

Einleitung: Der schöne Körper als Kunstprodukt

„Die beste Theorie der Schönheit ist ihre Geschichte.“¹

Cesare Ripas (1555–1622) Personifikation der Schönheit (*Bellezza*) erscheint mit dem Kopf in den Wolken. Die Wolke hüllt ihr Haupt, mit Ausnahme der Augen, der Nase und des Mundes, vollständig ein. Ihr gesamter Körper ist von einem Strahlenkranz umfasst, dabei werden ihre Arme von diesem bzw. den ihn bestimmenden Schraffuren bedeckt (Abb. 1). Im begleitenden Text heißt es, dass der Glanz (*splendore*) der *Bellezza* blende und sie dadurch nicht richtig sichtbar sei, weil Schönheit weder rational zu erfassen noch mit Worten zu beschreiben sei – ihr Glanz komme (in neoplatonischer Tradition) vielmehr direkt von Gott.²

Schon die herausragend schönen Heldinnen und Helden der antiken Mythologie werden nicht genau beschrieben. Narziss, Adonis, Helena oder Dido sind zwar als wunderschön bezeichnet worden, wir erfahren jedoch nicht, was diese Schönheit ausmacht. In seiner Studie über das *Versprechen der Schönheit* schließt Winfried Menninghaus daraus mit Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dass die legendär schönen Menschen – anders als ihr Komplementär, die häßlichen – eigenschaftslos sind. In der *Vorläufigen Abhandlung zu den Denkmälern der Kunst des Altertums* beschrieb Winckelmann 1767 die Abwesenheit distinktiver Merkmale als „Bedingung der Möglichkeit ‚lauterer‘ Schönheit“:³

„Wenn ich also sage, daß eine Gestalt, um schön zu sein, *unbezeichnet* sein müße: so will ich dadurch andeuten, daß die Form derselben weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche die Einheit unterbrechen und die Schönheit vermindern oder verdunkeln. Daher gilt von der Schönheit, was von dem Wasser, welches aus dem Schooße der Quelle geschöpft wird, das um desto gesunder geachtet wird, je weniger Geschmack es hat, und von allen fremden Theilen geläutert ist.“⁴

Anders als die für die Künste bedeutsamen schönen, aber über einen ausgeprägten Charakter verfügenden Götter, wie etwa Apollo und Aphrodite, sind die „unbezeichnet“ Schönen der antiken Mythologie von Winckelmann deshalb auch nicht in den klassischen Kanon idealschöner Typen aufgenommen worden⁵ – es scheint, als ob die reinen Schönen inhaltsleer blieben.



Abb. 1

Bellezza, in: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 41.

Heidelberg, Universitätsbibliothek

In der kunstgeschichtlichen Grundlagenliteratur der Neuzeit wird die Frage, was das Prädikat ‚schön‘ genau meine, häufig ausgelassen – genau wie schon bei Ripa. Dessen Verzicht auf eine genaue Beschreibung verweist zum einen auf die Schwierigkeit, die häufig als metaphysisch verstandene Eigenschaft der Schönheit zu definieren und in konkrete Regeln zu fassen. Zum anderen ist sie der Subjektivität des Urteils und der Wahrnehmung geschuldet, die die Geschichte des schönen Körpers seit der Antike begleitet. Beide Aspekte scheinen im Bild des von Wolken verhüllten Kopfes anzuklingen. Gut zu erkennen sind bei Ripa allerdings der nackte Körper der personifizierten Schönheit, den sie im Kontrapost präsentiert, und die Attribute, die sie in den Händen hält und aus dem Strahlenkranz heraus zeigt: rechts Kugel und Zirkel als Symbole für Proportionalität, Symmetrie und Harmonie, die seit der Antike Parameter zur Bestimmung des Schönen darstellen (Platon, *Timaios*, 30a), und links eine Blume, die Ripa als weiße Lilie spezifiziert und mit Reinheit, aber auch mit der idealen Farbe des weiblichen Körpers verbindet.⁶ Am Körper der *Bellezza* und ihren Attributen werden trotz der von Ripa betonten Unmöglichkeit einer Definition von Schönheit also sehr wohl Eigenschaften des Schönen sowie Merkmale, Maßstäbe und Werkzeuge greifbar, um Schönheit zu messen und an ihr zu arbeiten.

Damit verweist Ripa auf einen zentralen Aspekt speziell auf den Körper bezogener Schönheit. Diese gilt seit der Antike als ein Kunstprodukt,⁷ für das die Natur weniger als Ideal oder Vorbild dient, sondern vielmehr ihr Material wie in einem „Modellbaukasten“ zur Verfügung stellt, das erst der menschliche, künstlerische Eingriff zu vervollkommen vermag.⁸ Wie vielfältig ein solches Verständnis körperlicher Schönheit bei allen Kontinuitäten ist, welche Neugewichtungen und Bedeutungsverschiebungen sich in seiner Geschichte abzeichnen, lässt sich anhand der ausgewählten Grundlagentexte von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verfolgen.

Schönheit als Stilbegriff

Der Ausdruck ‚Schönheit‘ (lat. *pulchritudo*, ital. *bellezza*) war in der Frühen Neuzeit, wie bei Ripa, oft mit platonischen bzw. neoplatonischen Konzepten besetzt und umfasste sowohl körperliche als auch geistige Eigenschaften.⁹ In der Kunstliteratur wurde der Schönheitsbegriff deshalb zugunsten von Umschreibungen vermieden.¹⁰ Giorgio Vasari (1511–1574) etwa verwendet in seinen „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten“ (*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550 und 1568) stattdessen Ausdrücke

wie Anmut (*grazia*), Erscheinung (*aria*), Liebreiz (*leggiadria, vaghezza*) sowie Harmonie (*unione*) und Perfektion oder Vollendung (*perfezione*).¹¹ „Schönheit“ (*bellezza*) behält er sich zur Beschreibung des Stils seiner Zeitgenossen vor, des „schönen“ bzw. „modernen Stils“ (*bella maniera, maniera moderna*), mit dem die Kunst in seinem Geschichtsmodell zur Vollendung gelangt: Seit Leonardo da Vinci (1452–1519) seien Künstler erstmals imstande, ideale Schönheit darzustellen, indem sie die Natur selbst vervollkommneten.¹²

In dieser Tradition standen die ersten Generationen von Kunsthistorikern seit dem 19. Jahrhundert, für die die Schönheit des menschlichen Körpers eine zentrale Kategorie zur Erforschung der Renaissance war. Heinrich Wölfflin (1864–1945) etwa bezeichnete die Hochrenaissance 1899 in seiner Jacob Burckhardt (1818–1897) gewidmeten, einflussreichen Studie zur Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts als „klassische“ Epoche, die eine „neue Schönheit“ eingeleitet habe:

„Wenn man sagt, es sei ein neuer Stil emporgekommen, so denkt man immer zuerst an eine Umformung der tektonischen Dinge. Sieht man aber näher zu, so ist es nicht nur die Umgebung des Menschen, die grosse und kleine Architektur, nicht nur sein Gerät und seine Kleidung, die eine Wandlung durchgemacht haben, der Mensch selbst nach seiner Körperlichkeit ist ein anderer geworden und eben in der neuen Empfindung seines Körpers und in der neuen Art ihn zu tragen und zu bewegen, steckt der eigentliche Kern eines Stiles.“¹³

Wölfflins Schönheitskonzept beruht wie bei Vasari auf einem Stilbegriff, der jedoch nun in einer neuen „Körperlichkeit“ der Welt begründet liegt, und dazu gehört auch die menschliche Physis. Er erläutert dies durch Vergleiche von Bildbeispielen des 15. und 16. Jahrhunderts, für die er im Kapitel über die „neue Schönheit“ hauptsächlich weibliche Idealbildnisse wählt. Wölfflins Bildbeschreibungen changieren dabei zwischen formalen Deskriptionen der Linien von Augenbrauen und Nase und der Schilderung realhistorischer Verschönerungspraktiken:

„Die Köpfe werden grossflächig, breit; es accentuieren sich die Horizontalinien. [...] Wenn es für Frauen einstmals keine grössere Schönheit gab als eine blanke hohe Stirn zeigen zu können (*la fronte superba*, sagt Polizian) und man sogar die Haupthaare vorn ausriss, um dieses Vorzugs in möglichst ausgedehntem Maße teilhaftig zu werden, so erscheint dem Cinquecento die niedrige Stirn als die würdigere Form, indem man empfand, dass sie dem Gesicht mehr Ruhe gebe.“¹⁴

Zunächst ist noch von der formalen Gestaltung des Gesichts die Rede und im nächsten Satz schon vom Epilieren des Haaransatzes. Damit lokalisiert Wölfflin die Darstellung idealer Frauentypen im Bild auf einer strukturellen Ebene mit dem potentiellen Aussehen realer, historischer Frauen und setzt dabei die künstlerische Nachahmung der ‚natürlichen‘ Schönheit des Körpers als *a priori* gegeben voraus.¹⁵ Elizabeth Cropper zeigt, dass die fehlende Historizität des Schönheitsbegriffs in der kunsthistorischen Forschung bis in die 1970er Jahre mit diesem Postulat zusammenhängt: weibliche Schönheit im Bild als ‚natürliches‘ Ergebnis von Studien vor dem Modell hinzunehmen, ohne die Darstellung zu hinterfragen.¹⁶ Eine Gleichsetzung von Frau und Bild erfolgte dadurch sowohl auf der bildlichen und kunsttheoretischen als auch auf der kunstgeschichtlichen Ebene.

Das Phänomen, die Darstellung eines menschlichen Körpers, vor allem des weiblichen Akts, als ‚natürlich‘ bzw. als ‚autonomes Subjekt‘ zu erachten, das deshalb scheinbar keiner Erklärung bedarf, hat Sigrid Schade als „Naturalisierungseffekt“ bezeichnet:¹⁷ Feministisch sensibilisierten kunsthistorischen Studien ist die Einsicht zu verdanken, dass vorgeblich naturalistische Körperbilder wie Tizians *Venus von Urbino* (1538) das Ergebnis komplizierter Bildkonstruktionen waren, die – gerade im 16. Jahrhundert – konstitutiv für die Herstellung der Geschlechterdifferenz waren, da sie eine vermeintlich ‚natürliche‘ Ordnung darstellten und bestätigten.¹⁸

In der Disziplin Kunstgeschichte wurde Schönheit aus diesem Grund seit dem 19. Jahrhundert als eine überzeitliche und allgemeingültige Kategorie begriffen, die so nicht mehr hinterfragt werden konnte und aus der kritischen, historischen Analyse verschwand.¹⁹ Dies änderte sich erst in den 1970er Jahren, als das Fach sich für sozial- und kulturhistorische Fragestellungen zu öffnen und seitdem auch seine Kategorien – in diesem Fall zunächst Idealkonstruktionen weiblicher Schönheit – kritisch zu hinterfragen begann.²⁰ Cropper plädiert dafür, die Kategorie der Schönheit wie die Perspektive als ‚symbolische Form‘ zu untersuchen, nämlich als Ausdruck einer bestimmten Auffassung, Verortung und Wahrnehmung der Welt, die sich zugleich in einer spezifischen Darstellung derselben manifestiert.²¹ In diesem Sinn repräsentieren die in *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt* versammelten Grundagentexte keine allgemeingültige Theorie, sondern Geschichten von Vorstellungen körperlicher Schönheit.

Körper, Bilder, Geschichten

Als Forschungsgegenstand ist körperliche Schönheit mit dem geistesgeschichtlichen Interesse am menschlichen Körper verbunden und als solches ein junges Feld. Die Soziologie und die Anthropologie haben sich im Rückgriff auf Georg Simmel (1858–1918), Marcel Mauss (1872–1950) und Norbert Elias (1897–1990) mit Techniken des Körpers beschäftigt, das heißt damit, wie er behandelt wurde, mit seiner Disziplinierung und Kultivierung (Erziehung, Sport), und diese zugleich historisiert.²² Michel Foucault (1926–1984) ist die Einsicht zu verdanken, dass der menschliche Körper nicht ‚natürlich‘ gegeben, sondern ein historisches, soziales und kulturelles Konstrukt ist, in das sich Macht und Wissen einschreibt.²³ Die materielle Dimension jedoch – die physische Verfasstheit des Körpers, die Auswirkungen von Körpertechniken, die Bearbeitungen und Einwirkungen auf den Körper bei juristischen, medizinischen, hygienischen oder diätetischen Anwendungen, bei performativen Handlungen, in der Sexualität, in der Mode oder beim Sport – ohne ihn als natürlich gegeben hinzunehmen und ohne sich auf eine rein diskursive Ebene zu beschränken, fand erst seit den 1980er Jahren zusammen mit der Einsicht Berücksichtigung, dass der Körper selbst geschichtlich und so auch ein Produkt seiner Historie sei.²⁴

Inzwischen haben der menschliche Körper und seine Teile als Gegenstand einer ‚somatischen‘ Wende einen methodologisch festen Platz in den Kulturwissenschaften eingenommen.²⁵ Damit verwoben sind die von der Kunstgeschichte etwa gleichzeitig und über die traditionelleren ikonografischen Bereiche von Anatomie, Medizin und Sexualität hinaus entwickelten Fragen nach der Darstellung von menschlichen Körpern zwischen Haut, Fleisch und Malmaterial,²⁶ Schminke und Farbe,²⁷ den Vorbildern und Modellen zwischen Ideal und Nachahmung, Repräsentation, Subjekt und Objekt,²⁸ der bildlichen Herstellung von Geschlecht,²⁹ Rasse³⁰ und ihren Kodierungen, dem Zusammenspiel von Bild, Körper und Gesellschaft³¹ sowie den Techniken der körperlichen Bearbeitung und Verschönerung.³²

Vor dem Hintergrund dieses facettenreichen Spektrums forschungsgeschichtlicher Themen versammelt *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt* Texte von der Antike bis ins 18. Jahrhundert: Die Themen rund um schöne Körper haben ihre Kontinuitäten seit der Antike und wurden zyklisch immer wieder verhandelt; sie oszillieren zwischen den Polen von Natürlichkeit und Künstlichkeit, Ideal und Idealisierung, Sichtbarem, Verborgenen und reiner Oberfläche sowie Sexualität und Sterblichkeit. Jedes Konzept wurde in einem spezifischen Kontext zu einem bestimmten Zeitpunkt aktiviert, adaptiert und neu verhandelt und hat seine eigene

Historizität: So wurde etwa die von Cicero (106–43 v. Chr.) begründete Vorstellung einer durch die Kunst erzeugten Schönheit des menschlichen Körpers, die über die Natur hinausgeht und diese gar vollendet (*De inventione*, II, 1), in nachantiker Zeit immer wieder aufgegriffen und prägte den Diskurs über die künstlerische Schöpfung der Neuzeit;³³ dennoch sprach der antike Orator mit anderen Absichten und in einem historisch anderen Kontext von Schönheit als Komposit als etwa Leon Battista Alberti, Leonardo, Albrecht Dürer, Agnolo Firenzuola, Giovan Battista Della Porta oder William Hogarth.

Die kommentierten Texte von *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt* ermöglichen es, die Entwicklung von Positionen zum Verhältnis von Körper und Schönheit exemplarisch, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, von der Antike über das Mittelalter bis in die Neuzeit zu verfolgen. Zeitlich beschließt Francisco de Goya (1746–1828) die Textsammlung; konzeptionell endet sie mit den Anfängen der philosophischen Ästhetik, als ihr Begründer Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) im Jahr 1750 Schönheit (*pulcritudo*) geistig als „Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis“ (*perfectio cognitionis sensitivae*) definierte und der menschliche Körper damit als analytische Kategorie vorerst aus dem Fokus der philosophischen und beginnenden kunstgeschichtlichen Forschung geriet.³⁴

Kunst – Körper – Natur

Die Frage nach der Konstitution schöner Körper ist immer auch eine Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kunst und berührt damit einen zentralen Aspekt neuzeitlicher Kunsttheorie. Exemplarisch lässt sich dies an der Maske verdeutlichen, die seit Ripas *Iconologia* als Attribut der Personifikation der Malerei (*Pittura* oder *Pictura*) gilt und als solches den engen Bezug von Körperbild, Malkunst und Nachahmung thematisiert.³⁵

Der Leidener Maler Frans van Mieris d. Ä. (1635–1681) legte 1661 eine der ersten Rezeptionen der *Pictura*-Allegorie im nordalpinen Raum vor (Abb. 2).³⁶ Die Malerei erscheint hier als Halbfigur mit hochgesteckten Haaren, die den Betrachter unvermittelt anblickt. In der linken Hand hält die junge Frau verschiedene Pinsel und eine ovale Palette; die rechte führt sie grazil zu der schweren, doppelt gelegten Goldkette, die ihre Schultern in weitem Bogen umfängt und an der eine Maske mit etwas dunklerem Inkarnat und scharf gezogenen Augenbrauen hängt. Diese fällt derart groß aus, dass *Pictura* sie im nächsten Moment selbst aufsetzen könnte.



Abb. 2
Frans van Mieris, *Pictura*, 1661. Öl auf Kupfer, 12,7 × 8,9 cm. Los Angeles,
The J. Paul Getty Museum

Nach Ripa steht die Maske der Malkunst nicht nur allgemein für die Aufgabe der Nachahmung, sondern konkret für eine besondere Ausprägung derselben.³⁷ Worin diese besteht, wird im Vergleich mit der Personifikation der Nachahmung (*Imitatione*) deutlich. In der *Iconologia* ist dieser neben der Maske auch ein Affe zugeordnet. Während das Tier dabei auf die Imitation von Gesten und Handlungen verweist, weil es den Menschen gewöhnlich nachäfft, repräsentiert die Maske als ein aus den Komödien bekanntes Requisit die Imitation der Erscheinung und der Körperhaltung verschiedener Personen.³⁸

Als Sinnbild einer unmittelbaren und unreflektierten Übernahme erscheint der Affe bei Ripa – wie später etwa auch bei Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) – in negativem Licht.³⁹ Die Maske assoziiert er demgegenüber mit einem höher bewerteten Konzept der Nachahmung, das, wie Eckhard Leuschner darlegt, eine Verbesserung der Natur durch die Kunst mit einschließt.⁴⁰ Dieser Ansatz habe in der *Poetik* des Aristoteles (384–322 v. Chr.) ein wichtiges Vorbild. In dieser Schrift legt der antike Philosoph die Poesie und im Vergleich mit ihr auch andere Künste wie die Malerei, in Abgrenzung zu Platon (428/27–349/48 v. Chr.), erstmals positiv auf die Nachahmung (gr. *μίμησις*, trans. *mímēsis*, lat. *imitatio*) fest.⁴¹ Dabei nimmt Aristoteles im Verlauf der Abhandlung eine Differenzierung vor, die in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit und so auch bei Ripa auf großes Interesse stoßen sollte:

„Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“⁴²

Im Vergleich der Historiker und Dichter unterscheidet Aristoteles hier zwischen einer „naturgetreuen Nachahmung des Partikulären und Tatsächlichen“ und einer „idealisierenden Nachahmung des Allgemeinen und Wahrscheinlichen“.⁴³ Diese Differenzierung unterschiedlicher Arten der Mimesis innerhalb der *Poetik* wurde von der Forschung bereits eingehend behandelt und seit Rensselaer W. Lees (1898–1984) richtungsweisender Studie *Ut Pictura Poesis*: *The Humanistic Theory of Painting* (1967) zunehmend auch in ihrer Bedeutung für die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit untersucht.⁴⁴

Vor Ripa griff zum Beispiel der aus Perugia stammende Bildhauer Vincenzo Danti (1530–1576) in seinem unvollendet gebliebenen Traktat über die idealen

Proportionen (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567) explizit auf Aristoteles' Gegenüberstellung zurück.⁴⁵ Er übertrug sie auf die beiden italienischen Verben für ‚nachahmen‘, *ritrarre* und *imitare*, wobei er unter *ritrarre* eine getreue Kopie des natürlichen Vorbildes verstand und unter *imitare* eine Nachahmung, die die Behebung von potentiellen Mängeln dieses Vorbildes und dessen (künstlerische) Vollendung mit einschließt.⁴⁶ Beide Modi der Nachahmung werden von Danti, wie schon von Aristoteles, nicht in Opposition zueinander gesetzt, sondern unterschiedlichen Anwendungsbereichen zugewiesen:

„All jene Dinge, die stets in ihrem Sein vollendet erscheinen, können unmittelbar nachgebildet (*ritrarre*) werden; und dargestellt (*imitare*) all jene, die durch irgendeinen Zufall unvollkommen sein können. Daher meine ich, dass das Darstellen (*imitare*) und das Nachbilden (*ritrarre*) derart voneinander unterschieden sind, wie die Dichtung von der Geschichtsschreibung.“⁴⁷

Die Frage nach der Vergleichbarkeit von Malerei und Dichtung ebenso wie die aus ihr abgeleitete Differenzierung mimetischer Praxis beschäftigte Kunsttheoretiker bis ins 18. Jahrhundert hinein. Der englische Maler Joshua Reynolds (1723–1792), erster Präsident der 1768 gegründeten Royal Academy of Arts, verwendete in seinen zwischen 1769 und 1790 gehaltenen Reden über die Kunst (*Discourses on Art*) zwei Nachahmungsbegriffe, die ebenfalls an Aristoteles – und die langjährige Rezeption seiner *Poetik* – anschließen. Schönheit war für ihn nur durch die höhere Form der Imitation zu erreichen, die den Künstler zu Einsichten in das Wesen der Natur und das damit verbundene Wahre führe.⁴⁸

Indem Ripa seiner *Pittura* keinen Affen zu Füßen, sondern allein eine Maske um den Hals legt, weist er die Malerei dem höher bewerteten Modus der Nachahmung – Dantis *imitare* – zu.⁴⁹ Im selben Moment macht Ripa an der Personifikation aber klar, dass die zur Steigerung des natürlichen Vorbildes herangezogenen Mittel im fertigen Werk verborgen bleiben sollen, wenn er etwa die unter dem Kleid verschwindenden Füße damit begründet, das wie sie auch „diejenigen Proportionen, auf denen die Malerei basiert und die mit der Zeichnung ausgedrückt bevor die Farben aufgetragen werden, verdeckt und im vollendeten Werk verborgen werden müssen“.⁵⁰ An diesem Punkt weicht van Mieris in seiner Darstellung *Picturas* von Ripa ab, und dies nicht nur, weil in dem gewählten Format der Halbfigur die Füße ohnehin unsichtbar bleiben. In der demonstrativ dem Betrachter entgegengehaltenen Palette sind die Farben, die das Bild und insbesondere das voluminöse, rosa-blau changierende Gewand, den blassen Teint und die leicht geröteten (oder gepuderten) Wangen bestimmen,

fein säuberlich aufgereiht. Auf unterschiedliche Weise behandeln Ripa und van Mieris in ihren Personifikationen der Malerei demnach ein zentrales Paradox des *imitare*: Schon bei Aristoteles zielt die Nachahmung nach den Vorgaben der Wahrscheinlichkeit auf eine künstlerische Überbietung der Natur (*superatio*), bleibt dieser aber im gleichen Moment als Vorbild und Maßstab verpflichtet.⁵¹

Die Nachahmung, wie sie der Dichter betreibt, steht in dieser Hinsicht in einem engen Bezug zu dem von Aristoteles mit Blick auf die Redekunst formulierten Gebot der Natürlichkeit.⁵² Ein Redner, so heißt es im dritten Buch der *Rhetorik*, solle „unauffällig ans Werk gehen und keinen gekünstelten, sondern einen natürlichen Eindruck erwecken“, was seine Überzeugungskraft erheblich steigern.⁵³ Dieser Grundsatz wurde von späteren Oratoren wie Cicero und Quintilian aufgegriffen und über die Philosophie und Rhetorik in die Neuzeit tradiert. Dabei wurden verschiedene Praktiken der Kosmetik und des Frisierhandwerks als Beispiele einer übertriebenen, zu stark hervortretenden Künstlichkeit herangezogen.⁵⁴

Das Verhältnis von Natürlichkeit und Künstlichkeit stand auch in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie zur Diskussion. Im Anschluss an Quintilian und dessen Kritik an dem antiken Maler Demetrius zeigt etwa Alberti (1404–1472) in seinem Malertraktat *De pictura* (1435) auf, dass ein zu starkes Streben nach Ähnlichkeit (*similitudo*) lediglich hässliche Bilder hervorbringe, und fordert daher eine Idealisierung bzw. nachträgliche Verschönerung von Körpern.⁵⁵ Zugleich aber verbindet Alberti diese Forderung mit der Vorgabe, bei der künstlerischen Darstellung des vollendet Schönen auf die Natur zurückzugreifen – sodass alles „gleichsam ‚nach Natur riecht‘“ (*naturam ipsam sapiat*) und wie natürlich wirkt.⁵⁶ Nur wenn dieser Grundsatz befolgt werde, sei eine „Idee der Schönheit“ (*pulchritudinis idea*) zu erreichen, die laut Alberti selbst für erfahrene Künstler nur schwer zu fassen sei.⁵⁷

In *De pictura* zeichnet sich ein verändertes Verständnis der Idee ab, das vor allem auf Cicero aufbaut. Platon wertete die Idee noch als ein über der sinnlich wahrnehmbaren Welt liegendes, in sich vollendetes Urbild, doch schon in Ciceros *Orator* wird sie in Abgrenzung dazu als eine konkrete sinnliche Vorstellung aufgefasst, die zur Selektion der schönsten Teile anleitet.⁵⁸ Dieses geistige Vorbild liegt nicht, wie bei Platon, außerhalb der sichtbaren Welt, sondern speist sich gerade aus der Wahrnehmung von deren Erscheinungen.⁵⁹ Das natürlich Gegebene wird dabei erst durch den Abgleich vieler partikularer Sinneseindrücke und deren von der Fantasie angeleitete Synthese zu einem neuen Ganzen künstlerisch übertroffen.⁶⁰ Ein solches Verständnis der Idee – als Schlüssel zur Korrektur der in der Natur vermeintlich vorliegenden ‚Schönheitsmängel‘ – vertreten nach

Alberti auch Vasari und Bellori; gerade durch Letzteren fand es schließlich Eingang in die Kunstakademien von Italien, Frankreich und England.⁶¹

Für manche Künstler und Kunsttheoretiker erleichterte die antike Kunst die schon von Alberti als schwierig erachtete Suche nach der „Idee der Schönheit“. In ihr, so die in diesem Zusammenhang grundlegende Annahme, sei der aufwendige Prozess der Selektion der schönsten Teile bereits zu einem erfolgreichen Ende gebracht worden und liege das vollendet Schöne somit in Gänze vor.⁶² Entsprechend sieht schon Lodovico Dolce (1508/10–1568) im Studium der Antike sogar die Möglichkeit einer Überbietung der Natur:

„Wer [die] wundersame Vollkommenheit [der antiken Meister] genießt und sie sich ganz aneignet, wird ganz sicher viele Fehler der Natur korrigieren können und die Malereien besonders und angenehm für jeden machen, denn die antiken Werke enthalten die ganze Vollkommenheit der Kunst und können Vorbild für alles Schöne sein.“⁶³

Neben der Maske als einem allgemeinen Verweis auf die idealisierende Nachahmung der Natur findet in van Mieris' *Pictura* das Studium der Antike in Form der in die linke Armbeuge geklemmten Männerstatuette ebenfalls Berücksichtigung. Noch deutlicher als Ripas Charakterisierung der Malerei zeigt das ca. 70 Jahre später entstandene Bild durch diese Zutat das spannungsreiche Verhältnis von Natur und Kunst auf, in das der Körper der Personifikation mit seinen Farben und den ihn schmückenden Attributen eingebunden ist. Die künstlerische Nachahmung impliziert stets einen Eingriff in natürliche Körper mit dem Resultat eines künstlich übersteigerten Körperbildes, das seinen Kunstcharakter jedoch nicht – wie *Pictura* ihre Maske – vor sich her trägt, sondern unter dem Deckmantel von Natürlichkeit verbirgt.⁶⁴ Schönheit fungiert in diesem Zusammenhang als ein Zielpunkt, der über die Natur hinausweist, aber, vermittelt durch in der Kunst verfestigte Körperbilder, zugleich auf den natürlichen Körper zurückwirken kann.⁶⁵

Schönheit von innen – und von außen

„Wie wenige der athenischen Jünglinge sind wirklich schön!“⁶⁶ – mit diesem Zitat aus Ciceros Schrift über das Wesen der Götter (*De natura deorum*, ca. 45 v. Chr.) belegt Alberti in seinem Architekturtraktat (*De re aedificatoria*, ca. 1452) die Beobachtung, dass die Natur nur selten etwas hervorbringe, „das

absolut und in allen Teilen vollkommen ist.“⁶⁷ Einen Ausweg aus dem Dilemma beschreibt er ebenfalls:

„Bei diesen wäre, täusche ich mich nicht, die Anwendung von Schmuck sehr vorteilhaft gewesen; durch Färben und Verdecken aller etwaigen Unförmigkeiten, durch Kämmen und Glätten wären sie schöner geworden, so daß das Unerwünschte weniger abgestoßen und das Anmutige mehr ergötzt hätte.“⁶⁸

Schönheit liegt, wie dieses Beispiel aus der Kosmetik zeigt, für Alberti nicht allein im Innern des Körpers begründet. Vielmehr kann sie durch Eingriffe von außen, die er hier konkret mit dem Auftragen von Schminke und dem Kämmen und Glätten des Haares in Verbindung bringt, gesteigert und vollendet werden. Diese Differenz spitzt Alberti im Anschluss an die zitierte Passage nochmals zu und öffnet das so skizzierte Verhältnis von Schönheit (*pulchritudo*) und Schmuck (*ornamentum*) damit für den eigentlich im Fokus seiner Abhandlung stehenden Baukörper: „Schönheit ist ein dem Körper, der schön ist, sozusagen Angehörendes, ihm Eingeborenes und förmlich Übergießendes. Ornament hingegen hat eher die Natur eines *affictum* [Hinzugefügten] und *compactum* [Zusammengefügten], als daß es eingeboren ist.“⁶⁹

Wie Veronica Biermann in ihren Studien zum Ornament bei Alberti zeigt, sind *pulchritudo* und *ornamentum*, die „eingeborene Schönheit“ und das „von außen hinzugefügte Ornament“, in *De re aedificatoria* beide für die Hervorbringung des Schönen zentral.⁷⁰ *Pulchritudo* ergibt sich für Alberti aus „einer bestimmten gesetzmäßigen Übereinstimmung aller Teile“ (*certa cum ratione concinnitas univrsarum partium in eo*) – der als *concinnitas* bezeichneten Harmonie, die den Maßgaben von *numerus* (Zahl), *finitio* (Beziehung) und *collocatio* (Anordnung) folgt und die er im neunten Buch des Architekturtraktates genauer erläutert.⁷¹ Da Schönheit, wie er im Verweis auf die Jünglinge Athens zeigt, in der Natur jedoch meist nicht als ein in sich vollkommenes Ganzes vorhanden sei, bedürfe es zugleich des Ornaments. Dieses wird in Buch 6 nicht nur als etwas Hinzugefügtes beschrieben, sondern auch als *subsidiaria* (Aushilfe, Reserve), *lux* (Licht) und *complementum* (Ergänzung) der Schönheit.⁷² *Pulchritudo* und *ornamentum* verweisen demnach auf „zwei verschiedene Aspekte der Teilhabe am schönen Körper“,⁷³ die auch in den ausgewählten Texten von *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt* immer wieder zur Diskussion stehen: die Suche nach inneren Maßverhältnissen und Gesetzmäßigkeiten (Zustand) mit dem Zweck, diese auch reproduzieren zu können, und die Hinzufügung äußerer Zugaben im weitesten Sinne (Prozess). Dabei sind Schönheit und Schmuck in *De re*

aedificatoria letztlich derart miteinander verbunden, dass die eine nicht ohne das andere bestehen kann.

Dieses enge Verhältnis von Schönheit und Techniken der Verschönerung zeigt sich bereits in begriffsgeschichtlicher Perspektive. Die Kosmetik als Oberbegriff für die Körper- und Schönheitspflege geht etymologisch auf den griechischen *κόσμος* (trans. *kósmos*) zurück.⁷⁴ In seiner ursprünglichen Bedeutung meinte *kósmos* Anordnung, Ordnung und Schmuck, erst in einem weiteren Schritt den Kosmos und die Welt bzw. deren Beschaffenheit als das durch Symmetrie, Harmonie und Proportion geregelte und geordnete Gebilde, „das schönste und bestmögliche Werk“ eines vernünftigen und wohlwollenden Schöpfers (Platon, *Timaios*, 30b).⁷⁵ Die Maßhaltigkeit des Makrokosmos beweise die Maße des menschlichen Körpers – und widerspreche dem *Homo-mensura*-Satz des Protagoras, der den Menschen zum „Maß aller Dinge“ erklärt hatte (Platon, *Theaitetos*, 152a).⁷⁶ Schönheit ist damit eine Qualität, die über die sichtbare Welt hinausweist bzw. deren Bau und Struktur betrifft.

Für die bildenden Künste rezipierte der römische Architekt und Baumeister Vitruv (1. Jh. v. Chr.) das Verhältnis zwischen der Proportionalität der Welt und jener des Menschen, indem er die richtigen Maßverhältnisse aus der kosmischen Harmonie ableitete, auf den menschlichen Körper übertrug und auf die Baukunst anwandte: „Denn kein Tempel kann ohne Symmetrie und Proportion eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen.“⁷⁷ Dabei konnte sich Vitruv auf den griechischen Bildhauer Polyklet (5. Jh. v. Chr.) berufen, der mit dem *Doryphoros* noch vor Platons maßgeblichen Überlegungen den ersten anthropometrischen Kanon geschaffen hatte.⁷⁸

Die antike Analogie von Mensch und Kosmos, Körper und Raum wurde in der Renaissance in Bezug auf die äußere Gestalt stark rezipiert und drehte sich zunächst um die Suche nach dem einen idealen Körperbild: Nach Polyklets Kanon und den traditionellen Proportionslehren, wie sie etwa Cennino Cennini (ca. 1370–ca. 1440) tradierte, entwickelte Alberti in seiner Schrift über die Messung von Statuen (*De Statua*, 1434/35) das erste neuzeitliche Konstruktionsschema für die Darstellung des Menschen. Auf der Grundlage seiner Vitruv-Lektüre zeichnete Leonardo seinen berühmten Mann in Kreis und Quadrat im Sinne eines neuzeitlichen Kanons als „wohlgeformten Menschen“ (*homo bene figuratus*).⁷⁹ Neben den an der Statur festgemachten wohlproportionierten Verhältnissen fand auch der lebendige, bewegte Körper zunehmend Berücksichtigung. Danti betont in seinem bereits genannten *Trattato delle belle proporzioni* mit Nachdruck, dass diejenigen Körper am schönsten seien, die sich

gemäß ihrer Funktion bewegten – und steht damit in der Tradition von Leonardo, Albrecht Dürer (1471–1528) und Michelangelo Buonarroti (1475–1564).⁸⁰ Die Suche nach dem idealen Menschenbild führte also letztlich zur Einsicht, dass die Schönheit des Körpers gerade auch in der Vielfalt und der kinetischen Variabilität des bewegten Körpers begründet liegt.

Die Prinzipien für die Gestaltung des schönen Menschen beziehen sich bis ins 16. Jahrhundert auf den schönen Mann (*homo*) – wenn auch etwa Alberti in Buch 9 seines Architekturtraktats darauf verweist, dass Schönheit verschiedene Formen annehmen könne, und dabei vor allem den weiblichen Körper im Blick hat.⁸¹ Erst Dürer denkt die Menschen als gleichwertiges Paar von Mann und Frau und fächert die Suche nach dem Mittelmaß auf verschiedene Menschentypen, männliche wie weibliche, auf.

Die Verknüpfung von körperlicher Schönheit und weiblichem Körper hat jedoch eine längere Tradition, denn die Darstellung schöner weiblicher Körper in Wort und Bild ist seit der Antike mit Liebe und Begehren verknüpft: In Platons *Gastmahl* beschreibt Diotima die Liebe als Weg philosophischer Erkenntnis. Auf einer mehrstufigen Leiter zum Verständnis des allgemeinen Wesens von Schönheit ist die Liebe zu einem schönen Körper der erste Schritt. Eros meint dabei die Anziehungskraft, die mit dem Wunsch, sich mit diesem zu vereinigen, zum Schönen strebt und motiviert, dieses Verlangen von der körperlichen auf eine geistige Ebene zu heben. Marsilio Ficino (1433–1499) übersetzte den Dialog im Jahr 1469 am Florentiner Hof Lorenzo de' Medicis vom Griechischen ins Lateinische und interpretierte das *Gastmahl* in einem auf der neoplatonischen Lehre Plotins beruhenden, einflussreichen Kommentar christlich. Liebe erhöhte er dabei zu einer „Suche nach dem Schönen“ (*pulchritudinis desiderium*), das von Gott ausgehe.⁸² Weil die Künstler stets geistige Ideen abbildeten, in denen die göttliche Wahrheit bzw. das Urbild vollkommener Schönheit schattenhaft vorhanden sei, komme den Werken der bildenden Künste an diesem Erkenntnisprozess eine wichtige Rolle zu.⁸³

Erwin Panofsky (1892–1968) hat dieses neoplatonische Schönheitskonzept 1924 einflussreich als maßgebliches Erklärungsmodell für die bildenden Künste der Renaissance in die Kunstgeschichte eingeführt.⁸⁴ Alternative Liebeskonzepte wie der auf Francesco Petrarca (1304–1374) zurückgehende Petrarkismus waren jedoch ebenso bedeutsam für die europäische Liebeslyrik und die bildenden Künste der Frühen Neuzeit.⁸⁵ Petrarca entwarf in seinen Sonetten einen stereotypen Schönheitskanon der angebeteten Frau (z. B. weiße Haut, goldblondes Haar), der den schönen Körper auf wenige Körperteile reduziert (v. a. Haare, Stirn, Augen, Mund, Hände, Arme, Brustkorb, Füße). Beschreibungen der ideal-

weißen Haut wie in Sonett XXX als „kälter als Schnee“ (*più fredda che neve*) verweisen auf die Verschränkung des objektifizierten bzw. fragmentierten Frauenkörpers mit Sexualität und Tod bzw. der Verlebendigung des Statuenkörpers im Pygmalionmythos.⁸⁶ Ovid hatte darin lebendige, atmende Körper und totes, aber makelloses Elfenbein mit der Liebe verwoben (*Metamorphosen*, X, 243–297).⁸⁷

Mit der Liebe verknüpft hat Ovid auch die Schönheitspflege – sie gehört zum Repertoire weiblicher Verführungskunst (*Ars amatoria*). Als ein späterer Verfechter dieser Auffassung, aber beispielhaft für das 18. Jahrhundert bemühte etwa Roger de Piles (1635–1709) die Metapher der Schminke, um die Malerei von Peter Paul Rubens (1577–1640) und die Wirkung von Farbe auf die Betrachter zu bestimmen:

„Es ist wahr, dass es sich um eine Täuschung (*fard*, wörtlich Schminke) handelt: aber es wäre zu wünschen, dass die Gemälde, die man heute macht, alle auf diese Weise geschminkt wären. Wir wissen schon, dass die Malerei nichts als Schminke (*fard*) ist, dass es ihre Essenz ist, zu täuschen und der größte Täuscher in dieser Kunst ist der größte Maler.“⁸⁸

Gleich zweimal führt de Piles die Malerei hier mit dem leuchtenden Wangenrot der Schminke (*fard*) eng. Die Malkunst selbst wird dabei als Frau vorgestellt, ihre Betrachter als Liebhaber; die Verführung übernimmt die Farbgebung.⁸⁹

De Piles' Ansatz gründet in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in der das Kolorit mit Weiblichkeit assoziiert wurde.⁹⁰ Paolo Pino (1534–1565), Dolce, Vasari, Giovanni Battista Armenini (1530–1609) und andere beschrieben die Verführungskraft des Kolorits, das durch seine schmückende, sinnliche, materielle und (im Kontrast zum Disegno) irrational-ephemere Qualität die visuelle Erfahrbarkeit gemalter Körper erst ermöglicht.⁹¹ Die Bewertung des Kolorits blieb in diesem Zusammenhang ambivalent: In der misogynen Tradition der spätantiken Patristik wurde Kosmetik, und mit ihr die Malkunst, negativ mit Fälschung und Betrug an der *imago dei* verbunden und mit Prostitution verglichen;⁹² gleichzeitig stellte das Kolorit eine rezeptionsästhetische und werkimmanente Qualität der Malerei dar.⁹³

De Piles' Vorstellung idealer Malerei betont hingegen Künstlichkeit im Kontrast zur Natur. Der Reiz für die Betrachter entsteht genau in dem Widerspruch zwischen Wahrhaftigkeit und Illusion: dem sinnlichen Vergnügen bei der Betrachtung gemalter Körper und der gleichzeitigen Einsicht, dass diese nur im Medium der Malerei existieren.⁹⁴

Von Cicero bis Goya

Die Verschönerung des Körpers, durch seine Bemalung etwa, gehört zu den allerersten Äußerungen der Gattung *homo* und reicht an den Kern der Frage nach der menschlichen Entwicklung.⁹⁵ Der vorliegende Band führt Texte zusammen, die maßgeblich waren, was die Bearbeitung des schönen Körpers in der Neuzeit im Verhältnis zu den bildenden Künsten anbelangt, und bleibt daher auf Europa beschränkt: Den Ausgangspunkt bilden die viel rezipierten Texte von Cicero, Ovid und Apuleius, die der Poetik und Kunstliteratur die theoretischen Grundlagen für das Konzept des Körpers bzw. seiner Bearbeitung als Kunstprodukt bereitstellten.

Schon Ovid sah in Praktiken der Schönheitspflege eine Kunst (*ars*). Die auf der Patristik beruhenden Texte von Isidor von Sevilla und Vinzenz von Beauvais setzten den menschlichen Eingriff in das Bild Gottes dagegen folgenschwer mit einer Kritik an der Schöpfung gleich und fassten die Techniken der körperlichen Bearbeitung nicht mehr als ‚Kunst‘, sondern als eine Form der Täuschung und des Betrugs auf. Derartigen negativen Positionen zu Techniken der Verschönerung stehen positive Einschätzungen gegenüber, wie etwa Hildegard von Bingen Betonung körperlicher Selbstsorge oder die Vorstellung göttlicher Schönheit in der liturgischen Einkleidung.⁹⁶

Der zeitliche Schwerpunkt des Bandes liegt in der Frühen Neuzeit, da die kosmetische Veränderung des Körpers nun zunehmend mit Konzeptionen des künstlerischen Bildes und des Werkprozesses assoziiert wurde. Den zentralen Schnittpunkt bildet hierbei das sowohl in der Schönheitspflege wie auch in der bildenden Kunst virulente Verhältnis zur Natur. In beiden Bereichen bildete die Wahrung eines Anscheins von Natürlichkeit das leitende Kriterium. Jedoch erfuhr die Mittel und Praktiken zur Erzeugung dieses Scheins, etwa der Einsatz von Farben auf der Bild- und auf der Hautoberfläche, gänzlich verschiedene Bewertungen. Die daraus erwachsende Opposition zwischen künstlerischer Produktion und einem künstlichen Eingriff in den menschlichen Körper lässt sich etwa in den Schriften von Franco Sacchetti und Baldassare Castiglione nachvollziehen. Die naturkundliche Seite dieser Problematik zeigt sich in einigen ausgewählten Texten, literarisch bei William Shakespeare sowie physiologisch bei Alberti, Giovanni Marinello und Della Porta. Mit Alessandro Allori, Giovanni Paolo Lomazzo, Gian Lorenzo Bernini und Gerard de Lairese wird schließlich aus Sicht des praktizierenden Künstlers der Bezug zur Natur bei der Darstellung des menschlichen Körpers diskutiert – unter besonderer Berücksichtigung von Fragen der Ähnlichkeit, Wahrheit und Idealisierung.

Parallel zu dieser facettenreichen Verhandlung der Gemeinsamkeiten und Differenzen von Kunst und Schönheitspflege in ihrem je eigenen Umgang mit dem natürlichen Vorbild bereiteten die Theoretiker der Renaissance die Kanonisierung der Schönheitsvorstellungen in der westlichen Kultur vor. Diese Modellbildung manifestiert sich in literarischen Konzepten von Petrarca, Lorenzo Valla, Castiglione, Firenzuola und Benedetto Varchi. In den Schriften von Leonardo sowie Dürer gewinnen in diesem Kontext Vorstellungen des antiken Idealbildes (Vitruv, Polyklet) an Bedeutung, die noch Gérard Audran im 17. Jahrhundert beschäftigen sollten. An Texten von Erasmus von Rotterdam, Rubens und Girard Thibault zeigt sich dagegen die Modellwirkung der Kunst für den menschlichen Körper selbst, wodurch neben seiner idealen Darstellung in der Kunst nun auch seine aktive Bildung in der Bewegung bzw. im Sport zur Sprache kommt.

Stellen diese Schriften den idealen menschlichen Körper bis auf wenige Ausnahmen als männlich vor, wurden weibliche Körper im Kontext der Liebe verhandelt. Autoren wie Dolce und Firenzuola haben dabei den idealtypischen weiblichen Körper auf eine strukturelle Ebene mit Kunstwerken gestellt und den ästhetisierenden Eingriff in den Körper konkret mit dem Prozess des Malens und Bildens gleichgesetzt; Goya greift diese Konfrontation zwischen Malen und Schminken wieder auf.

Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt schließt konzeptionell mit Auszügen aus Texten von Hogarth und Alexander Cozens. Beide unternahmen letzte Versuche, objektive Kriterien der Schönheit zu ermitteln – ob im Schwung der Linien, welche Körper wie Gegenstände bestimmen, oder in der harmonischen Abstimmung einzelner Körperteile –, während parallel dazu die Diskussion über die Relevanz eben solcher Kriterien zunehmend in Frage gestellt wurde.

Dank

Die Idee, ein Einführungswerk mit Grundlagentexten zur Schönheit des Körpers vorzubereiten, ist der Inspiration durch die Schriftenreihe *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren* zu verdanken, die 1996 bis 2002 vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin herausgegeben wurde.

Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt konnte dank der großzügigen Förderung durch den österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF, Projekt: T600) konzipiert und geschrieben werden. Der Publikationsfonds der Universität Salzburg finanziert generös seine *Open-Access-Veröffentlichung*.

Einzelne Aspekte des schönen Körpers konnten wir Studierenden an den Universitäten von Frankfurt a. M., München, Passau und Salzburg vorstellen und mit ihnen diskutieren; Hans Aurenhammer, Martina Feichtenschlager, Alys George, Laura Gronius, Niklas Holzberg, Gabriel Hubmann, Manfred Kern, Sergius Kodera, Wolf-Dietrich Löhr, Christine Jakobi-Mirwald, Claudia Marra, Martina Papiro, Renate Prochno-Schinkel, Philipp Sammern sowie Alberto Saviello haben Teile des Manuskripts gelesen; Philippe Cordez, Elisa Garzón Vecino, Christine Jakobi-Mirwald, Claudia Marra und Martina Papiro waren außerdem bei den Übersetzungen behilflich. Wir danken ihnen sowie allen Trägerinnen und Trägern für kritische Anmerkungen und inspirierende Gespräche. Beate Behrens, Anna Felmy und Marie-Christin Selig vom Reimer Verlag haben das Manuskript geduldig und flexibel betreut, während Nicola Willam ihm zu seiner endgültigen Form verholfen hat. Carlo und Hugo ist das Buch gewidmet – den Schönsten.

Romana Sammern und Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Susan Sontag, Über Schönheit, in: dies., *Standpunkt beziehen. Fünf Essays*, Stuttgart 2016, S. 23–34, hier S. 25 (zuerst: An Argument about Beauty, in: *Daedalus* 134, 2005, S. 208–213).
- 2 Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 40–42, hier S. 41. Peter Bexte, Modellbaukästen des Schönen, in: Sigrid Walther/Gisela Staue/Thomas Macho (Hg.), *Was ist schön?*, Ausst.-Kat. Dresden, Göttingen 2010, S. 20–27, hier S. 22 f.; Alice Thaler, *Die Signatur der ‚Iconologia‘ des Cesare Ripa. Fragmentierung, Sampling und Ambivalenz*, Basel 2018, S. 105–112. Zum Glanz siehe Władysław Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*, übers. v. Friedrich Griese, Frankfurt a. M. 2003, S. 180.
- 3 Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a. M. 2003, S. 16; vgl. auch Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt a. M. 1976 (zuerst: 1970), S. 38 f.
- 4 Johann Joachim Winckelmann, Vorläufige Abhandlung zu den Denkmälern der Kunst des Altertums, in: ders., *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, hg. v. Joseph Eiselein, 13 Bde., Osnabrück 1825–1965, Bd. 7, 1825, S. 41–261, hier S. 105. Vgl. Menninghaus (wie Anm. 3), S. 16. Zur Metapher des Wassers siehe außerdem den Kommentar zu Alexander Cozens im vorliegenden Band.
- 5 Menninghaus (wie Anm. 3), S. 18.
- 6 Ripa (wie Anm. 2), S. 42.
- 7 Cicero, *De inventione*, II, 1. Siehe Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990, sowie den Kommentar zu Cicero in diesem Band mit weiterführender Literatur.
- 8 Bexte (wie Anm. 2), S. 21; vgl. Romana Sammern/Julia Saviello/Wolf-Dietrich Löhr,

- Make-up/Makeover, in: dies. (Hg.), *Gemachte Menschen*, Kromsdorf/Weimar 2017 (*kritische berichte* 45), S. 3–7.
- 9 Grundlegend die beiden 1924 erschienenen Aufsätze: Ernst Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, hg. v. Micheal J. Krois, Hamburg 2008, S. 7–52, Erwin Panofsky, *Idea*, in: ebd., S. 53–301. Siehe auch die Kommentare zu Lorenzo Valla, Baldassare Castiglione, Agnolo Firenzuola und Benedetto Varchi in diesem Band.
 - 10 Sharon Fermor, *Poetry in Motion: Beauty in Movement and the Renaissance Conception of ‚Leggiadria‘*, in: Francis Ames-Lewis/Mary Rogers (Hg.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot 1998, S. 124–133.
 - 11 Siehe dazu mit weiterführender Literatur die Begriffe im Glossar von Sabine Feser und Victoria Lorini: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, übers. v. Victoria Lorini., hg., eingel. u. komm. v. Matteo Burioni, 3. Aufl., Berlin 2010 (zuerst: 2004), S. 203–307, hier S. 206–208, 219–225, 231–233, 256–258, 270–272, 282–284.
 - 12 In der Vorrede des dritten Teils, Vasari (wie Anm. 11), S. 115. Ders., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 4, 1976, S. 9. Vgl. auch den Kommentar zu Agnolo Firenzuola im vorliegenden Band.
 - 13 Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899, S. 216.
 - 14 Ebd., S. 222.
 - 15 Dieses Phänomen findet sich parallel auch in der Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts: Hans Körner, *Kunstkritik als Körperkritik. Die natürliche Schönheit und die gesellschaftliche Schönheit in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts*, in: ders./Sandra Abend (Hg.), *Der schöne Mensch und seine Bilder*, München 2017, S. 38–69, hier S. 40.
 - 16 Elizabeth Cropper, *The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art*, in: Alvin Vos (Hg.), *Place and Displacement in the Renaissance*, Binghamton 1995, S. 159–205, hier S. 173.
 - 17 Sigrid Schade, *‚Himmlische und/oder irdische Liebe‘. Allegorische Lesarten des weiblichen Aktbildes der Renaissance*, in: dies./Monika Wagner/Sigrid Weigel (Hg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln (u. a.) 1994, S. 95–112. Vgl. den Philosophen und Anthropologen Arnold Gehlen, der den Anspruch auf ‚Natürlichkeit‘ 1958 als eine kulturelle Praxis zur Diskussion stellte, mit der aktuelle Normen zu naturgegebenen und daher unumstößlichen Fakten stilisiert würden, und der erst im Bruch mit der Tradition die Möglichkeit sah, dass die Künstlichkeit solcher Konventionen in Erscheinung trete: Arnold Gehlen, *Über Kultur, Natur und Natürlichkeit* [1958], in: ders., *Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*, Reinbek b. Hamburg 1961, S. 78–92, bes. S. 82.
 - 18 Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002, hier S. 139–148, mit weiterführender Literatur. Zum Akt grundlegend: Detlef Hoffmann, *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema*, in: *kritische berichte* 17, 1989, S. 7–30; Daniela Hammer-Tugendhat, *Körperbilder – Abbild der Natur? Zur Konstruktion von Geschlechterdifferenz in der Aktkunst der Frühen Neuzeit*, in: *L'HOMME* 5, 1994, S. 45–58.
 - 19 Cropper (wie Anm. 16), S. 170 f.

- 20 Grundlegend: dies., On Beautiful Women. Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: *The Art Bulletin* 58, 1976, S. 374–394; Mary Rogers, Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy, in: *Word & Image* 2, 1986, S. 291–305; Elizabeth Cropper, The Beauty of Woman. Problems of the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in: Margaret W. Ferguson/Maureen Quilligan (Hg.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1987, S. 175–190; Mary Rogers, The Decorum of Women's Beauty. Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-Century Painting, in: *Renaissance Studies* 2, 1988, S. 47–88; Patricia Simons, Portraiture, Portrayal, and Idealization. Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women, in: Alison Brown (Hg.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford (u. a.) 1995, S. 263–311; sowie mit weiterführender Literatur Mary Rogers, Beauty and Concepts of the Ideal, in: Linda Kalof/William Bynum (Hg.), *A Cultural History of the Human Body*, Bd. 3: *In the Renaissance*, Oxford 2010, S. 125–148.
- 21 Cropper (wie Anm. 16), S. 160 f.; vgl. Erwin Panofsky, Perspektive als symbolische Form [1924], in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer/Egon Verheyen, 3. Aufl., Berlin 1980 (zuerst: 1974), S. 99–166.
- 22 Georg Simmel, Soziologie der Sinne, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 8: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hg. v. Alessandro Cavalli/Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1993, S. 276–292; Marcel Mauss, Die Techniken des Körpers, in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, übers. v. Eva Moldenhauer/Henning Ritter/Axel Schmalfuß, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1989, S. 198–220; Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1976.
- 23 Als Beitrag einer „Geschichte der Körper“ in Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1977 (zuerst: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975), S. 36, sowie vor allem in der vierteiligen Reihe *Histoire de la sexualité* (1976, 1984, posthum 2018); siehe dazu kritisch Judith Butler, Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions, in: *The Journal of Philosophy* 86, 1989, S. 601–607.
- 24 Grundlegend: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M. 1982; Gert Mattenklott, *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek b. Hamburg 1982; *La représentation du corps dans la culture italienne*, 2 Bde., Aix-de-Provence 1982–1983; Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Mailand 1987; Michel Feher/Ramona Naddaff/Nadia Tazi (Hg.), *Fragments for a History of the Human Body*, 3 Bde., New York 1989; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990; Jean Céard/Marie Madeleine Fontaine/Jean-Claude Margolin (Hg.), *Le corps à la Renaissance*, Paris 1990; Roy Porter, History of the Body, in: Peter Burke (Hg.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge 1991, S. 206–232; Thomas W. Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge 1992; Klaus Schreiner/Norbert Schnitzler (Hg.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1992; Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley 1993; Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis 1994; Caroline Bynum, Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective, in: *Critical Inquiry* 22, 1995, S. 1–33; David Hillman/Carla Mazzio (Hg.), *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York 1997; Marjo Kaartinen/Ann Korhonen (Hg.), *Bodies in Evidence. Perspectives on the History of the Body in Early Modern Europe*, Turku

- 1997; Kathleen Canning, *The Body as Method? Reflections on the Place of the Body in Gender History*, in: *Gender & History* 11, 1999, S. 499–513; Maren Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit: Einführung in die Körpergeschichte*, Tübingen 2000; Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg 2001; Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt a. M. 2001; Sandra Cavallo, *Artisans of the Body in Early Modern Italy. Identities, Families and Masculinities*, Manchester 2007; Julia L. Hairston/Walter Stephens (Hg.), *The Body in Early Modern Italy*, Baltimore 2010; Alys George, *The Naked Truth: Viennese Modernism and the Body*, in Vorbereitung; mit weiterführender Literatur: Alain Corbin/Jean-Jacques Courtine/Georges Vigarello (Hg.), *Histoire du corps*, 3 Bde., Paris 2006; Linda Kalof/William Bynum (Hg.), *A Cultural History of the Human Body*, 6 Bde., Oxford/New York 2010; David Hillman/Ulrika Maude (Hg.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, New York 2015.
- 25 Ivan Crozier, Introduction. Bodies in History – The Task of the Historian, in: Kalof/Bynum (wie Anm. 24), Bd. 6: *In the Modern Age*, hg. v. Ivan Crozier, S. 1–22, hier S. 2; mit terminologischer Differenzierung zwischen Körper und Leib: Dietmar Kamper, Körper, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 Bde., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 3, 2001, S. 426–450; Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas (Hg.), *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim/Zürich/New York 2002; Dorothea Dornhof, Körper/Körperlich, in: Achim Trebeß (Hg.), *Metzler-Lexikon Ästhetik*, Stuttgart 2006, S. 206–208; Eva Brinkschulte/Gabriele Sorgo, Körper, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit*, 16 Bde., Stuttgart 2005–2012, Bd. 7, 2008, Sp. 47–56. Siehe methodologisch aus geschichtstheoretischer Perspektive Elisabeth List, Der Körper (in) der Geschichte. Theoretische Fragen an einen Paradigmenwechsel, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 8, 1997, S. 167–185; aus kulturhistorischer Sicht mit weiterführender Literatur Crozier (wie oben), S. 1–22; soziologisch: Markus Schroer, Zur Soziologie des Körpers, in: ders. (Hg.), *Soziologie des Körpers*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 2012 (zuerst: 2005), S. 7–47; Nina Degele/Sigrid Schmitz, Sammelrezension Somatic turn?, in: *Soziologische Revue* 30, 2007, S. 49–58; literaturwissenschaftlich: Ursula Hennigfeld, *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg 2008, S. 17–24.
- 26 Bohde (wie Anm. 18); dies./Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007; Ann-Sophie Lehmann, *Fleshing out the Body: The 'Colours of the Naked' in Workshop Practice and Art Theory, 1400–1600*, in: dies./Herman Roodenburg (Hg.), *Body and Embodiment in Netherlandish Art*, Zwolle 2008, S. 86–109; Marianne Koos, *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard*, Paderborn (u. a.) 2014; Mechthild Fend, *Fleshing out Surfaces. Skin in French Art and Medicine, 1650–1850*, Manchester 2017.
- 27 Jean-Claude Lebensztejn, Au beauty parlour, in: *Traverses* 7, 1977, S. 74–94; Georges Di-di-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, München 2002 (zuerst: *La peinture incarnée*, Paris 1985), S. 21–28; Jacqueline Lichtenstein, Making Up Representation: The Risks of Femininity, in: *Representations* 20, 1987, S. 77–87; dies., On Platonic Cosmetics, in: Bill Beckley (Hg.), *Uncontrollable Beauty: Towards a New Aesthetics*, New York 1998, S. 83–99; Wolfram Pichler, *Schminke/Leinwand – Caravaggio/Goya: Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus in Farbe*, Univ. Diss. Wien 1999; ders., Schmutz und Schminke. Über Goyas Malerei, in: *Neue Rundschau* 110/4, 1999, S. 112–130; Christian Janecke (Hg.), *Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken*, Marburg 2006; Marianne Koos, Maske, Schminke, Schein. Körperfarben

- in Tizians Bildnis der ‚Laura Dianti mit schwarzem Pagen‘, in: Werner Busch et al. (Hg.), *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, Berlin 2010, S. 15–34; aus literaturwissenschaftlicher Perspektive grundlegend: Frances E. Dolan, Taking the Pencil out of God’s Hand: Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England, in: *PMLA* 108, 1993, S. 224–239; Patricia Phillippy, *Painting Women. Cosmetics, Canvases, and Early Modern Culture*, Baltimore 2006.
- 28 Hans Belting/Dietmar Kamper (Hg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002; Alessandro Nova, Verso la fabbrica del corpo: anatomia e ‚bellezza‘ nell’opera di Leonardo e Giorgione, in: Carlo Bertelli/Ferdinando Mazzocca/Mauro Natale (Hg.), *Lezioni di storia dell’arte*, Bd. 2: *Dall’Umanesimo all’età barocca*, Mailand 2002, S. 155–183; Frank Fehrenbach, ‚Compositio corporum‘. Renaissance der Bio Art, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 9, 2005, S. 131–178; Elizabeth C. Mansfield, *Too Beautiful to Picture. Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis 2007; Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton 2007; Walther/Staupe/Macho (wie Anm. 2); Florence Malhomme/Elisabetta Villari (Hg.), *‚Musica corporis‘. Savoirs et arts du corps de l’antiquité à l’âge humaniste et classique*, Turnhout 2011.
- 29 Christiane Klapisch-Zuber, ‚Statua depicta, facies ficta‘. Il colore delle statue e il belletto delle donne, in: Enrico Castelnuovo (Hg.), *Niveo de marmore. L’uso artistico del marmo di Carrara dall’XI al XV secolo*, Genua 1992, S. 21–26; Bohde (wie Anm. 19); Wilhelm Trapp, *Der schöne Mann. Zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers*, Berlin 2003; Marianne Koos/Mechthild Fend (Hg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2004; Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004; Marianne Koos, Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33, 2006, S. 113–17; dies., *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emsdetten 2006; dies. (Hg.), *Körperfarben – Hautdiskurse: Ethnizität & Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst*, Marburg 2007; Aileen Ribeiro, *Facing Beauty. Painted Women & Cosmetic Art*, New Haven 2011.
- 30 Angela H. Rosenthal, Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassistischer Differenz, in: Herbert Uerlings/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Karl Hölz (Hg.), *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2001, S. 95–117; dies., ‚Visceral‘ Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture, in: *Art history* 27, 2004, S. 563–592; Koos, *Körperfarben* (wie Anm. 29); Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013; Koos (wie Anm. 26); Fend (wie Anm. 26); Wolf-Dietrich Lühr, Korrekturen. Schöpfung und Schminke bei Franco Sacchetti, in: Gerhard Wolf (Hg.), *Kunstgeschichten – Parlare dell’arte nel Trecento*, Tagungsakten vom 4.–5. Juni 2009, im Druck.
- 31 Gerhard Wolf, Die andere Haut. Perspektiven einer historischen Anthropologie von Bild und Medium in der abendländischen Kultur der Frühen Neuzeit, in: Christoph Geissmar-Brandt/Irmela Hijjiya-Kirschner (Hg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt a. M. 2002, S. 233–247; Ulrike Zeuch, Anatomie als die Herausforderung für die Schönheitsbestimmung des menschlichen Körpers in der Frühen Neuzeit, in: Albert Schirmer (Hg.), *Zergliederungen. Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2005, S. 252–268; Lydia Hausteil/Petra

- Stegmann (Hg.), *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*, Göttingen 2006; Lehmann/Roodenburg (wie Anm. 26); Evelyn S. Welsh, Signs of Faith: The Political and Social Identity of Hair in Renaissance Italy, in: Paolo Prodi (Hg.), *La fiducia secondo i linguaggi del potere*, Bologna 2008, S. 379–394; John M. Krois, Bildkörper und Körperschema, in: ders./Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.), *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011, S. 252–271; Doris Guth/Elisabeth Priedl, Bilder der Liebe, in: dies. (Hg.), *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2012, S. 7–28; Ulrich Pfisterer, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper*, Berlin 2014; Romana Sammern, Idol and Face: Thomas Tuke's Puritan Discourse on Face-Painting and Idolatry, in: dies./Saviello/Löhr (wie Anm. 8), S. 27–32.
- 32 Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris 2004; Annette Geiger (Hg.), *Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008; Annelie Ramsbrock, *Korrigierte Körper. Eine Geschichte künstlicher Schönheit in der Moderne*, Göttingen 2011; Bernadette Wegenstein, *The Cosmetic Gaze. Body Modification and the Construction of Beauty*, Cambridge 2012; Volker Fischer, *'Beauty Design': Kosmetik als Wille und Vorstellung*, Stuttgart/London 2014; Julia Saviello, Die falschen Haare: Original und Kopie bei Giulio Mancini, in: Birgit Ulrike Münch et al. (Hg.), *Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, Petersberg 2014, S. 77–86; Denis Bruna (Hg.), *Fashioning the Body: An Intimate History of the Silhouette*, Ausst.-Kat. Paris/New York, New York 2015; Julia Saviello, ‚Purgat et ornat‘. Die zwei Seiten des Kamms, in: Thomas Pöpper (Hg.), *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsäthetik zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin/München 2015, S. 133–144; Romana Sammern, Red, White, and Black: Colors of Beauty, Tints of Health, and Cosmetic Materials in Early Modern English Art Writing, in: Tawrin Baker et al. (Hg.), *Early Modern Color Worlds*, Leiden/Boston 2016, S. 109–139; Abend/Körner (wie Anm. 15); Sammern/Saviello/Löhr (wie Anm. 8); Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017; Elisabetta Di Stefano, Cosmetic Practices. The Intersection with Aesthetics and Medicine, in: Richard Shusterman (Hg.), *Aesthetic Experience and Somaesthetics*, Leiden/Boston 2018, S. 162–179.
- 33 Einen entsprechenden Überblick bietet: Mansfield (wie Anm. 28).
- 34 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, 2 Bde., Frankfurt a. O. 1750–1758, Bd. 1, 1750, § 14, S. 6; vgl. Stefan Büttner, *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, München 2006, S. 9; grundlegend mit weiterführender Literatur: Regine Prange/Gerd Prange, Die Ästhetik, in: Wolfgang Brassat (Hg.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin/Boston 2017, S. 657–670. Für eine thematisch übergreifende Sammlung von Grundlagentexten: Michael Hauskeller (Hg.), *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*, München 1994.
- 35 Ripa (wie Anm. 2), S. 404 f. Zur Maske in diesem Kontext: Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1997, S. 279–300; ders., Allegorische Diskurse. Bildsprachen der Maske in der europäischen Kunst der Frühen Neuzeit, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Wir sind Maske*, Ausst.-Kat. Wien, Mailand 2009, S. 305–315. Zu Ripas Allegorie und ihrer Rezeption siehe außerdem Christiane Kruse, Malerei ist weiblich. Maske und Maskerade in ‚Pictura‘-Allegorien des römischen Barock, in: ebd., S. 316–325.
- 36 Leuschner, *Persona* (wie Anm. 35), S. 307 f.

- 37 Ripa (wie Anm. 2), S. 404 f., erläutert die Bedeutung der verschiedenen Attribute – neben der Maske auch eine Mundbinde, schwarze, zu allen Seiten abstehende Haare, ein schillerndes Kleid sowie verschiedene Malutensilien. Hierzu: Leuschner, *Persona* (wie Anm. 35), S. 279–281; Kruse (wie Anm. 35), S. 316–318.
- 38 Ripa (wie Anm. 2), S. 223.
- 39 So etwa von Giovanni Pietro Bellori in seinen *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672). Vgl. Leuschner, *Persona* (wie Anm. 35), S. 281 f. Zur Bedeutung des Affen als Sinnbild künstlerischer Nachahmung allgemein: Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.
- 40 Leuschner, *Persona* (wie Anm. 35), S. 281, 283–285.
- 41 Aristoteles, *Poetik*, 1447a. Aristoteles nennt hier Beispiele aus der Musik und Tanzkunst – auf die Malerei geht er an späterer Stelle ein (1450a–1450b). Er zeigt sich bewusst, dass die verschiedenen Künste verschiedener Mittel für die Nachahmung der Natur bedürfen (1448a), und erachtet den Drang zur Nachahmung als angeboren (1448b). Für entsprechende Einordnungen in weiterer Perspektive siehe Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 45–51; Anne Eusterschulte/Nicola Suthor/Dieter Gutknecht, *Mimesis*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 9 Bde., Tübingen 1992–2009, Bd. 5, 2001, Sp. 1232–1327; Luiz Costa Lima, *Mimesis/Nachahmung*, in: Barck et al. (wie Anm. 25), Bd. 4, 2002, S. 84–121; Valeska von Rosen, *Nachahmung*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2011 (zuerst: 2003), S. 295–299.
- 42 Übers. Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2014, 1451a–1451b, S. 29.
- 43 Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997, S. 40. Vgl. auch Temilo van Zantwijk, *Wahrheit, Wahrscheinlichkeit*, in: Ueding (wie Anm. 41), Bd. 9, 2009, Sp. 1285–1340.
- 44 Zur zentralen Bedeutung der Nachahmung in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie etwa: Göran Sörbom, *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala 1966; Rensselear W. Lee, *„Ut pictura poesis“: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, S. 9–16; Thomas M. Greene, *The Light of Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven 1982; Irle (wie Anm. 43); Götz Pochat, *„Imitatio“ und „superatio“ in der bildenden Kunst*, in: Paul von Naredi-Rainer/Lukas Madersbacher (Hg.), *„Imitatio“: Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–47; Arwed Arnulf, *„Ut pictura poesis“*, in: Brassat (wie Anm. 34), S. 45–61.
- 45 Zu dieser Schrift und ihrer Geschichte: Margaret Daly Davis, *Beyond the „Primo Libro“ of Vincenzo Danti's „Trattato delle Perfette Proporzioni“*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 26/1, 1982, S. 63–84.
- 46 Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 207–269, 494–525, hier S. 241: „Ora, per tornare a dire universalmente di tutte le proporzioni delle cose che imitare o vero ritrarre si possono, dico primieramente che ritrarre intendo io che sia fare una cosa appunto come si vede essere un'altra. E lo imitare medesimo intendo, al proposito nostro, che sia fare una cosa non solo in quel modo che altri vede essere la cosa che imita, quando fosse imperfetta, ma farla come ella arebbe da essere in tutta perfezzione.“ Diese

- begriffliche Differenzierung führt Danti im Verlauf des ersten Buches immer wieder an (vgl. z. B. ebd., S. 223, 242 und vor allem Kap. 26, S. 264–267). Zur Differenzierung der Begriffe siehe Rudolf Preimesberger, Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – ‚imitare‘ statt ‚ritrarre‘, in: ders./Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.), *Porträt*, Berlin 1999, S. 273–287. Vgl. auch den Kommentar zu Giovanni Marinello in diesem Band.
- 47 Danti (wie Anm. 46), S. 252: „Ritrarre si possono tutte quelle cose che sempre appariscono perfette nell’essere loro; et imitare tutte quelle che possono essere per alcun accidente imperfette. Perciocché lo imitare et il ritrarre intendo io che abbiano tra loro la differenza che ha la poesia con la storia.“ Diese Differenzierung greift Danti im Verlauf der Schrift erneut auf. Vgl. ebd., S. 266. Den unmittelbaren Rekurs auf Aristoteles’ *Poetik* analysierte vor Preimesberger (wie Anm. 46) bereits David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 279 f., und wertete neben Aristoteles auch Michelangelo als zentralen Ideengeber in diesem Zusammenhang (ebd., S. 281 f.). Auch Dantis späterer Hinweis, dass ein Porträt (*ritratto*) nur dann gut sei, wenn es vom Künstler idealisiert werde – also der *imitazione* zugeführt werde (Danti [wie Anm. 46], S. 266) –, weist Bezüge zu Aristoteles auf. Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 1454b.
- 48 Renate Prochno, *Joshua Reynolds. Diskurse und Gemälde*, Weinheim 1990, S. 15–20.
- 49 Leuschner, *Persona* (wie Anm. 35), S. 282.
- 50 Übers. Kruse (wie Anm. 35), S. 318; Ripa (wie Anm. 2), S. 405: „[...] come mostrano i piedi ricoperti, que quelle proportioni, le quali sono fondamento della Pittura, & che vanno notate nel disegno, avanti che dia mano à colori, deveno ricuoprirsi, & celarsi nell’opera compita, & come è grand’arte presso à gli Oratori faper fingere di parlare senz’arte; così presso à i Pittori saper dipinger in modo, che non apparisca l’arte se non à più intelligenti, e quella lode, che sola attende il Pittore curioso di fama, nata dalla virtù.“ Für eine genauere Analyse dieses Passus und seiner Bezüge zur antiken Rhetorik und zu dem in ihr formulierten Ideal der Natürlichkeit: Leuschner, *Persona* (wie Anm. 35), S. 281.
- 51 Vgl. ebd., S. 283.
- 52 Hedwig Pompe, Natürlichkeitsideal, in: Ueding (wie Anm. 41), Bd. 6, 2003, Sp. 183–203, hier Sp. 185.
- 53 Aristoteles, *Rhetorik*, 1404b.
- 54 Cicero, *De oratore*, III, 199; ders., *Orator*, 78; Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII, 6 und 22. Vgl. Saviello, *Verlockungen* (wie Anm. 32), S. 50 f.
- 55 Leon Battista Alberti, ‚De Pictura‘. Die Malkunst, in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, übers., hg., eingel. u. komm. v. Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, 2. Aufl., Darmstadt 2011 (zuerst: 2000), III, § 55, S. 298 f. Vergleichbares fordern bereits Quintilian in seiner *Institutio oratoria* (XII, 10, 9) sowie Aristoteles in seiner *Poetik* (1454b). Zum Problemfeld der Ähnlichkeit (*similitudo*) mit weiterführender Literatur: Martin Gaier/Jeanette Kohl/Alberto Saviello (Hg.), ‚*Similitudo*‘. *Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn 2012.
- 56 Alberti (wie Anm. 55), III, § 56, S. 300 f. Als Beispiel für diesen Selektions- und Veredelungsprozess zieht Alberti, wie so viele vor und nach ihm, die erstmals von Cicero überlieferte Anekdote über die Darstellung Helenas durch Zeuxis heran. Vgl. speziell zu Albertis Rezeption Gerhard Wolf, *Le fanciulle di Cratone e i giovani di Atene*. Sull’uso di fonti classiche in Alberti teorico delle arti, in: Arturo Calzona (Hg.), *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del ‚De re aedificatoria‘*, 2 Bde., Florenz 2007, Bd. 1, S. 263–274. Zu Albertis Naturverständnis außerdem: Michel Paoli, *L’idée de nature chez Leon Battista Alberti (1404–1472)*, Paris 1999.

- 57 Alberti (wie Anm. 55), III, § 56, S. 300 f. Als Beispiel übertriebener Stilmischung führt schon Horaz mit der Chimäre als Resultat eines aus verschiedenen, aber unpassenden Teilen zusammengesetzten Mischwesens *ex negativo* in die Poetik ein (*Ars Poetica*, 1–9). In der Neuzeit galt die Chimäre als Sinnbild der kreativen Kraft der Fantasie und der schöpferischen Imagination. Michael Thimann, *Lüghafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002, S. 44–48 und 54–57.
- 58 Cicero, *Orator*, 10. Vgl. Victoria Lorini, Idee, in: Vasari (wie Anm. 11), S. 226–229, sowie den Cicero-Kommentar im vorliegenden Band.
- 59 Vgl. Summers (wie Anm. 47), S. 188 f.; Pochat (wie Anm. 44), S. 27 f. Eine eigenwillige Gegenposition bezieht in dieser Hinsicht Michelangelo, der die Idee bzw. den von ihm begrifflich bevorzugten *concetto* (Vorstellung), mit dem im Werk Schönheit erzielt werden könne, als eine angebotene, von Gott gegebene Fähigkeit des künstlerischen Ingeniums erachtet. Hierzu: Summers (wie Anm. 47), S. 186–199, 222–229; Pochat (wie Anm. 41), S. 267–272; Otfried Garbe, Ein neuer Blick auf Michelangelos Gedichte und seine ‚Abscheu‘ vor der Nachahmung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77, 2014, S. 289–312.
- 60 Hierzu allgemein: Martin Kemp, From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator* 8, 1977, S. 347–398; Wolf-Dietrich Löhr, Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste, ‚Ritrato‘, ‚disegno‘ und ‚fantasia‘ als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento, in: *Das Mittelalter* 13, 2008, S. 148–179; ders., ‚Disegna sechondo che huoi‘. Cennino Cennini e la fantasia artistica, in: Marzia Faietti/Gerhard Wolf (Hg.), *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venedig 2008, S. 163–298.
- 61 Vgl. Lee (wie Anm. 44), S. 14–16; Prochno (wie Anm. 48), S. 19; Lorini (wie Anm. 58); Mansfield (wie Anm. 28), S. 57–74; Andreas Beyer, Idea, in: Pfisterer (wie Anm. 41), S. 189–192; Thomas Leinkauf, Kunst als Produkt der Seelenbewegung. Bellori und das Kunst- und Schönheitskonzept der Frühen Neuzeit, in: Elisabeth Oy-Marra/Marieke von Bernstorff/Henry Keazor (Hg.), *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris ‚Viten‘ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2014, S. 47–75.
- 62 Lee (wie Anm. 44), S. 13 f. Jan Białostocki, The Renaissance Concept of Nature and Antiquity, in: Ida E. Rubin (Hg.), *The Renaissance and Mannerism*, Princeton 1963, S. 19–30, bes. S. 26–28.
- 63 Übers. Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Wien 2008, S. 278; Lodovico Dolce, Dialogo della pittura intitolato l’Aretino, in: Barocchi (wie Anm. 46), Bd. 1, 1960, S. 141–206, 433–493, hier S. 176: „[...] le mirabile perfezzione delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa natura e far le sue pitture riguardevoli e grate a ciascuno, perciocché le cose antiche contengono tutta la perfezzion dell’arte e possono essere esemplari di tutto il bello.“ Eine vergleichbare Aussage findet sich in Giorgio Vasaris Vita des norditalienischen Künstlers Andrea Mantegna: Vasari (wie Anm. 12), Bd. 3, 1971, S. 549 f.
- 64 Lehmann, No Make-Up, in: Sammern/Saviello/Löhr (wie Anm. 8), S. 11–14, hier. S. 11, bezeichnet dies als einen „Balanceakt zwischen künstlicher Schönheit und ehrlicher Natürlichkeit“. Für eine Analyse des Verhältnisses von Künstlichkeit und Natürlichkeit, die zeitlich über den für die vorliegende Textsammlung gewählten Rahmen hinausgeht, etwa: Norbert Rath, *Zweite Natur. Konzepte einer Vermittlung von Natur und Kultur in Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Münster 1996, S. 67–120; Jan von Brevem, Gainsboroughs Spaziergänge.

- Natürlichkeit als Aufgabe um 1800, in: Albrecht Koschorke (Hg.), *Komplexität und Einfachheit*, Stuttgart 2017, S. 79–103; Körner (wie Anm. 15). Für ein weiteres Spektrum des komplexen Natürlichkeitsbegriffs siehe Hartmut Böhme, *Natürlich/Natur*, in: Barck et al. (wie Anm. 25), Bd. 4, 2002, S. 432–498.
- 65 Beispiele hierfür finden sich vor allem in späterer Zeit. Der Berliner Chirurg Jacques Joseph legte seinen chirurgischen Nasenkorrekturen z. B. einen Winkel zugrunde, der im Vergleich von über 100 Bildwerken berechnet wurde. Jacques Joseph, *Nasenplastik und sonstige Gesichtsplastik. Nebst einem Anhang über Mamoplastik und einige weitere Operationen aus dem Gebiete der äusseren Körperplastik. Ein Atlas und Lehrbuch*, Berlin 1931, S. 11 f. Hierzu Ramsbrock (wie Anm. 32), S. 149 f. Noch einen Schritt weiter ging die französische Künstlerin Orlan, die im Rahmen ihrer *Carnal Art* den eigenen Körper nach dem Vorbild von Sandro Botticellis *Venus*, Leonardos *Mona Lisa* und anderen Schönheiten der Kunst umgestaltete. Vgl. Mansfield (wie Anm. 28), S. 135–152; Simon Donger, *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks*, London 2010. Für weitere Beispiele – auch mit Blick auf die künstlerische Darstellung realer Körpermodifikationen: Körner (wie Anm. 15), S. 51–68; Judith Rauser, *Stahlkörper und Bronzeleiber. Metallische Körperkonstruktionen des frühen 20. Jahrhunderts*, in: Sammern/Saviello/Löhr (wie Anm. 8), S. 53–58.
- 66 Cicero, *De natura deorum*, I, 79. Die deutsche Übersetzung stammt von Veronica Biermann, ‚Ornamentum‘ und seine rhetorischen Grundlagen in Albertis Architekturtraktat, in: Joachim Poeschke/Candida Syndikus (Hg.), *Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, Münster 2008, S. 227–242, hier S. 229. Sie folgt der Vorlage Albertis: Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, hg. u. übers. v. Giovanni Orlandi, eingl. u. komm. v. Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 2, VI, Kap. 2, S. 449: *Quotus – inquit ille apud Ciceronem – Athenis extat ephebus pulcher!*
- 67 Ders., *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers., eingl. u. komm. v. Max Theuer, Darmstadt 1975 (zuerst: 1912), VI, Kap. 2, S. 293; ders. (wie Anm. 66), Bd. 2, S. 449: *[...] raroque, vel ipsi naturae, cuiquam concessum, ut in medium proferat, quod plane absolutum atque omni ex parte perfectum sit.*
- 68 Ders. (wie Anm. 67), VI, Kap. 2, S. 293 f.; ders. (wie Anm. 66), Bd. 2, S. 449: *Illis, ni fallor, adhibita ornamenta hoc contulissent, fucando operiendoque siqua extabant deformia, aut comendo expoliendoque venustiora, ut ingrata minus offenderent et amoena magis delectarent.*
- 69 Übers. Biermann (wie Anm. 66), S. 227; Alberti (wie Anm. 66), VI, Kap. 2, S. 449: *Ex his patere arbitror, pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati.* Für die Übersetzung der beiden kursiv gesetzten Partizipien: Biermann (wie Anm. 66), S. 229. Zum Ornament siehe auch mit weiterführender Literatur: Richard Brilliant, *Als das Ornament noch mehr war als Zierde und Dekoration*, in: Isabelle Frank/Freia Hartung (Hg.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, S. 13–33; Gérard Raulet, *Ornament*, in: Barck et al. (wie Anm. 25), Bd. 4, 2002, S. 656–683.
- 70 Biermann (wie Anm. 66), S. 227, 230. Zu Albertis Verständnis von Ornament und seinem Verhältnis zur Schönheit siehe auch dies., ‚Ornamentum‘. *Studien zum Traktat ‚De re aedificatoria‘ des Leon Battista Alberti*, Hildesheim/Zürich/New York 1997, S. 125–211; Gerhard Wolf, *The Body and Antiquity in Alberti's Art Theoretical Writings*, in: Alina Payne/Ann Kuttner/Rebekah Smick (Hg.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000, S. 174–190, bes. S. 180–184; Hans-Karl Lücke, ‚Ornamentum‘, *Reconsidered: Observations on Alberti's ‚De Re Aedificatoria Libri Decem‘*, in: *Albertiana* 7, 2004, S. 99–113; Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material*

- und *Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 35–44; Anke Naujokat, Die Architektur der Renaissance und des Manierismus, in: Brassat (wie Anm. 34), S. 367–387, bes. S. 368–378.
- 71 Alberti (wie Anm. 66), IX, Kap. 5, S. 810–825. Vgl. Paoli (wie Anm. 56), S. 184–198; Günther Fischer, *Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie*, Darmstadt 2012, S. 173–186. Zum Begriff der *concinntas* und seinen Bezügen zum Ideal der Angemessenheit (*decorum*) in der Nachfolge Ciceros außerdem: Joachim Poeschke, Zum Begriff der ‚concinntas‘ bei Leon Battista Alberti, in: Frank Büttner/Christian Lenz (Hg.), *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, München 1985, S. 45–50; Robert Tavernor, ‚Concinntas‘, o la formulazione della bellezza, in: Joseph Rykwert/Anne Engel (Hg.), *Leon Battista Alberti*, Ausst.-Kat. Mantua, Mailand 1994, S. 300–315.
- 72 Alberti (wie Anm. 66), VI, Kap. 2, S. 449: *Id si ita persuadetur, erit quidem ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum*. Vgl. Biermann (wie Anm. 66), S. 229.
- 73 Diese treffende Formulierung ebenso wie die im Folgenden angesprochene Differenzierung von Zustand und Prozess gehen auf ebd., S. 230, zurück.
- 74 Robert S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, 2 Bde., Leiden/Boston 2010, Bd. 1, S. 759 f.
- 75 Platon, *Timaios, Griechisch/Deutsch*, übers. v. Thomas Paulsen/Rudolf Rehn, Stuttgart 2003, S. 41. Vgl. hierzu etwa Pochat (wie Anm. 41), S. 43–45; Jens Halfwassen, Die Idee der Schönheit im Platonismus, in: *Méthexis* 16, 2003, S. 83–96; Konrad P. Liessmann, *Schönheit*, Wien 2009, S. 17–20; zur Rezeption des platonischen Schönheitskonzeptes: Tatarkiewicz (wie Anm. 2), S. 176–183.
- 76 Michel Narcy, Protagoras von Abdera, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue Pauly*, Bd. 10, Stuttgart/Weimar 2001, Sp. 456–458.
- 77 Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und deutsch*, übers. u. komm. v. Curt Fensterbusch, 6., unveränd. Aufl., Darmstadt 2008 (zuerst: 1964), III, Kap. 1, § 1 (S. 136 f.): *Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti [ad] hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem*. Vgl. Fischer (wie Anm. 71), S. 188 f.
- 78 Herbert Beck/Peter C. Bol (Hg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Mainz 1990.
- 79 Vitruv (wie Anm. 77), III, 1, 1 (S. 136 f.). Siehe Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987, S. 77–87; Kia Vahland, Der Kunstmensch als Maß der Dinge. Zu Leonardo da Vincis Utopie des idealen Körpers, in: Kristiane Hasselmann/Sandra Schmidt/Cornelia Zumbusch (Hg.), *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, Paderborn 2004, S. 29–40; Frank Fehrenbach, Leonardo da Vinci. Proportionsstudie nach Vitruv, in: Christoph Marksches et al. (Hg.), *Atlas der Weltbilder*, Berlin 2011, S. 169–179, hier S. 174; sowie für weitere Vitruv-Rezeptionen die Kommentare zu Albrecht Dürer und Girard Thibault in diesem Band.
- 80 Danti (wie Anm. 46), Kap. 5, S. 224–227. Eine ähnliche funktionale Begründung von Schönheit hatte Platon bereits im *Hippias maior* vorgenommen (295d–e). Vgl. Summers (wie Anm. 47), S. 319–323.
- 81 Alberti (wie Anm. 66), IX, Kap. 5, S. 813.
- 82 Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl, lateinisch – deutsch*, hg. v. Paul R.

- Blum, übers. v. Karl. P. Hasse, Hamburg 2004, Kap. 3, S. 28. Siehe mit weiterführender Literatur Clemens Zintzen, Ficino, Marcilio, in: Peter Kuhlmann/Helmuth Schneider (Hg.), *Der Neue Pauly Supplemente*, Bd. 6: *Geschichte der Altertumswissenschaften*, Stuttgart 2012, Sp. 393–398; Maria-Christine Leitgeb, Ficino, Marsilio, in: Manfred Landfester (Hg.), *Der Neue Pauly Supplemente*, Bd. 9: *Renaissance-Humanismus*, Stuttgart 2014, Sp. 371–378; zur Platon-Rezeption: Jäger (wie Anm. 7); Sabrina Ebbersmeyer, *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München 2002. Vgl. auch den Kommentar zu Benedetto Varchi mit seinem epikurischen Ansatz in diesem Band.
- 83 Halfwassen (wie Anm. 75), S. 94.
- 84 Panofsky (wie Anm. 9).
- 85 Grundlegend: Cropper, *On Beautiful Women* (wie Anm. 20); Victoria von Flemming, ‚*Arma amoris*‘. *Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996, S. 90–178; für alternative Liebeskonzepte: Klaus W. Hempfer, Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz), in: *Germanisch-Romanische Monatschrift* 38, 1988, S. 251–264. Vgl. auch den Kommentar zu Lorenzo Valla in diesem Band.
- 86 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hg. u. komm. v. Marco Santagata, Mailand 1996, XXX, 1–6 (S. 166). Vgl. Andreas Kablitz, Pygmalion in Petrarca's ‚Canzoniere‘. Zur Geburt ästhetischer Illusion aus dem Ungeist des Begehrens, in: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br. 1997, S. 197–223. Zu Sonett XXX siehe außerdem mit weiterführender Literatur den Kommentar zu Francesco Petrarca in diesem Band.
- 87 Mit weiterführender Literatur Barbara Eschenburg (Hg.), *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Ausst.-Kat. München, Köln 2001.
- 88 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, S. 436 f.: „Il est vrai que c'est un fard: mais il seroit à souhaiter que les Tableaux qu'on fait aujourd'hui, sussent tous fardés de cette sorte. L'on fait assez que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, & que le plus grand trompeur en cet Art, est le plus grand Peintre.“ Vgl. ders., *Dialogue sur le coloris*, Paris 1699, S. 59 f. Hierzu: Suthor (wie Anm. 29), S. 42 f.
- 89 Lichtenstein, *Making Up* (wie Anm. 27), S. 83 f. Vgl. dies., *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley 1993, S. 185–195; sowie den Beitrag zu Francisco de Goya in diesem Band.
- 90 Fend (wie Anm. 26), S. 32.
- 91 Patricia L. Reilly, The Taming of the Blue: Writing Out Color in Italian Renaissance Theory, in: Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York 1992, S. 86–99, hier S. 96; Suthor (wie Anm. 29), S. 42–50; Koos, *Körperfarben* (wie Anm. 29); siehe dazu auch die Kommentare zu Lodovico Dolce und Francisco de Goya in diesem Band.
- 92 Siehe dazu die Kommentare zu Isidor von Sevilla und Vinzenz von Beauvais in diesem Band.
- 93 Siehe dazu den Kommentar zu Lodovico Dolce in diesem Band.
- 94 Fend (wie Anm. 26), S. 32.
- 95 Laurence Barham, Art in Human Evolution, in: Günter Berghaus (Hg.), *New Perspectives on Prehistoric Art*, Westport 2004, S. 105–130.
- 96 Siehe dazu den Kommentar zu Hildegard von Bingen in diesem Band.