

Galileo Galilei und die Bildkünste

diaphanes

Galileo Galilei und die Bildkünste

Erwin Panofsky

Vorgelegt von
Horst Bredekamp

Aus dem Englischen von
Heinz Jatho

diaphanes

Handapparat

ist eine Publikationsreihe der Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung,
Humboldt-Universität zu Berlin, herausgegeben von Pablo Schneider.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Der Abdruck der Texte von Erwin Panofsky erfolgt mit freundlicher Genehmigung
von Gerda Panofsky, Princeton.

© diaphanes, Zürich 2012

ISBN 978-3-03734-149-0

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

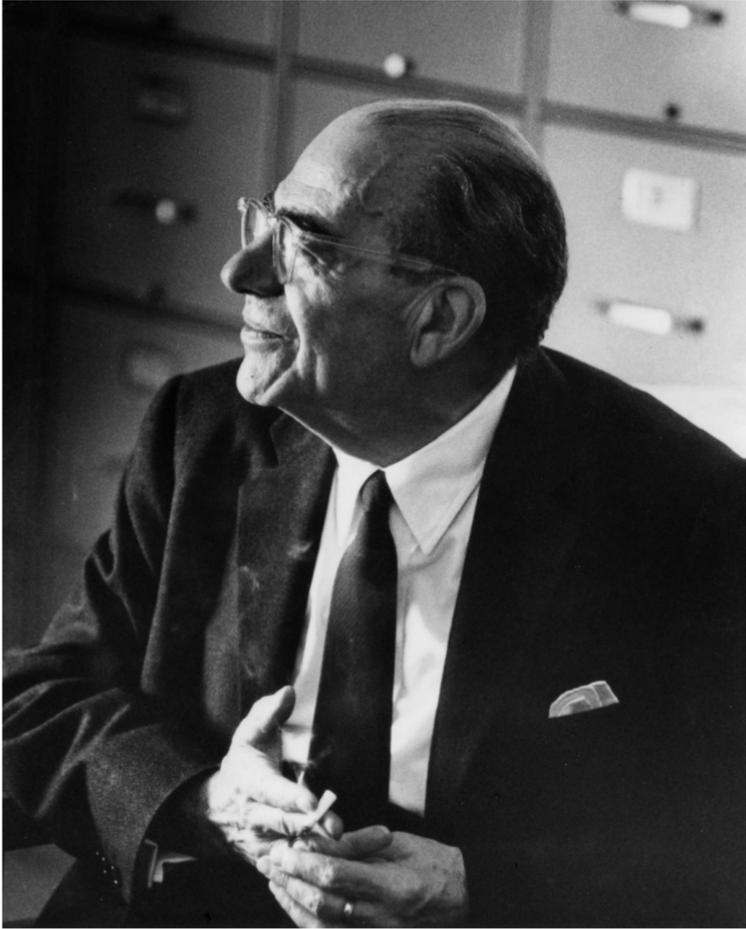
Lektorat: Maja Stark

Satz und Layout: zedit, Zürich

Druck: Nomos, Sinzheim

Inhalt

Einführung	7
Erwin Panofsky Galileo Galilei und die Bildkünste	13
Erwin Panofsky Galileo Galilei und die Bildkünste Ästhetische Haltung und wissenschaftliches Denken	67
Erwin Panofsky Mehr über Galileo und die Bildkünste	85
Horst Bredekamp Vorgeschichte und Nachwirkung von Panofskys Galilei-Text	95
Anmerkung des Herausgebers	115



Erwin Panofsky um 1960 im Institute for Advanced Study, Princeton.

Einführung

Erwin Panofsky – Anschauung der Welt

Im Jahre 1954 erschien Erwin Panofskys Abhandlung *Galileo as a Critic of the Arts*. Die Untersuchung hat einen der bedeutendsten Vorgänge der Wissenschaftsgeschichte zum Thema: Warum war es dem italienischen Astronom nicht möglich, die elliptischen Planetenbahnen, wie sie Johann Kepler berechnet hatte, wahrzunehmen und anzuerkennen? Den Kern der Überlegungen Panofskys bildet somit ein Ereignis des 17. Jahrhunderts, in dem es, neben dem Sehen und der Erkenntnisfindung, gerade auch um das Sehen-Wollen geht. Doch wäre der intellektuelle Wert dieser nun erstmals in deutscher Übersetzung vorliegenden Studie zu kurz gefasst, wenn ihre Bedeutung lediglich als Kommentar zu einer Auseinandersetzung zwischen zwei frühneuzeitlichen Astronomen begriffen würde.

Panofsky richtet in seiner Abhandlung das Augenmerk auf das Verhältnis des zeichnenden Naturwissenschaftlers Galileo zu den Bildkünstlern seiner Zeit, welche sich in einem hart geführten *Paragone* um die Vorherrschaft im Bereich des Visuellen befanden – Malerei versus Skulptur. Denn Bildwerke wurden im 17. Jahrhundert auch als aktive Objekte begriffen, durch welche etwa Erkenntnisfindung erst möglich wurde. Sie wurden keineswegs zu visuellen Belegen herabgestuft; in erster Linie sind sie somit dynamische Denkmodelle. Die historische Entscheidung für eine bestimmte Formgebung bildet daher einen zentralen Punkt der Untersuchung Panofskys. So z.B., wenn er Galileos Ignoranz gegenüber Keplers elliptischen Planetenbahnen beschreibt und seine wissenschaftliche Blindheit zu deuten versucht. Eindringlich zeigt sich der Konflikt von visuellen Konventionen beziehungsweise stilbildenden Intentionen gegenüber einem kritischen Abwägen von Betrachtungsweisen. Es sind die bewussten Ausblendungen von Seiten Galileos, mit welchen sich Panofsky auseinandersetzt. In diesen kommt den Bildern und besonders dem Bildverständnis eine hohe Bedeutung zu, so dass der *Paragone* Teil einer aus heutiger Sicht dezidiert naturwissenschaftlichen Auseinandersetzung ist. Eine Trennung zwischen den Wissenschaften und den Bildkünstlern wäre für das 17. Jahrhundert nicht nachvollziehbar gewesen. Panofskys Studie ist so auch als ein wichtiger Hinweis zu lesen, den Disziplinentwurf der Wissenschaften kritisch zu beleuchten.



Albrecht Dürer: *Der Traum des Doktors*, 1497/1498.

Wenn Panofsky bereits in seiner Studie *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* 1915 formuliert, dass Bildwerke »sich nicht nur auf eine bestimmte Anschauung von Welt« reduzieren lassen, »sondern auf eine bestimmte Weltanschauung«, dann ist so auch der methodische Mittelpunkt der Untersuchung zu Galilei definiert. Betrachtet wird der Konflikt zwischen dem Entstehen von Bildern und ihrer Etablierung als nachhaltig prägende Bildformen. Die gleichsam visuell hervorgebrachten Argumentationen müssen mit dem Blick auf ihre historischen Bedingungen bestimmt werden. Denn in der Frühen Neuzeit konkurrierten Erkenntnismodelle vornehmlich durch ihre Bilder. Dies ist ein bedeutender Aspekt, mit dem sich Panofsky befasst und dessen Aktualität in keiner Weise an Bedeutung verloren hat.

Den Streit der Sichtweisen mit und in Bildern verbindet nichts Geringeres als die Absicht, die Zusammenhänge von Welt, Mensch und Kosmos zu deuten. Diese miteinander streitenden Erkenntniswege können exemplarisch auch im Werk des von Panofsky hoch geschätzten Albrecht Dürer beobachtet werden. So stellt der Kupferstich *Der Traum des Doktors* diesen Konflikt anhand der eingeschlafenen Person vor, die in ihren Gedanken versucht, einen Ausgleich zwischen den sie bedrängenden Polen zu erlangen. Denn das teuflische Wesen und die unbekleidete Frau sind nicht als innere

Wunschvorstellungen zu verstehen, sondern als konkurrierende Verkörperungen von Deutungsmöglichkeiten der Welt und des Kosmos. Diese Bilder drängen nach Dominanz und das menschliche Erkenntnisstreben muss sich ihrer erwehren.

Im Sehen-Können und Sehen-Wollen von kreis- oder ellipsenförmig verlaufenden Planetenbahnen zeichnet sich das Pendeln zwischen den Polen von *Anschauung von Welt* und *Weltanschauung* ab. Das Bild ist hierin nicht der Ort, an dem die Anschauung als Position gleichsam manifest wird, sondern es befördert den Pendelschlag aktiv. Die Ellipse gestaltet in dieser Konstruktion die gleichsam angemessene Form aus. Denn ihre Abschnitte der Verdichtung unterscheiden sie grundlegend von der unterschiedslosen Harmonie des Kreises. Panofsky wendet sich in seiner Betrachtung Galileos dieser geometrischen Konstruktion zu, welche das Verständnis von Welt und Kosmos wirksam bestimmte. So sind die geometrischen Körper nicht nur in einer historischen Perspektive Werkzeuge der philosophischen Weltdeutung, sondern besonders die Ellipse wirkt als symbolische Form bis in die Gegenwart hinein. Panofsky widmete sich genau jenem fatalen Moment in der Geschichte der Erkenntnisfindung, an dem sich Natur- und Geisteswissenschaften einander zu entfremden beginnen. In dieser Beobachtung steht seine Untersuchung der Methode des »Bildakts« nahe, welche die aktiven Aspekte von Bildwerken untersucht. Panofsky thematisiert dies in seiner Untersuchung nicht eigens, doch ist hierin die Brisanz und theoretische Tiefe von *Galileo Galilei und die Bildkünste* eingeschichtet.

Erwin Panofsky wurde 1892 in Hannover geboren. Er entstammte einer Familie jüdischen Glaubens. Zum Studium der Kunstgeschichte ging er nach Freiburg i. Br., wo er 1915 bei Wilhelm Vöge zur Kunsttheorie Albrecht Dürers promovierte. Panofsky setzte sein Studium an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin fort und schloss sich dem Kreis um Adolph Goldschmidt an. Die Gruppe besuchte 1915 auch die Bibliothek Aby Warburgs in Hamburg, wo Panofsky und Warburg erstmals Bekanntschaft schlossen. Hieraus entstand ein anhaltender Austausch, welcher durch den Wechsel Panofskys an die neu gegründete Hamburger Universität, an der er sich 1920 auch habilitierte, noch verstärkt wurde. Er zählte nun zum Kreis der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, dem etwa auch Gertrud Bing, Ernst Cassirer, Fritz Saxl und Edgar Wind angehörten. Panofsky leitete das kunsthistorische Seminar der Universität, bis er sich 1933 zur Emigration in die USA gezwungen sah. Bereits während seiner Zeit in Hamburg

hatte er Kontakte zu amerikanischen Forschern aufbauen können und hielt regelmäßig Gastvorlesungen an der New York University. 1934 wurde er Mitglied des Institute for Advanced Study der Princeton University, an der er bis zu seinem Tod 1968 forschte.

Panofsky zählt bis heute zu den bekanntesten deutsch- und englischsprachigen Kunsthistorikern des 20. Jahrhunderts. Durch sein *System der Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, das er ab etwa 1930 ausarbeitete, wurde die ikonographische und ikonologische Betrachtungsweise zum vorherrschenden Analyseinstrument der Kunstgeschichte. Doch die strenge Systematik seiner Methode beförderte auch Kritik, der zufolge Panofsky ein ausgeprägter Logozentrismus unterstellt wurde. Weiter wurde gefolgert, dass seine Herangehensweise nicht der inhaltlichen Komplexität der Bildwerke gerecht, ja dass deren intellektueller Zähmung Vorschub geleistet würde. Doch gerade Panofskys Text zu Galileo Galilei zeigt, dass ihm an einer Vereinfachung nicht gelegen war, sondern vielmehr an der Analyse der komplexen Konstellation zwischen Kunst- und Naturwissenschaften. So verstand Panofsky seine kunsthistorische Arbeit immer gerade auch als Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart und hierin stehen seine Schriften jenen Aby Warburgs überaus nahe.

In einem Brief an Udo von Alvensleben vom 27. Dezember 1951 berichtet Panofsky von den Vorarbeiten zu *Galileo as a Critic of the Arts*. Er beschreibt darin auch die Form der Zusammenarbeit zwischen Geistes- und Naturwissenschaften, welche seiner Ansicht nach erst dann zu weiterführenden Erkenntnissen gelangen kann, wenn die Disziplinen in einen Dialog auf Augenhöhe treten:

»Im übrigen befinde ich mich, etwas spät, in einer Art Übergangsphase. Mein dickes Buch über die Niederländer des 15. Jahrh. ist fertig [...] und ich fühle mich durch die lange Beschäftigung mit diesen wunderbaren, aber ›geistesgeschichtlich‹ nicht sehr problemreichen Künstlern so verdimmt, daß ich beginne, mich für Sachen zu interessieren, die mich eigentlich garnichts angehen, z.B. Galilei und Kepler. Dies hängt freilich auch damit zusammen, daß ich in der letzten Zeit so viel mit Physikern und Mathematikern zusammen lebe. Man hört immer von der großen Feindschaft der ›Humanities‹ und der ›Sciences‹. Aber in Wahrheit sind gerade die guten Physiker etc., die genau wissen, wo ihre Grenzen liegen, sehr interessiert an dem, was unsereiner treibt (und v. v.), und gerade das ist einer der wenigen hoffnungsvollen Aspekte unserer Zeit, die einer

der besten theoretischen Physiker, Nobelpreisträger, normalerweise in Zürich, aber periodisch hier, in seinen Briefen als ›the wrong century‹ bezeichnet.«¹

Dieser Einblick, den Panofsky seinem ehemaligen Hamburger Studenten Udo von Alvensleben in seine Lebens- und Arbeitssituation gibt, berichtet von der festen Verbindung persönlicher Einschätzungen aktueller gesellschaftlicher Bedingungen und deren Parallelen in der Frühen Neuzeit. In den Bildentwürfen Galileos und Keplers zeigt sich der grundlegende Konflikt zwischen Anschauung von Welt und Weltanschauung, für den die Stilbildungen des Visuellen grundlegend sind. In genau diesem inhaltlichen Kern liegt der so erkenntnisreiche Wert der Untersuchung Panofskys.

Pablo Schneider

¹ Erwin Panofsky: *Korrespondenz 1950–1956*, hg. v. Dieter Wuttke, Wiesbaden 2006, S. 249. Zu Panofsky siehe Renate Heidt Heller: »Erwin Panofsky. 1892–1968«, in: Heinrich Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 165–187; Horst Bredekamp: »Erwin Panofsky (1892–1968)«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Panofsky bis Greenberg*, München 2008, S. 61–75 und die Beiträge in Bruno Reudenbach (Hg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin 1994.



Stefano della Bella: Aristoteles, Ptolemäus und Kopernikus; Letzterer als Galileo.
Frontispiz von Galileo, *Dialogo ... sopra i due massimi sistemi del mondo*, Florenz 1632.

Erwin Panofsky

Galileo Galilei und die Bildkünste

Für Samuel C. Chew
in Erinnerung an den 30. April 1954

I

Die griechische Leidenschaft für die Debatte – gerichtlich oder nicht – brachte bereits im fünften Jahrhundert v. Chr. ein spezifisches literarisches Genre hervor, griechisch σύγκρισις, lateinisch altercatio, concertatio, dialogus, disputatio oder conflictus genannt;¹ im Englischen wäre wohl »contest« oder »debate« das angemessenste Äquivalent. In der Regel hat man es dabei nicht mit einem mörderischen Kampf zwischen dem absolut Guten und dem absolut Bösen zu tun (wie im Streit zwischen Tugenden und Lastern, Vernunft und Sinnlichkeit, Glaube und Häresie), sondern mit einem Wettbewerb zwischen zwei oder gelegentlich auch mehr als zwei relativen Werten, der mit einem vernünftigen Kompromiss oder sogar einer glücklichen Versöhnung enden kann.

Die Parteien können Tugend und Wollust sein, Koch und Bäcker, Homer und Hesiod, Poesie und Geschichte, aber auch ganz gekochte Linsen und pürierte Linsen. Und als im hellenistischen Zeitalter Platons Ideenlehre nicht mehr im Sinne einer Abwertung, sondern einer Glorifizierung der »nachahmenden Künste« interpretiert wurde, betreten auch Malerei und Skulptur die Arena. In Lukians *Somnium* wagt die Skulptur (Ἐρμογλυφικὴ τέχνη), wenn auch vergeblich, einen Wettstreit gegen die höhere Kultur (Παιδεία); im *Olympikos* des Dion Chrysostomos siegt Phidias, der für die Skulptur die »Kraft des Symbols« (συμβόλου δύναμις) und das Vermögen geltend macht, zu schaffen, »was mit keinem sterblichen Menschenwesen

1 Siehe H. Walther, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters* (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Literatur des Mittelalters, V, 2), München, 1920. Vgl. auch M. Steinschneider, *Rangstreitliteratur*. *Sitzungsberichte der k.k. Akademie der Wissenschaften*, Wien, Philos.-histor. Klasse, CLV, 1906, 4.

zu vergleichen ist«, in einer imaginären Debatte über Homer; und auch in der Einführung zu Philostrats *Imagines* ist das Echo eines Streits zwischen Skulptur und Malerei vernehmbar, wobei der Autor zugunsten letzterer votiert.²

Im westlichen Mittelalter wurde die Wettstreit-Literatur auf Lateinisch ebenso wie in der Volkssprache leidenschaftlich gepflegt, und die Anzahl und Art der Parteien variierte *ad infinitum*. Wein konkurriert mit Wasser oder Bier, der Winter mit dem Sommer, der Berg mit dem Tal, der Schwan mit der Krähe, der Kleriker mit dem Laien, dem Bauern oder dem Ritter,³ der weltliche Ruhm mit dem frommen Verzicht, Fortuna mit der Philosophie, der Körper mit der Seele. Selbst der Streit der natürlichen Liebe mit dem, was das Außenministerium »Abweichlertum« nennt – angedeutet in Platons *Phaidros* und von Plutarch und Lukian aus je entgegengesetzter Perspektive ausführlich entwickelt – wurde am Leben gehalten und in amüsanter Weise wieder aufgenommen in einer gereimten Debatte zwischen (der von der Natur unterstützten) Helena von Troja und Ganymed (unterstützt von der Philologie), die mit dem Verlöbnis der Protagonisten endet. Was jedoch von der Bühne der mittelalterlichen Wettstreit-Literatur verschwand, sind die bildenden Künste. Waren Malerei und Skulptur erst auf den Status von *artes mechanicae* degradiert (wobei man das Wort eher vom lateinischen *moechus*, Bastard, als vom griechischen *μηχανικός* ableitete), dann war ihre Rivalität nicht mehr von Interesse, während die Möglichkeit, sie könnten mit ihren aristokratischen Schwestern, den freien Künsten, in Wettstreit treten, grundsätzlich ausgeschlossen war: Die *bataille des sept arts* war ein Turnier, an dem einfache Bürger nicht teilnehmen durften.

Erst um 1400 – als Brunelleschi und Ghiberti sich für die Bronzetür des Baptisteriums bewarben, als Donatello seine Lehrzeit absolvierte und Masaccio geboren wurde – konnte Cennino Cennini darauf pochen, dass die Malerei einen legitimen Anspruch habe, als freie Kunst anerkannt zu werden. Sein Gedankengang war ziemlich naiv: Der Maler steht mit dem

2 Siehe E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Studien der Bibliothek Warburg, 5), Leipzig und Berlin, 1924, S. 8–16; B. Schweitzer, »Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike«, *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N.F., II, 1925, S. 102ff.

3 Zum Zusammenhang von dieser Art *altercatio* mit der streng legalistischen Diskussion über das Verhältnis der temporalen zur spirituellen Macht, siehe A. Coville, *Evrart de Tremignon et le Songe du Verger*, Paris, 1933.

Dichter auf einer Stufe, weil er zugleich imaginäre Wesen schaffen und wirkliche wiedergeben kann.⁴ Aber dieser Standpunkt, der einen grundsätzlichen Wechsel der Einstellung ankündigte, wurde allgemein akzeptiert. Das der Malerei zugestandene Privileg wurde nach und nach ausgedehnt auf das, was man später die »schönen Künste« nennen sollte;⁵ und für einen Denker des sechzehnten Jahrhunderts war es erneut naheliegender, die Bedeutung von Platons Ideen durch das im Geist eines Künstlers lebendige »Bild eines vollkommen schönen Körpers« zu illustrieren, als durch den im Geist eines Philosophen eingepprägten Archetyp.⁶

Kaum allerdings waren Malerei und Skulptur als vollgültige Künste anerkannt worden, als sie sich auch schon gegenseitig den Vorrang streitig machten. Im Norden, wo man bislang wenig Neigung gezeigt hatte, über die Künste zu theoretisieren, sind es jene simulierten Statuen, die in den Altarstücken des Meisters von Flémalle, von Jan van Eyck und ihren Nachfolgern (Abb. 1) mit den genuinen Werken der Skulptur rivalisieren, in denen sich möglicherweise eine gewisse Rivalität zwischen Malerei und Skulptur spiegelt. In Italien trat diese Rivalität um 1430 zutage. Leone Battista Alberti, der erste Kunsttheoretiker im vollen Wortsinn, spielt deutlich darauf an, wenn er erklärt, dass Skulptur und Malerei, obwohl in ihren Mitteln und Zielen verschieden, gleichrangig seien und Frieden halten müssten,⁷ und in der Folge blieb die Konkurrenz zwischen den beiden Schwesterkünsten

4 Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa, *Il Libro dell'Arte*, übers. v. D. V. Thompson, jr., New Haven, 1933, S. 1f. Vgl. J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, S. 77ff.; ders., *La Letteratura artistica*, Florenz, 1935, S. 77ff.

5 Siehe P. O. Kristeller, »The Modern System of the Arts«, *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, S. 496ff.; XIII, 1952, S. 17ff. Dieser sonst hervorragende Artikel wird allerdings der Rolle des Architekten im Mittelalter nicht gerecht (vgl. N. Pevsner, »The Term »Architect« in the Middle Ages«, *Speculum*, XVII, 1942, S. 549ff., und E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pa., 1951, S. 25f.); außerdem scheint der Autor, noch schwerwiegender, die Tatsache zu unterschätzen, dass die Künste Malerei (und die »graphischen Künste«), Skulptur und Architektur, die gemeinhin als die »schönen Künste« im engeren Sinn verstanden werden, seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts als Einheit galten. Vasari, der sie als erster, weil »die Zeichnung ihre gemeinsame Grundlage ist«, als die drei »arti del disegno« bezeichnet hat, behandelt sie sowohl in biographischer als auch in systematischer Hinsicht durchweg *pari passu*. Vgl. auch S. 18, Anm. 10.

6 Vgl. Panofsky, *Idea*, S. 4, in Bezug auf Melanchthon und Cicero.

7 Leone Battista Alberti, *Trattato della pittura* (Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. v. H. Janitschek, Wien 1877, S. 94f.). Alberti bevorzugt die Malerei, weil ihre Probleme »schwieriger« seien, aber er betont auch, dass beide Künste »verwandt sind und vom selben *ingegno* genährt werden«.



Abb. 1: Meister von Flémalle: Der heilige Jacobus Major und die heilige Klara, Madrid, Prado.

jahrhundertlang in vielen Ländern der bevorzugte Topos der Wettstreit-Literatur. Ein Höhepunkt war erreicht in Leonardo da Vincis »Paragone«, in dem die Malerei mit der Behauptung, nicht nur der Skulptur, sondern auch der Musik und der Poesie überlegen zu sein, die Offensive tief ins Gebiet der freien Künste hineinträgt.⁸ Und um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gab die inzwischen zu einer Art intellektuellem Zeitvertreib gewordene Diskussion um die jeweiligen Meriten von Malerei und Skulptur sogar Anlass zu dem, was man vielleicht die erste öffentliche Meinungsumfrage nennen könnte: 1546 veranlasste Benedetto Varchi, ein Florentiner Humanist, während der Vorbereitung von zwei Vorträgen, die drei Jahre später veröffentlicht wurden, eine erhebliche Anzahl bedeutender Künstler, darunter Michelangelo, Benvenuto Cellini und Pontormo, zu Stellungnahmen, in denen sie allesamt loyal für das eigene Fach Partei ergriffen.⁹

8 Siehe Irma A. Richter, *Paragone. Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, London, etc., 1949. Vgl., neben der immer noch nützlichen Einführung in Lessings *Laokoon*, hg. u. ann. v. W. G. Howard, New York, 1910: Schlosser, *Die Kunstliteratur*, S. 154ff.; ders., *La Letteratura artistica*, S. 153ff.; R. W. Lee, »Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting« *Art Bulletin* XXII, 1940, S. 197ff.; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford, 1940, S. 51 ff; ders., »An Echo of the »Paragone« in Shakespeare«, *Journal of the Warburg Institute*, II, 1939, S. 260ff.; S. A. Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles*, New York, 1943, S. 40, 48, 242ff. Zur spanischen *Paragone*-Literatur, S. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, S. 543ff.; ders. »Calderón und die Malerei«, *Romanische Forschungen*, L, 1936, S. 89ff. Der letzte vollständige *Paragone*, der Rhetorik, Musik, Architektur, Skulptur und Malerei umfasst, ist vermutlich die Einleitung zu Wilhelm Buschs *Maler Klecksel*.

9 Siehe Schlosser, *Die Kunstliteratur*, S. 200f., ders., *La Letteratura artistica*, S. 198f., 202 (mit weiterer Literatur). Besonders bemerkenswert unter den *Paragoni* aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts sind die im *Proemio* von Vasaris *Vite* (die natürlich in einer versöhnlichen Note enden: die »drei Künste der Zeichnung« sind Schwesterkünste) und in Cardanos