

## 15. Agnolo Firenzuola: Die Frau als schönes Objekt (1541)

*Vedete come quel collo del vaso primo si rileva in sulle spalle, e quanta grazia dà al corpo del vaso la sottigliezza del collo, in ricompensa di quella che da lui riceve, e quanto quella circonflessione lo fa bello, rilevato e garbato. Considerate ora quel vaso secondo, e vedere quello alzar del collo d'in sul corpo del vaso: quello il busto d'una donna che s'alza in su' fianchi; e quanto più quei fianchi sportano in fuori, tanto fanno il busto più svelto e più gentile, e manco cintura bisogna a stringerlo, come nel primo fanno le spalle alla gola; la qual cosa non accade nella forma dell'altro terzo, nel quale come ben potete considerare, non appar grazia né bellezza. Simili al primo sono quelle donne che hanno la gola lunga e svelta, le spalle larghe e graziate; simili al secondo son quelle che son ben fiancute, precipua bellezza delle donne ignude formose, e del busto gentile svelto e ben proporzionato; simili al terzo son certe spigolistiche smilze senza rilievo e senza garbo; simili al quarto son quelle che furon finite, ma abbozzate e lavorate coll'ascia, senza lima e senza scarpello. E con questa dimostrazione e con questo esempio vi potrete accorgere, che i fianchi voglion rilevare assai, e gittar su il busto schietto e gentile; e le spalle hanno della gola a fare il simigliante.*

Agnolo Firenzuola, Celso. Dialogo delle bellezze delle donne, in: ders., *Opere*, hg. v. Adriano Seroni, Florenz 1958, S. 519–596, hier S. 590 f.

Schaut, wie der Hals der ersten Vase sich von den Schultern erhebt und wieviel Anmut die Feinheit des Halses dem Vasenkörper zum Ausgleich für das, was er bekommt, gibt und wie sehr ihn diese Biegung verschönert, erhaben und anmutig [macht]. Betrachtet jetzt die zweite Vase, und seht wie jene [Vase] den Hals über den Körper hebt: Jener [Körper einer Vase entspricht] dem Oberkörper einer Frau, der sich auf ihren Hüften erhebt; und je mehr sich die Hüften vorstrecken, desto schlanker und zarter machen sie den Oberkörper, und dieser benötigt nicht einmal einen Gürtel, um ihn [den Oberkörper] zu straffen; genauso wirken die Schultern bei der ersten Vase für den Hals; das passiert der Gestalt der dritten Vase nicht, in der, wie ihr gut beobachten könnt, weder Anmut noch Schönheit erscheinen. Jene Frauen, die einen langen und schlanken Hals haben, breite und anmutige Schultern, sind der ersten [Vase] ähnlich; der zweiten ähnlich sind jene

mit breiten Hüften, dem wesentlichen Schönheitsmerkmal üppiger unbedeckter Frauen, der Oberkörper von feiner Schlankheit und gut proportioniert; der dritten ähnlich sind gewisse schroffe Magere ohne Plastizität und Anmut; ähnlich der vierten sind jene, die gemacht wurden, aber nur grob skizziert und mit dem Beil gearbeitet, ohne Feile und ohne Meißel. Und mit dieser Darstellung und mit diesem Beispiel könnt ihr sehen, dass die Hüften sich sehr abheben wollen und den Oberkörper aufrecht und fein formen; und die Schultern haben für den Hals ein ähnliches Ziel.

Übersetzung: Romana Sammern

## Kommentar

Agnolo Firenzuolas (1493–1543) Dialog „Über die Schönheiten der Frauen, genannt Celso“ (*Delle bellezze delle donne, intitolato Celso*) gilt als der berühmteste und umfassendste Traktat zu weiblicher Schönheit in der Renaissance.<sup>1</sup> Der Florentiner Dichter verband darin das Sprechen über Kunstwerke mit dem Körperdiskurs und breitete einen Kriterienkatalog zur Beurteilung des weiblichen Körpers aus, indem er den weiblichen Körper fragmentierte und in einzelne Glieder unterteilt diskutierte.<sup>2</sup> *Celso* wurde 1541 in Prato fertiggestellt und ist den Frauen dieser Stadt gewidmet. Seine Grundlagen jedoch entstanden noch in Firenzuolas Zeit am römischen Hof von Papst Clemens VII. im humanistischen Umfeld von Pietro Aretino, Pietro Bembo, Annibale Caro und Giovanni della Casa.<sup>3</sup> Der Dialog erschien 1548 posthum in einer Werksammlung zusammen mit den Fabeln *Prima veste dei discorsi degli animali*, seinen *Ragionamenti* und *Novellen*.<sup>4</sup>

In zwei Dialogen kommen vier Freundinnen mit Firenzuolas Alter Ego, dem titelgebenden Celso Selvaggio, zusammen, um scherzend über weibliche Schönheit zu sprechen und die wichtigsten Positionen aus der antiken und zeitgenössischen Kunstliteratur zu erörtern. Körperliche Schönheit sei „nichts anderes, als eine wohlgeordnete Einheit und gleichsam eine Harmonie, die verdeckt aus der Zusammenstellung, der einheitlichen Koordinierung der unterschiedlichsten Glieder resultiert“.<sup>5</sup> Sie ist damit durch Symmetrie und Harmonie definiert, die auf der guten Proportionalität der einzelnen Körperteile und ihrer angemessenen Farbigkeit beruhen.<sup>6</sup>

Für die Frage der guten Proportion erörtert Firenzuola Vitruvs Ausführungen über die Körpermaße im dritten Buch seines Architekturtraktats (*De architectura*

*libri decem*), die der antike Architekturtheoretiker selbst auf Grundlage von berühmten Kunstwerken der Antike erarbeitet habe.<sup>7</sup> Dafür ‚zeichnet‘ (*disegnare*) Celso Diagramme des normativen vitruvianischen Mannes für die Frauen in den Sand, die als Holzschnitte die posthum gedruckte Ausgabe von 1548 begleiten (Abb. 8), und erläutert für sie die ‚vitruvianische Frau‘: „Was man über den Mann sagt, meinen wir auch immer für die Frauen, für dieses und für jedes andere Maß.“<sup>8</sup> Wie Dürer, aber einzigartig in Italien, übertrug Firenzuola ein in der Kunstliteratur seit dem Mittelalter bekanntes System auf den weiblichen Körper.<sup>9</sup> Die idealtypisch proportionierte Figur sollte sich, im Anschluss an Vitruv, mit ausgestreckten Armen und Beinen sowohl in einen Kreis als auch in ein Quadrat einschreiben lassen. Celso folgt bei seiner Visualisierung den Holzschnitten von Fra Giovanni Giocondos erster illustrierter Vitruv-Ausgabe der Moderne (1511). Wie Giocondo teilte er die Darstellung auf zwei Diagramme auf und zeichnete den Mann einmal in einen Kreis und einmal in ein Quadrat.<sup>10</sup>



Abb. 8  
*Vitruvianischer Mann*, in:  
*Prose di M. Agnolo Firenzuola*  
 Fiorentino, Florenz 1548, S. 73 v.  
 Hamburg, Staats- und Universitäts-  
 bibliothek

Aus dem menschlichen Körper ließen sich so alle Maße und Maßverhältnisse ableiten:<sup>11</sup> Der Kopf sollte einem Neuntel des ganzen Körpers entsprechen und das Gesicht in die Partie von der Stirn zur Nase, in diejenige der Nase sowie die Nasenloch-, Mund- und Kinnpartie dreigeteilt sein.<sup>12</sup> Diese Neunteilung des Körpers folgte nicht dem vitruvianischen Modell, sondern der byzantinischen, noch von Cennino Cennini und Pomponio Gaurico empfohlenen und dem männlichen Körper vorbehaltenen Proportionslehre.<sup>13</sup> Ihre Erörterung beweist, wie tief das Prinzip der Symmetrie in Firenzuolas Konzept von Schönheit verwurzelt ist. Dabei ist seine Rezeption nicht nur oberflächlich. Firenzuola folgt Marsilio Ficinos (*il platonico Ficino*) Kommentar zu Platons Symposion (*De Amore*), und nach seiner Definition ist das allgemeine Wesen der Schönheit im Geist des Neoplatonismus göttlichen Ursprungs:

„[...] die schöne Frau ist der schönste Gegenstand der Betrachtung und die Schönheit das größte Geschenk, das Gott den menschlichen Geschöpfen machte; denn über ihre Schönheit lenken wir die Seele zur Kontemplation und durch die Kontemplation auf die Sehnsucht nach den himmlischen Dingen.“<sup>14</sup>

Ficino hatte im fünften Buch seines Kommentars in lateinischer Sprache dargestellt, wie innere Schönheit als Ausdruck des göttlichen Wahren und Guten auf die äußere Gestalt des Körpers wirken und der Anblick des Schönen umgekehrt zum Guten und damit Göttlichen führen könne. Wenige Jahre bevor die italienische Übersetzung von Ficinos Werk 1544 in den Druck ging, übersetzte Firenzuola das Konzept vereinfacht in die Landessprache und übertrug es auf den weiblichen Körper.<sup>15</sup> Dabei legte er nicht nur Gemeinplätze wie die Verknüpfung äußerer Schönheit und innerer Tugendhaftigkeit dar, sondern führte auch eigenständige Ansätze ein: Aufgrund des bei Platon erzählten Ursprungsmythos des menschlichen Liebesstrebens in der gewaltsamen Trennung der Kugelmenschen folgte Firenzuola in der Frage des Geschlechterverhältnisses Platon und erklärte Mann und Frau – entgegen der gängigen, peripatetischen Schulmeinung – für gleichartig und mit den gleichen Kräften ausgestattet.<sup>16</sup>

Trotz dieser einzigartigen egalitären Haltung beschreibt *Celso* den weiblichen Körper als Objekt männlicher Kontemplation und erotisiert einzelne Körperteile wie Mund, Brüste und Füße. Der zweite Dialog spezifiziert die allgemeinen Prinzipien körperlicher Schönheit, indem Farbton und Proportion jedes einzelnen, sichtbaren Körperteils vom Kopf bis zu den Füßen detailliert beschrieben werden. Dieser Katalog idealtypischer Körperteile gipfelt in der Beschreibung zweier vorbildlicher Figurentypen in der oben zitierten Passage. Die eingangs

beschriebenen Vasen zeigen dabei zwei mustergültige Typen und ihre Gegenbeispiele, die jeweils mit der Figur des weiblichen Körpers korrespondieren. Wiederum ist die Schilderung von einem Holzschnitt begleitet (Abb. 9). Die beiden Vasen rechts repräsentieren die Idealform, die beiden Vasen links ihre Antonyme. Firenzuola schreibt, dass die Vase ganz rechts mit dem langen Hals, der elegant aus dem Körper wächst, mit einer Frau vergleichbar sei, die einen langen, schlanken Hals und breite, anmutige Schultern habe. Die Vase daneben mit dem ausladenden Körper entspricht dem Ideal von ausladenden Hüften und einer schlanken Taille.

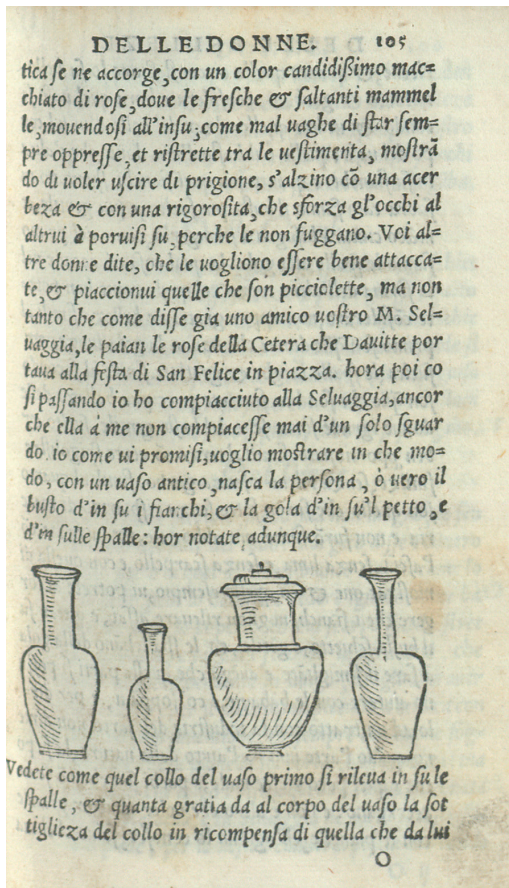


Abb. 9

Vasenkörper, in: *Prose di M. Agnolo Firenzuola Fiorentino*, Florenz 1548, S. 105. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek

Die Analogie zwischen weiblichem Körper und antiker Vase findet sich schon im platonischen Dialog über die Schönheit *Hippias major*.<sup>17</sup> Sie wurde am päpstlichen Hof in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wiederbelebt, vielleicht auch schon im 15. Jahrhundert.<sup>18</sup> Wie kein anderes Gemälde zeigt Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* (1534/40) Firenzuolas Ideal weiblicher Schönheit als zusammengesetzten Kunstkörper:<sup>19</sup> Ein Engel präsentiert am linken Bildrand eine antike Amphore und lädt die Betrachter zum Formvergleich zwischen der Gestalt der Madonna und dem kostbaren Gefäß ein. Wie Firenzuola hatte sich Parmigianino intensiv mit dem antiken Architekturtraktat des Vitruv beschäftigt.<sup>20</sup> Vitruv hatte die Säulenordnungen den Proportionen von Männern und Frauen zugeordnet, dabei die ionische und die korinthische Ordnung den Frauen. In seinem Vitruv-Kommentar über die Säulenordnung verglich Cesare Cesariano die Proportion von Säulen 1521 mit der von Vasen und Glocken.<sup>21</sup> Dieses Analogiedenken der Architekturtheorie übertrug Firenzuola in *Celso* auf den weiblichen Körper.

Neben Proportionalität bestimmt die Farbigkeit der einzelnen Teile, genauer, das Zusammenspiel von acht Farben, die Schönheit des Körpers: weiß (*bianco*) für die Hände; weiß und rot für die Wangen (*candido, vermiglio*), schwarz (*negro*) für die Wimpern und rot (*rosso*) für die Lippen; blond (*biondo*) für die Haare.<sup>22</sup> Dabei belässt es Firenzuola nicht bei der Benennung stereotyper Idealfarben, sondern beschreibt detailliert Farbnuancen und Schattierungen vom Rot von Korallen, Rubinen und Granatäpfeln über Zinnoberrot bis zu den Rosaschattierungen im Weiß des Inkarnats:<sup>23</sup> z. B. sei die Stirn weiß (*candida*), aber kein verwaschenes Weiß (*bianchezza dilevata*) ohne Strahlen, sondern glänzend, in der Art eines Spiegels;<sup>24</sup> das Weiß der Wangen dagegen sei zurückgenommener, aber doch strahlend rein (*lustrante*) und auf ihrem höchsten Punkt rötlich schimmernd (*rosseggiare*);<sup>25</sup> die Ohren seien rosig (*si coloriscono von le rose imbalconate*), ihre Ränder durchscheinend und strahlend rot,<sup>26</sup> das Kinn auf seiner Erhebung leuchtend rot (*vermiglietto*).<sup>27</sup> Von den zinnoberroten bzw. korallenroten Lippen über die elfenbeinweißen Zähne bis zur Zunge, die die Farbe von Rotholz (*verzino*) haben sollte,<sup>28</sup> beschreibt er den Mund in der Tradition von Dante und Petrarca als „Garten der Lüste“ (*paradiso delle delizie*).<sup>29</sup>

Diese Farben sind nicht nur als Indikatoren äußerer Schönheit beschrieben, sondern sie definieren auch die physischen Qualitäten des Körpers: „Wenn ein Körper gut ausgeglichene Körpersäfte und -teile hat, findet man Gesundheit wieder, und die Gesundheit stellt eine leuchtende und lebhaftige Hautfarbe her, die ihren inneren Zustand nach außen hin zeigt.“<sup>30</sup> Damit erklärt Firenzuola Schönheit ästhetisch und biologisch zum Resultat physischer Gesundheit. In der Humoralpathologie besteht

die menschliche Physiologie aus dem Zusammenspiel der vier Säfte schwarze und gelbe Galle, Phlegma und Blut. Die Mischung der vier Säfte konstituiert sowohl das menschliche Temperament wie auch die Gesundheit – und physische Schönheit.<sup>31</sup> Die vier Körpersäfte wurden mit den vier Elementen gleichgesetzt sowie mit den Farben Schwarz, Gelb, Weiß und Rot. Das impliziert, dass die Mischung der Körpersäfte Farbveränderungen verursachen konnte. Ein gutes Verhältnis der Körpersäfte resultierte also in einer gefälligen Gesichtsfarbe. Firenzuolas ‚Farbpalette‘ der Schönheit ist mehr als ein literarischer Topos petrarkischer Prägung. Vielmehr ist Schönheit hier ein Zusammenspiel von Natur, Kunst und Medizin.<sup>32</sup>

Weil perfekte Schönheit in ihrer Gesamtheit in einer einzelnen Frau so gut wie nicht vorkomme, sieht sich Celso mit Cicero als Nachahmer des antiken Malers Zeuxis (*imitando Zeuxi*), der die schöne Helena als Kompositum perfekter einzelner Teile konzipierte.<sup>33</sup> Damit bettet Firenzuola seinen Dialog in den kunsttheoretischen Kontext seiner Zeit – neben Leon Battista Albertis Cicero-Lektüre bezieht er sich auf Apuleius, Plotin, Horaz und Vitruv.<sup>34</sup>

Wie Zeuxis der Jungfrauen von Kroton bedient sich Celso seiner Gesprächspartnerinnen als Modelle: Die älteren, verheirateten Mona Lampiada und Mona Amorriscia sowie die jüngere, ledige Verdespina („Gründorn“) und die sich mit Celso in anzüglichen Bemerkungen neckende Selvaggia („Wilde“) verfügen über jene vorbildlichen Körperteile, aus denen Celso im zweiten Dialog seine idealschöne Frau zusammenstellt. Er selbst bezeichnet das Resultat als eine Chimäre (*chimera*) – eines jener aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Mischwesen, mit dem bereits der antike Dichter Horaz in seiner Schrift zur Dichtkunst (*Ars Poetica*, 1–9) die Ideenfindung einführte.<sup>35</sup> Eine idealschöne Frau ist also ein Produkt der Fantasie und schöpferischen Imagination.<sup>36</sup> Celso übernimmt nicht nur sprachlich die Rolle des Künstlers, der das idealschöne Komposit ‚zeichnet‘ (*disegnare*) oder mit Feile (*lima*) und Meißel (*scarpello*) bearbeitet,<sup>37</sup> sondern er zeichnet auch buchstäblich für seine Zuhörerinnen in den Sand (Abb. 8, 9).<sup>38</sup>

Firenzuola hat diese Engführung zwischen der künstlerischen Praxis und dem objektifizierten weiblichen Körper erstmals in der neuzeitlichen Literatur unternommen. Celso überführt das Sprechen über den schönen Körper in den Bereich der Kunstkritik, indem er weibliche Körper Idealmaßen unterwirft. Dabei behandelte Firenzuola nicht nur topische Qualitäten, wie blondes Haar und weiße Haut, sondern auch kunsttheoretische Kategorien wie Farbe und Proportion sowie ästhetische Kriterien wie Liebreiz (*vaghezza*, *leggiadria*, *venustà*), Anmut (*grazia*) sowie Erscheinung, Ausstrahlung (*aria*), Erhabenheit, Größe (*maestà*) und Charme (*vaghezza*), die aus der Kunst- und Liebesliteratur sowie

aus der höfischen Verhaltenslehre wie Baldassare Castigliones „Hofmann“ (*Il Cortegiano*) stammen.<sup>39</sup>

Firenzuola erklärte diese Begriffe und führte damit präzise Kategorien für die Beschreibung weiblicher Schönheit ein.<sup>40</sup> Die *leggiadria* z. B., für die es keine eindeutige Entsprechung in deutscher Sprache gibt, beschreibt er als die Schönheit eines lebendigen Körpers in Bewegung. Schön sei ein aktiver Körper dann, wenn er sich mit Anmut (*grazia*) innerhalb eines Systems von Regel (*regola*), Ordnung (*modo*), Proportion (*misura*) und Disegno bewege.<sup>41</sup> Als Gegenpart zu diesem ästhetischen Konzept von *leggiadria* beschreibt Firenzuola den Begriff *vaghezza*, der ebenfalls notdürftig mit Liebreiz übersetzt werden kann. Als wirkungsästhetisches Kriterium seines neoplatonischen Ansatzes meint *vaghezza* die visuelle Anziehungskraft eines schönen Körpers. Firenzuola leitet es vom lateinischen *vagus*, vage, instabil, dem Herumstreichenden, Vagabundierenden ab und meint den sehnsüchtig über den schönen Körper schweifenden Blick, den körperliche Schönheit anzieht.<sup>42</sup> *Vaghezza* impliziert aber auch das Unbeständige, Wankelmütige, das in der peripatetischen Tradition im Gegensatz zu männlicher Stabilität und Standfestigkeit weiblich besetzt ist.<sup>43</sup>

Diese Bewertungskriterien scheint sich Giorgio Vasari zum Vorbild genommen zu haben: Neben Stil (*maniera*) nennt Vasari sie 1550 in der Vorrede seiner *Viten* zum dritten Teil über die Malerei des 16. Jahrhunderts als Kriterien guter Kunst.<sup>44</sup> Dabei setzt er Schönheit mit Stil gleich:

„Durch die Gewohnheit des ständigen Wiedergebens der allerschönsten Dinge – seien es nun Hände oder Köpfe, Körper oder Beine – entstand schließlich dieser schönste der Stile, wobei durch das Zusammenfügen all dieser schönsten Teile die schönstmögliche Figur geschaffen wird, die dann in allen Werken und für jede Figur zu verwenden ist [...]“<sup>45</sup>

Wiederum stand Zeuxis hier Pate für die Vorstellung eines idealen Körpers als Kompositum. Rundungen (*grassezze*) und Weichheit (*carinosità*) der Glieder zeichnet die Schönheit (*leggiadria*) dieses Stils aus,<sup>46</sup> den Vasari besonders in der norditalienischen Kunstlandschaft, etwa in den Figuren und im *sfumato* Leonardo da Vincis, aber auch bei Raffael und Parmigianino, verwirklicht fand.<sup>47</sup>

Die ideale Frau Firenzuolas entspricht allgemein akzeptierten und in der Literatur der Zeit verbreiteten Urteilkriterien des 16. Jahrhunderts. Sie reichen über die neoplatonische Literatur des 15. Jahrhunderts und die volkssprachliche Tradition mit Petrarca als großem Ideal über Ekphrasen der byzantinischen Tradition bis zu Homer und Vergils eigenschaftslosen Beschreibungen der



schönen Helena und der schönen Dido.<sup>48</sup> Firenzuola fasste diese Tradition des Schönheitskatalogs in seinem Traktat zusammen und fundierte ihre Bedingungen theoretisch. Sein *Celso* überführte das Sprechen über den schönen Körper in den Bereich der Kunstkritik, indem Firenzuola weibliche Körper Idealmaßen unterwarf, einen Katalog idealer Körperteile erstellte und den weiblichen Körper mit kostbaren Antiquitäten verglich. Über die topischen Qualitäten von blondem Haar und weißer Haut hinaus beschrieb Firenzuola dabei ästhetische Kategorien wie Farbe und Proportion und suchte seinerseits, neue Kriterien für die Objektivierung weiblicher Schönheit zu etablieren – mit Erfolg: Auch Lodovico Dolce, Giovanni Paolo Lomazzo und Filippo Baldinucci orientierten sich in ihren kunsttheoretischen Schriften an den Begrifflichkeiten des *Celso*, die damit geschlechtsspezifische Konnotationen erhielten und in der Folge Weiblichkeit mit Farbe und Farbigkeit verknüpften.

Romana Sammern

## Anmerkungen

- 1 Agnolo Firenzuola, *Della bellezza delle donne*, intitolato *Celso*, in: *Prose di M. Agnolo Firenzuola Fiorentino*, Florenz 1548. Für den vorliegenden Beitrag wurde folgende Ausgabe verwendet: ders., *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, in: ders., *Opere*, hg. v. Adriano Seroni, Florenz 1958, S. 519–596. Vgl. ders., *Dialogo delle bellezze delle donne intitolato Celso*, in: *Opere di Agnolo Firenzuola*, hg. v. Delmo Maestri, Turin 1977, S. 713–789. Siehe auch die Übersetzungen ders., *Gespräche über die Schönheit der Frauen*, übers. v. Paul Seliger, Leipzig-Reudnitz 1903, sowie ders., *On the Beauty of Women*, hg. u. übers. v. Konrad Eisenbichler/Jacqueline Murray, Philadelphia 1992. Zu den wichtigsten Traktaten über weibliche Schönheit siehe Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana 1956, S. 136–209.
- 2 Dazu grundlegend: Elizabeth Cropper, *On Beautiful Women. Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style*, in: *The Art Bulletin* 58, 1976, S. 374–394; 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; Eva Regtmeier, *Agnolo Firenzuola. ‚Celso – dialogo delle bellezze delle donne‘*, in: Dirk Hoeges (Hg.), *Frauen der italienischen Renaissance*, Frankfurt a. M. 1999, S. 241–270; Ulrike Schneider, ‚Disegnare con parole‘. Strategies of Dialogical Portraits of Ideal Female Beauty in the Italian Renaissance, in: Mona Körte et al. (Hg.), *Inventing Faces: Rhetorics of Portraiture Between Renaissance and Modernism*, Ausst.-Kat., Berlin 2013, S. 84–98; Patrizia Bettella, *Corpo di parti: ambiguità e frammentarietà nella rappresentazione della bellezza femminile nei Trattati di Trissino e Firenzuola*, in: *Forum Italicum* 33, 2016, S. 319–335; Ulrike Schneider, *Vom Wissen um ‚gratia‘. Strategien der Diskursivierung elusiven Wissens in der Frühen Neuzeit*, in: dies./Anne Eusterschulte (Hg.), *Gratia. Mediale und diskursive Konzeptualisierungen ästhetischer Erfahrung in der Vormoderne*, Wiesbaden 2018, S. 89–105.

- 3 Cropper (wie Anm. 2), S. 376, Anm. 8.
- 4 *Prose di M. Agnolo Firenzuola Fiorentino*, Florenz 1548.
- 5 Übers. v. Sabine Feser, Schönheit, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg., eingel. u. komm. v. ders./Matteo Burioni, Berlin 2004, S. 282–284, hier S. 283. Firenzuola (wie Anm. 1), S. 538: „[...] la bellezza non è altro che una ordinana concordia, e quasi un’armonia occultamente risultante dalla composizione, unione, e commissione di più membri diversi [...].“
- 6 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 538, bezieht sich auf die Definition körperlicher Schönheit von Cicero, *Tusculanae Disputationes*, IV, 31–36.
- 7 Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und deutsch*, übers. u. komm. v. Curt Fensterbusch, 6., unveränderte Aufl., Darmstadt 2008 (zuerst: 1964), III, 1, 15 (S. 138 f.).
- 8 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 550: „E quello che dello uomo si dice, sempre intendiamo della donne, e in questa e in ogni altra misura.“ Vgl. Carlo Pedretti, *Uomo vitruviano, anche donna*, in: ders., *Leonardo & io*, Mailand 2008, S. 210–227; Frank Fehrenbach, *Leonardo da Vinci: Proportionsstudie nach Vitruv*, in: Christoph Marksches et al. (Hg.), *Atlas der Weltbilder*, Berlin 2011, S. 169–179 sowie die Beiträge zu Albrecht Dürer und Girard Thibault mit weiterführender Literatur.
- 9 Vgl. Cennino Cennini, *Il libro dell’arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vincenza 2003, Kap. 70, S. 117, der Frauen jegliche Proportionalität abspricht, und den Kommentar zu Albrecht Dürer in diesem Band.
- 10 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 549 f.
- 11 Zur theoretischen Grundlage dieses Prinzips durch den Mathematiker Luca Pacioli siehe Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie: Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982, S. 87.
- 12 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 551.
- 13 Cennini (wie Anm. 9), Kap. 70, S. 117. Pomponio Gaurico, *De sculptura*, hg., übers. u. eingel. v. Paolo Cutolo, Neapel 1999, II, § 2, § 3 (S. 152–155).
- 14 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 550: „[...] la donna bella è il più bello obietto che si rimiri, e la bellezza è il maggior dono che facesse Iddio all’umana creatura; conciossiaché per la di lei virtù noi ne indirizziamo l’animo alla contemplazione, e per la contemplazione al desiderio delle cose del cielo.“
- 15 Konrad Eisenbichler/Jacqueline Murray, Introduction, in: Firenzuola, *Beauty* (wie Anm. 1), S. xxviii.
- 16 Ders., Celso (wie Anm. 1), S. 547. Siehe dazu Jacqueline Murray, *Agnolo Firenzuola on Female Sexuality and Women’s Equality*, in: *The Sixteenth Century Journal* 22, 1991, S. 199–213.
- 17 Ingrid D. Rowland, Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders, in: *The Art Bulletin* 76, 1994, S. 94 f.
- 18 Cropper (wie Anm. 2), S. 381.
- 19 Parmigianino, *Madonna mit dem langen Hals*, 1534/40. Öl auf Leinwand, 219 x 135 cm. Galleria degli Uffizi, Florenz. Siehe Cropper (wie Anm. 2), S. 376. Frank Fehrenbach, *Rubor/robur: Paris Bordones starke Frauen*, in: Sandra Pisot (Hg.), *Die Poesie der venezianischen Malerei*, Ausst.-Kat. Hamburg, München 2017, S. 58–71, findet zuletzt in Paris Bordones Frauendarstellungen Firenzuolas Ideal verwirklicht.
- 20 Cropper (wie Anm. 2), S. 381.
- 21 Cesare Cesariano, *De architectura Vitruvius*, München 1969 (zuerst: 1521), S. 63.

- 22 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 540.
- 23 Ebd., S. 572. Siehe zur Analogie dieses Farbmaterials und der Zusammensetzung zeitgenössischer Kosmetik Farah Karim-Cooper, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*, Edinburgh 2006, S. 13 f. Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 580, selbst lehnt den Gebrauch von Schminke ab. Siehe dazu den Beitrag zu Giovanni Marinello in diesem Band.
- 24 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 576.
- 25 Ebd., S. 583.
- 26 Ebd., S. 579.
- 27 Ebd., S. 586.
- 28 Ebd., S. 586.
- 29 Ebd., S. 585. Zu Petrarca siehe auch den entsprechenden Kommentar in diesem Band.
- 30 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 539 f.: „[...] ché così come in un corpo bene temperato dagli umori, e con gli elementi composto, si ritrova la sanità, e la sanità produce vivo e acceso colore, e dimostrante l'intrinseco di se medesima estrinsecamente [...]“. Zum Aspekt des Inkarnats siehe auch den Dolce-Kommentar in diesem Band.
- 31 Siehe dazu den Kommentar zu Giovan Battista Della Porta in diesem Band.
- 32 Zum Einfluss von Firenzuolas Traktat auf die naturkundliche Literatur, vor allem ‚Bücher der Geheimnisse‘, siehe Elena Lazzarini, I ‚libri dei segreti‘ e il corpo femminile nel Rinascimento, in: *Nuova informazione bibliografica* 2, 2015, S. 385–388 sowie den Beitrag zu Giovanni Marinello in diesem Band.
- 33 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 537 f. Zu Zeuxis siehe den Cicero-Bertrag in diesem Band.
- 34 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 573, zitiert etwa Apuleius' Passage über den Reiz des Haars aus *Der goldene Esel. Metamorphosen. Lateinisch und deutsch*, hg. u. übers. v. Edward Brandt u. Wilhelm Ehlers, München/Zürich 1989, Buch II, §§ 8–9, S. 52–55, in voller Länge. Siehe dazu den Kommentar in diesem Band.
- 35 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 568.
- 36 Michael Thimann, *Lügenhafte Bilder. Ovids ‚favole‘ und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen 2002, S. 44–48 und S. 54–57.
- 37 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 573, 590.
- 38 Ebd., S. 549. Dabei betont Celso, ein Amateur zu sein. Siehe Wolfgang Kemp, ‚... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen‘. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870*, Frankfurt a. M. 1979, S. 51.
- 39 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 537.
- 40 Das *Vocabolario della Crusca* etwa übernahm Firenzuolas Definition von *vaghezza*. Philip Sohm, Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, S. 759–808, hier S. 769.
- 41 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 561. Siehe Sharon Farmor, Poetry in Motion: Beauty in Movement and the Renaissance Conception of ‚Leggiadria‘, in: Francis Ames-Lewis/Mary Rogers, *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot/Brookfield 1998, S. 124–133.
- 42 Firenzuola, Celso (wie Anm. 1), S. 563 f. Siehe Karen Hope Goodchild, *Towards an Italian Renaissance Theory of Landscape*, Univ. Diss. Charlottesville 1998, S. 97–101; Sabine Feser, Liebreiz, in: dies./Burioni (wie Anm. 5), S. 235–238.
- 43 Sohm (wie Anm. 40), S. 767.
- 44 Ebd., S. 763.
- 45 Übers. Vasari (wie Anm. 5), S. 94. Ders., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*

*tori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 4, 1976, S. 4.

46 Ebd., S. 5.

47 Ebd., S. 6.

48 Cropper (wie Anm. 2), S. 385. Zum Einfluss zeitgenössischer Kunsttheorie siehe auch 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.