzw. der Umfrage nun einen Schiedsspruch fällen; er ließ aber erst im Oktober 1549 über Giovanni Francesco Fattucci, Priester am Dom von Florenz, antworten. Erst nach dieser



Abb. 1 Antonio Lombardo, *Venus Anadyomene*, 1510/15. Marmor, 40,6 x 25,1 cm. London, Victoria and Albert Museum (Hendler 2013, S. 256)

lange erwarteten Reaktion ließ Varchi 1550 seine *Due lezioni* mitsamt Michelangelos Brief drucken. Buonarrotis Reaktion auf die zweite Vorlesung war wohl für Varchi enttäuschend, wie immer wieder in der Literatur zu lesen ist und hier wiederholt wird (52). Hinweise Varchis hierauf existieren aber nicht. Was auch immer Michelangelo geantwortet hätte: Ohne seine Stellungnahme wäre Varchis Werk unvollständig geblieben, war doch die gesamte Kampagne auf Buonarrotis Heimholung hin angelegt.

DISEGNO ALS WURZEL ALLER KÜNSTE

Vasari, der schon zu den Adressaten von Varchis Umfrage gehört hatte, behandelte das Thema nochmals in seiner Vorrede der *Vite* von 1550, wobei die Frage, ob er wirklich der Autor dieses Proömiums ist, auf Basis von Thomas Frangenberg's Forschungen (Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives [1550], in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 65, 2002, 244–258) kurz referiert wird. In der Vorrede heißt es, Skulptur und Malerei seien auf der Grundlage des *disegno* gleich, eben Schwesterkünste, zudem wird die Architektur in die Gattungstrias mit einbezogen. Vincenzo Borghini ließ das nicht ruhen: Auch er verfasste einen Kommentar zum Thema, der hier aber nur beiläufig erwähnt wird, da er von den Herausgebern eher als Nachgeschichte der *Due lezioni* Varchis verstanden wird (ebenso die Exequien Michelangelos). Stattdessen umreißen sie die verschiedenen Definitionen des *disegno*-Begriffs, der in Folge dieser Diskussion zentrale Bedeutung erlangte, was sich auch im Namen der 1563 gegründeten Akademie niederschlug.

Disegno als Wurzel aller Künste hin oder her: Als die Akademie unter Federführung Borghinis und Vasaris die Trauerfeier für Michelangelo organisierte, wobei Vasari die Trauerrede halten sollte, gab es Streit zwischen Bildhauern und Malern. Hier, am Katafalk Michelangelos, bildete sich der damalige argumentative Stand des Paragone ab: Umstrittene Themen waren der Geniekult, die Aufwertung der Malerei, Bildhauerei und Architektur zu Schwestern der Dichtkunst sowie die Nobilitierung der Akademien.

Erst nach dieser Einleitung folgt eine tabellarische chronologische Zusammenfassung der Ereignisse, die sinnvollerweise dem Gesamttext vorangestellt worden wäre. Die Herausgeber betonen zudem, dass hinsichtlich der Datierung sowohl der



Abb. 2 Tizian, *Venus Anadyomene*, um 1520. Öl auf Lw., 74 x 56,2 cm. Edinburgh, Scottish National Gallery (Hendler 2013, S. 261)

Umfrage als auch der *Due lezioni* häufig nicht berücksichtigt wurde, dass in Florenz noch bis 1749 das Neue Jahr erst am 25. März (Mariae Verkündigung) begann, die Vorlesungen nach heutiger Rechnung also nicht 1549, sondern 1550 erschienen (auf der homepage des Projekts an der Universität Zürich figuriert allerdings nach wie vor das Datum 1549). In vielen Publikationen ist das Datum jedoch mit dem Vermerk s. f. (stile fiorentino) versehen, was auf die abweichende Jahreszählung verweist.

Die Ausgabe reproduziert die Erstausgabe von 1550, lässt aber die erste Vorlesung aus, da sie in der Einleitung zusammengefasst wird, und beschränkt sich auf die Wiedergabe der zweiten mit Widmung und Vorrede, der Künstlerbriefe sowie zweier Sonette Varchis, außerdem des Briefes Varchis an Luca Martini mit Bitte um Übermittlung an Michelangelo. Die Erstausgabe enthält zahlreiche Druckfehler. Wer eine bereinigte Ausgabe sucht, findet sie bei Paola Barocchi, die 1960–62 und 1998 Editionen dieser Schriften vorgelegt hat (*Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998).

ÜBERSETZUNG UND KOMMENTAR

Die Übersetzung der Herausgeber folgt im Zweifelsfall Barocchi, die sprachlichen Bereinigungen werden jedoch nicht editorisch nachgewiesen, sondern sind nur pauschal auf S. 70 unter den Editionshinweisen vermerkt. Auch die recht knapp gehaltenen erläuternden Anmerkungen zu Varchis Text orientieren sich teilweise an Barocchi, ebenfalls mit einem pauschalen Hinweis. Hier stellt sich dann doch die Frage, wieso der Text der Ausgabe von 1550 überhaupt wiedergegeben wurde, noch dazu ohne die erste Vorlesung.

Im Vergleich von Original und Übersetzung allerdings entfaltet sich ein gewisser Reiz. Bei der Reproduktion des italienischen Originals wurde darauf geachtet, die ursprüngliche Seitenanordnung beizubehalten. Als Kurztitel sind Verweise auf frühere Übersetzungen angegeben. Hier und im Literaturverzeichnis haben sich kleinere

Flüchtigkeitsfehler eingeschlichen: Zu der zitierten Ausgabe von Ernst Karl Guhls *Künstlerbriefen* 1850 fand sich in allen zugänglichen Katalogen als Erscheinungsdatum ausschließlich die Angabe 1853. Die zweite, beträchtlich vermehrte Auflage erschien mit Adolf Rosenberg als zweitem Herausgeber und umfasste zwei Bände. Der hier relevante erste Band *Das XV. und XVI. Jahrhundert* ist 1879 in Berlin erschienen, nicht, wie angegeben, 1880 (dem Erscheinungsjahr von Bd. 2). Die Auflöschung des Kurztitels Uhde-Bernays 1926 fehlt im Literaturverzeichnis (Hermann Uhde-Bernays [Hg.], *Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten, mit sechzig Selbstbildnissen und den Künstler-Unterschriften*, Dresden 1926).

Was ist also das eigentliche Verdienst des Buchs? Abgesehen von der These für Varchis Motivation, nämlich die Neugründung der Accademia Fiorentina, bietet es erstmals eine vollständige Übersetzung der zweiten Vorlesung ins Deutsche. Auch die Briefe Sangallos und Tassos sind hier erstmals auf Deutsch greifbar. Da Guhl/Rosenbergs Übertragung der Künstlerbriefe längst nicht in allen kunsthistorischen Instituten vorhanden ist, ist diese Edition samt Übersetzung als breitenwirksame Erschließung von Schlüsseltexten der Italienforschung zu begrüßen.

THEORIEBILDUNG IN DER PRAXIS

Das zweite hier zu besprechende Buch, Sefy Hendlers Dissertation (Université Paris I Panthéon-Sorbonne), will ein „corpus paragonicum“ derjenigen Gemälde und Skulpturen vorlegen, die in Italien zwischen dem Ende des 15. und Beginn des 17. Jahrhunderts in deutlichem Zusammenhang mit dem Paragone stehen. Es geht also nicht um eine Enzyklopädie, sondern um eine Art kritische Revision, wird doch der Begriff des Paragone mit wachsender Beliebtheit des Themas inflationär eingesetzt. Varchi hatte ihn als Austausch zwischen Theorie und Praxis inszeniert. Hender nimmt sich diejenigen Werke vor, die immer wieder in den Quellen und in der Sekundärliteratur –



Abb. 3 Donatello, Das Wunder des Neugeborenen des hl. Antonius von Padua, 1446/47. Bronzerelief, 57 x 123 cm. Padua, Basilica del Santo (John Pope-Hennessy, Donatello Sculptor, New York/London/Paris 1993, S. 238)

manchmal auch nur en passant – genannt werden und untersucht sie auf eine wie auch immer gear- tete Verbindung mit dem literarischen Diskurs der Zeit hin.

Die Werke sind motivisch höchst unterschied- lich, stammen thematisch meist aus der profanen Ikonographie und demonstrieren ihr paragonales Anliegen anhand der menschlichen Figur. Hendl- er sucht nach deutlichen Indizien für die Thema- tisierung der Gattungskonkurrenz in den Kunst- werken, wie z.B. in Giorgiones Bild des hl. Georg, das entweder verloren ist oder vielleicht sogar nie existiert hat, aber sowohl von Paolo Pino 1548 als auch von Vasari 1568 als Kronzeuge aufgerufen wurde. Die Analyse des Pino-Dialogs im Kontrast zu Vasaris Version stellt die jeweiligen histori- schen Bezüge dar, erläutert und begründet die unterschiedlichen Nuancen der Autoren und bewert- et die Texte im Hinblick auf die damalige Situa- tion und ihre ästhetikgeschichtlichen Auswirkungen. Entsprechend verfährt Hendler mit Leonar- dos Äußerungen – hierbei stützt er sich auf die No- tizen zur Malerei und die Entwürfe zum Reitermo- nument der Sforza in Mailand. In seinem ersten, in die Theorie des Paragone einführenden Teil erläu- tert der Autor Albertis Rolle als Vorbild Leonardos, geht auf Castigliones *Cortegiano* als Promulgator von da Vincis Gedankengut ein und auch auf Var- chis Initiative sowie Borghinis Reaktion.

Der zweite Teil ist dem Hauptanliegen des Buches gewidmet, der Identifizierung von prägenden

paragonalen Werken der künstlerischen Praxis, und beginnt mit einer kritischen Darstellung des Forschungsstands zur Methodik der Identifikation und Aussortierung jener Werke, die nur einen scheinbaren oder oberflächlichen Bezug zum Para- gone aufweisen. Hendl- er selbst orientiert sich an „clarté“, d.h. an klaren konzeptionellen und vor al- lem visuellen Bezügen. Ausschlaggebend ist der direkte kompetitive Vergleich zwischen Malerei und Plastik, also ein konkret im Bild ablesbares Ar- gument. Der Sonderfall des Flachreliefs wird weit- gehend ausgeschieden, da Alberti es der Malerei zuschlug, weil es Dreidimensionales in die Fläche banne, während es bei Leonardo zu einer Misch- form aus Malerei und Skulptur wurde.

Weil Spiegelungen eine bedeutende Rolle spielen, lässt Hendl- er diejenigen Werke Revue passieren, die zum Grundbestand der Paragone- forschung gehören: Jan van Eycks „Badestube“, die sich damals in Neapel oder in Urbino befand, wohingegen weitere Gemälde Jans und anderer früher Niederländer mit Spiegeln nicht dazu gehö- ren, denn diese konvexen Spiegel öffnen den Raum nach vorne hin, wollen aber nicht die Figur – wie im Paragone – von allen Seiten zeigen. Außer- dem funktionieren sie bei den frühen Niederlän- dern als Metaphern der Malkunst, nicht aber, wie dann erst seit Giorgione, im Wettstreit mit der Skulptur. Der Autor verbindet das Phänomen,



Abb. 4 Annibale Carracci, Venus und Anchises, 1597–1600. Rom, Galleria Farnese (Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Mailand 2008, Taf. 107a)

dass die frühen Gemälde zum Paragone aus Venedig kommen, mit der venezianischen Entwicklung des Flachspiegels. Das ist nicht neu, gehört aber in das Beziehungsgeflecht, das Hendlers für die Interpretation der Werke nachzeichnet. So analysiert er die Gemälde Giorgiones, Bellinis, Tizians, Tintoretts und Savoldos mit Flach- und Konvexspiegeln auf ihre unterschiedlichen künstlerischen Intentionen hin. Ein eigenes Unterkapitel behandelt Portraits mit Spiegeln; ein weiteres ist den Simultanportraits und -studien bei Pollaiuolo, Leonardo, Lotto und Dürer gewidmet. Vieles ist bekannt, doch entsteht dank der zahlreichen Detailbeobachtungen, der Vergleiche untereinander, der Bezüge zu den Traktaten ein überaus komplexes Gesamtbild, welches das gesamte Buch auszeichnet.

UMS BILD HERUMGEHEN

Der dritte Teil setzt sich mit dem sogenannten Aspektkriterium auseinander. Darunter fallen diejenigen Gemälde und Zeichnungen, die auf Vorder- und Rückseite entsprechend Front- und Rückansicht derselben Figur darstellen. Vereinten die Simultandarstellungen mehrere Ansichten auf einen Blick, so nähern sich diese Werke, bedingt durch das Umdrehen des Blatts oder durch das Umschreiten des Gemäldes, der Skulptur an. Die hier u.a. angeführte Studie Dürers von siamesischen Zwillingen hat aber wohl weniger mit dem Paragone zu tun als mit einer Dokumentation dieses seltenen Phänomens. Hier wäre die Lektüre von Lars Olof Larssons *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus* (Stockholm 1974) nützlich gewesen. Deutschsprachige Literatur kommt aber in

der ansonsten sehr üppigen Bibliographie vergleichsweise wenig vor, und wird – wenn zitiert (leider häufig mit Druckfehlern) – kaum im Text referiert.

Man trifft alle alten Bekannten wieder, wie z.B. Bronzinos „Zwerg Morgante“ als gemalte Fortsetzung des unvollendeten Briefs an Varchi, oder Volterras „David und Goliath“ nach seiner verlorenen skulptierten Gruppe, die Giovanni della Casa für seinen Traktat über die Malerei in Auftrag gegeben hatte und die Hendlers im Dialog mit Michelangelos Behandlung des Themas in der Sixtina untersucht. Nach dieser ausführlichen Begegnung mit Gemälden rückt die Skulptur in den Blick, zunächst Cellinis „Narziss“, der sich in der Quelle betrachtet. Er steht für das Sehen und Gesehenwerden sowie für das kunstvolle Festhalten-Wollen einer Spiegelung, wie Alberti es formuliert. Bei Cellinis „Perseus“ geht es um die acht bzw. vielen Ansichten, die der Künstler in seinem Brief an Varchi beschwor, und darum, wie Nebensichten die Hauptansicht variieren und die Geschichte weiter entfalten – gelungener als in der Malerei, deren Metapher der Narziss laut Alberti ist. Auch Giambolognas „Raub der Sabinerin“ darf in dieser Versammlung nicht fehlen.

SKULPTUREN MALEN

Der vierte Teil widmet sich derjenigen Malerei, die skulptierte Objekte integriert, seien es Medaillen, Skulpturen aus Stein oder Bronze, oder auch Reliefs. Angesichts der Fülle der Werke (ein Bildhauer, der sich als Berufsbildnis mit einer Statue portraitiert, ist nicht notwendig ein Beitrag zum Paragone) konzentriert sich Hendlers wiederum auf die bekannten Portraits von Sammlern und

Abb. 5 Annibale Carracci, Selbstportrait, ca. 1603/04. Öl auf Lw., 42,5 x 30 cm. Eremitage, St. Petersburg (Robertson 2008, Taf. 159)



Antiquaren aus der Zeit zwischen ca. 1475 und 1568. Lorenzo Lotto zeigt den Sammler Andrea Odoni inmitten seiner Skulpturen, nicht aber seiner Gemälde, und verleiht dem Marmor mittels Farbe einen Hauch von Leben. Aber reicht das aus, um hier ein paragonales Werk zu erkennen? Der Autor gesteht selbst zu: „la lecture de ces portraits reste un exercice très délicat“ (235). Der Zusammenhang mit dem Paragone wird sehr viel einsichtiger, wenn Bildhauer genau diejenigen atmosphärischen Erscheinungen in Stein meißeln, die Leonardo zufolge nur in der Malerei möglich sind, wie z.B. aufgewirbelten Staub, Nebel, Regen usw.

Einige Flachreliefs entkräften dieses Argument bzw. versuchen es zumindest mit unterschiedlichem Erfolg. Anhand des Motivs der Venus Anadyomene verfolgt Hendlar auch den Wettstreit mit der Antike, für die Werke des Apelles stehen, mit denen die Lombardi und Tizian wetteifern (Abb. 1 und 2). Sie setzen ihre Konkurrenz in der Scuola und der Basilica del Santo in Padua fort, wobei sie Donatellos Werk gleichen Themas – das Wunder des Neugeborenen des hl. Antonius von Padua (Abb. 3) – am selben Ort als Messlatte wählen. Vasaris Ausstattungen seiner Häuser in Arezzo und Florenz entscheiden den Paragone zugunsten der Malerei, was angesichts seiner Profession nicht verwundert. Die Geschichte von Pygmalion und seiner zum Leben erweckten Statue Galathea wendet Hendlar anhand eines Gemäldes von Bronzino ebenfalls auf den Paragone an. In der Ausmalung des Palazzo Fava in Bologna und der Galleria Farnese in Rom durch die Carracci schließlich triumphiert die Malerei über die (Schein-)Skulptur

(Abb. 4), die Werke der Antike und der Renaissance zitiert und überhaupt erst dank der Malerei so lebendig erscheint.

Im Laufe des Seicento verebbt die Debatte sowohl in der Theorie als auch in der Praxis und wird durch eine neue „coopération constructive“ oder auch „comparaison constructive“ (367; 374; 382) zwischen den beiden Künsten abgelöst. In der Sekundärliteratur kursieren unterschiedliche Hypothesen vom fröhlichen Weiterleben des Paragone, vom unbestrittenen Sieg der Malerei als dessen Ende bis hin zu einem langen Dahindümpeln bzw. einer langsamen Transformation des Streits. Hendlar vertritt die Transformationsthese und untersucht im fünften und letzten Teil seines Buches Werke, die auf künstlerische Mittel des 16. Jahrhunderts wie Spiegel, Simultanportraits oder ge-

malte Skulpturen zurückgreifen. Es geht jetzt, am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts, aber nicht mehr um Rivalität, sondern darum, wie man die beeindruckendsten visuellen Effekte erzielen kann. Man gestaltet die Darstellung also zunehmend betrachterorientiert. Als Ausdruck dieses Wandels diskutiert der Autor einen kurzen Brief Galileis (1612) an seinen Malerfreund Cigoli sowie Annibale Carraccis Selbstportrait in der Eremitage (ca. 1603/04), „l’illusion d’une illusion“ (Abb. 5). Die Simultanportraits des Kardinals Richelieu von Philippe de Champaigne, van Dycks Simultanportraits Charles’ I. und Henrietta Marias sowie Berninis Büsten nach diesen Gemälden untersucht Hendlers detailliert auf Parallelen und Unterschiede bezüglich der vorher eingeführten Beispielen, um nochmals herauszuarbeiten, wie sich die Reflexion über das Verhältnis von Malerei und Skulptur gewandelt hat.

Die Sacri Monti, vorgeführt am Beispiel Varallo, bestimmt er als Sonderfall dieser Entwicklung, quasi als Prüfstein. Dort waren die Pilger aktiv teilnehmend in das Zusammenspiel von Malerei und Skulptur als Vergegenwärtigung der Passion Christi eingebunden. Ein weiteres Beispiel für die „comparaison constructive“ der beiden Gattungen ist das Triclinium Gregors d. Gr. in Rom, wo der Maler Antonio Viviani die dortige Skulptur des Papstes von Nicolas Cordier kopiert und beide Künstler auf Kardinal Baronios Schriften Bezug nehmen, der zu dieser Zeit Abt (abbé commanditaire) des Gregor-Klosters war. Bernini schließlich, der in Marmor und in der Ölmalerei Effekte erzielte, die den Stein und die Farbe als Materie vergessen lassen, hebt auf diese Weise und auch mit seinen Regelverstößen zugunsten des „bel composto“ die Beschränkungen der jeweiligen Gattung auf. Das ist das Ende des Paragone in seiner schönsten Form.

Hendlers Buch bietet keine wesentlichen neuen Erkenntnisse. Aber es ist ein überaus nützliches Kompendium zur argumentativen Entwicklung des Wettstreits der Künste und zu den Werken, die mit dem Paragone in Italien verbunden sind. Die Aufteilung nach Motiven, die größtenteils chronologisch aufeinander folgen, strukturiert den

Verlauf des Paragone. Die detaillierten Beschreibungen, die kluge Einbindung der Werke in ihren Entstehungs- und Auftragskontext, die präzisen Analysen ihrer Beziehungen zum theoretischen Diskurs und nicht zuletzt die üppige Bebilderung machen das Buch zu einer zwar kostspieligen, aber durchaus bereichernden Publikation.

Die beiden nächsten Neuerscheinungen zum Paragone sind bereits auf dem Markt; die Konjunktur hält also an (vgl. Christiane Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014 sowie den von Joris van Gastel, Yannis Hadjinicolaou und Markus Rath herausgegebenen Sammelband *Paragone als Mitstreit*, Berlin 2014, beide im Akademie Verlag). Was noch fehlt, ist die Kontextualisierung des Phänomens in der allgemeinen „Streitkultur“ des 16. Jahrhunderts. Inwiefern unterschied sich der Paragone von Debatten, die zuvor z.B. die Humanisten untereinander geführt hatten, inwieweit beerbte er sie? Waren die Strategien Varchis und Borghinis Neuerfindungen oder folgten sie bewährten Mustern? Handelt es sich womöglich um ein frühes Modell einer künstlerisch-wissenschaftlichen Kontroverse, hatte dieser „Streit“ Modellcharakter? Auch ist noch unklar, ob er eine Theoriedebatte in der breiteren Öffentlichkeit, vor allem unter potentiellen Auftraggebern auslöste oder auf einen kleinen elitären Kreis beschränkt blieb. Wie wurde die Diskussion, wie wurden die Kunstwerke außerhalb der engeren Diskutantengruppe wahrgenommen? Diese Fragen sind erst ansatzweise beantwortet und lohnen die weitere Erforschung.

PROF. DR. RENATE PROCHNO-SCHINKEL