

## 19. Lodovico Dolce: Die Schönheit des weiblichen Inkarnats (1565)

*Il roseo è il rosato, colore di ciascun'altro piu di lettevole e piu vago: & al corpo umano, quando esso è bello, del tutto somigliante. Onde i Poeti la faccia, il collo, le poppe, e le dita chiamano rosei, cioè candidi, distendendosi la roschezza del sangue con vaghezza e gratia. E questo è propriamente quel colore, che da noi comunemente è detto incarnato: percioche egli rappresenta piu, che altro colore, la nitidezza d'un fanciullo, e la rosa del volto d'una polcella. Non intendo io la Milesia, cioè la damaschina, che par, che a un certo modo arda di troppo vermiglio; ne anco la bianca: ma quella, che dall'una e dall'altra riceve orname[n]to.*

Lodovico Dolce, *Dialogo, nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venedig 1565, S. 15

Rosenrot ist das Rosa, das die angenehmste und anmutigste von allen Farben ist und dem menschlichen Körper, wenn er schön ist, sehr ähnlich ist. Daher nennen die Dichter das Gesicht, den Hals, die Brüste und die Finger rosig, d.h. rein, weil sich die Röte des Blutes mit Liebreiz und Anmut ausbreitet. Und diese ist genau jene Farbe, die bei uns gemeinhin als Inkarnat bezeichnet wird: weil sie mehr als jede andere Farbe die Reinheit eines Knaben und das Rosa im Antlitz einer Jungfrau verkörpert. Ich meine weder die [Farbe einer] Rose aus Milet, also die damaszenische, die auf gewisse Weise mit zu viel Zinnoberrot glüht, noch ziele ich auf die [der] weiße[n Rose] ab, sondern auf jene, die von der einen und der anderen ihre Zierde erhält.

Übersetzung: Romana Sammern

### Kommentar

Der vielseitig interessierte, erfolgreiche venezianische Publizist, Übersetzer und Schriftsteller Lodovico Dolce (1508–1568) veröffentlichte 1565 mit seinem „Dialog, in dem man über die Qualität, Diversität und Beschaffenheit der Farben spricht“ (*Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà*)

*dei colori*) einen umfangreichen farbtheoretischen Traktat, der im Umfeld der venezianischen Künstler und Literaten entstanden ist.<sup>1</sup>

Dieser *Dialogo dei colori* folgte sieben Jahre auf seinen kunstkritischen Traktat „Dialog über die Malerei namens der Aretino“ (*Dialogo della pittura intitolato l’Aretino*, 1557).<sup>2</sup> Mit letzterem hatte Dolce in der sogenannten *Disegno-Colore*-Kontroverse zwischen Florenz und Venedig Stellung für Venedig bezogen und die Wertigkeit des Kolorits verteidigt. Der venezianische Maler und Schriftsteller Paolo Pino hatte das Thema 1547 angestoßen, als er in seinem *Dialogo di Pittura* den Disegno – mit dem neben dem Medium der Zeichnung auch die Idee/der Entwurf und allgemein die Gestaltung eines Gemäldes angesprochen sind – dem Florentiner Michelangelo, die Farbgebung (*colore*) aber dem Venezianer Tizian zuwies und als Ideal eine Personalunion aus beiden Malern bzw. Malschulen, der mittelitalienischen und der oberitalienischen, formulierte.<sup>3</sup> Der eigentliche Kern der Debatte jedoch lag in den Schriften der Florentiner Anton Francesco Doni und Giorgio Vasari begründet, die den Disegno nur wenig später zur intellektuellen Grundlage und zum „mental Habitus“ der bildenden Künste erklärten.<sup>4</sup> In seinen Lebensbeschreibungen berühmter Künstler (*Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architetti*, 1550 und 1568) führte Vasari auch erstmals die Bedeutung des Kolorits für die Malerei theoretisch aus. Dabei wertete er die Farbgebung als Gegenpol des Disegno ab, weil das Kolorit weniger den Geist als vielmehr die Sinne anspreche. Er exemplifizierte dies an Beschreibungen von Werken venezianischer Künstler, vor allem von Tizian. Anders als die florentinisch-römischen Künstler würden die Venezianer auf das Zeichnen und vor allem das Antikenstudium verzichten und sich auf die reine Nachahmung der Natur beschränken, ohne ihren Gegenstand auch geistig zu durchdringen.<sup>5</sup>

Dolce äußert sich in seinem *Dialogo della pittura* bewusst zu Vasaris *Vite* und verteidigt den venezianischen Zugang zur Malerei, der sich in seinem Fokus auf die Farbmittel und Farbgebung tatsächlich von der Malerei in Rom und Florenz unterschied. Sein *Dialogo della pittura* zeigt, dass die Positionen von *disegno* und *colore* nicht absolut waren. Dolce übernimmt Vasaris Entwicklungsgeschichte der Malerei in drei Epochen sowie sein Disegno-Konzept. Allerdings relativiert er dessen Primat des Disegno und die Stellung Michelangelos als Hauptvertreter der florentinisch-römischen Kunstrichtung zugunsten Raffaels. Dabei führt er neben dem Disegno und der Erfindungsgabe (*inventio*) die Farbgebung als integrale Elemente seiner wie die Dichtkunst auf der Rhetorik beruhenden Kunsttheorie ein.<sup>6</sup> Analog zu Vasaris *Vite*, die mit der Lebensbeschreibung Michelangelos enden, schließt Dolce mit der ersten gedruckten Vita Tizians.<sup>7</sup>

Nach der kunsttheoretischen Abhandlung über die Farbgebung in der Malerei (*colorito*) im *Dialogo della pittura* legte Dolce mit dem *Dialogo dei colori* ein Compendium antiker Farbtheorie vor.<sup>8</sup> Der Traktat ist wiederum in Dialogform gehalten. Die beiden Gesprächspartner Mario und Cornelio breiten im Dialog einen philologisch-ikonologischen Überblick zur antiken Farbtheorie und der Etymologie und Bedeutung einzelner Farbbezeichnungen aus. Dabei orientierte sich Dolce eng am „Buch über die Farben“ (*Libellus de coloribus*, 1528) des kalabresischen Philologen Antonio Telesio (Antonius Thylesius)<sup>9</sup> sowie am heraldischen Traktat „Über die Bedeutung der Farben und Blumen“ (*Del significato de' colori e mazzoli*, 1535) des ferraresischen Humanisten Fulvio Pellegrino Morato.<sup>10</sup> Dolce übersetzte Telesios lateinischen Text, übernahm Passagen aus Moratos Schrift und ergänzte und erweiterte sie. Das eingangs zitierte Kapitel über die Farbe Rosenrot zum Beispiel ist eine italienische Übersetzung von Telesios lateinischem Kapitel.<sup>11</sup> Zusätzlich verfasste Dolce aber eigenständig eine Einführung mit einer Definition von Farbe und Licht. Mit Verweis auf Platon, Aristoteles und die Pythagoreer beschrieb er Farbe sowohl als „eine Begrenzung und ein Ende von Licht“ als auch als einen „begrenzten Körper“.<sup>12</sup> Farbe ist also körperlich und für die Bildung von Körpern konstitutiv gedacht und nicht als oberflächliches Element.

Neben anderen farbtheoretischen Abhandlungen in der Literatur des 16. Jahrhunderts wie Pomponio Gauricos Schrift „Über die Statue“ (*De sculptura*, 1504) oder Mario Equicolas „Buch über die Natur der Liebe“ (*Libro di natura d'amore*, 1525) beweist Dolces Traktat, dass Diskurse über das Verständnis und die Bedeutung von Farben und Farbigkeit in der Kultur des 16. Jahrhunderts virulent waren. Auf diese Weise wurde die Bedeutung der Farben, wie Christoph Wagner zeigt, um die antike Überlieferung, die Farbmetaphorik der Literatur und Dichtkunst sowie die wirkungsästhetischen Qualitäten der Farben erweitert. Dabei relativierte sich die tradierte christliche Farbsymbolik zugunsten einer „neuzeitlichen Farb- und Bildmetaphorik“.<sup>13</sup> Angesichts einer neu gewonnenen Vielzahl möglicher Inhalte ergab sich die Deutung einer Farbe aus ihrem jeweiligen Zusammenhang.<sup>14</sup> Manieristische Kunsttheoretiker wie Giovanni Battista Armenini und Giovanni Paolo Lomazzo griffen diese Überlegungen zur Farbe und zum Kolorit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder auf, um sie zu vereinfachen und zu vereinheitlichen.<sup>15</sup>

In beiden Traktaten, dem *Dialogo dei colori* wie dem *Dialogo della pittura*, kommt der Hautfarbe eine besondere Rolle zu. Im *Dialogo dei colori* erklärt Dolce die Farbigkeit menschlicher Haut zum Maßstab für die Beurteilung einer schönen Farbe: Rosarot sei der menschlichen Hautfarbe am ähnlichsten.<sup>16</sup> Rosen-

rot ist der Farbton, der sich ergibt, wenn das Blut durch die junge Haut scheint. Es ist als eine Mischung aus Weiß und Rot vorzustellen und nicht als das reine Weiß oder das feurige Rot der von Plinius erwähnten Rose aus Milet.<sup>17</sup> Das Inkarnat von Mädchen und Knaben habe diese Färbung, so Dolce. Ihre leuchtende Haut (*nitidezza*) zeige Jugendlichkeit und Gesundheit an und repräsentiert für Dolce die angenehmste (*piu vago*) Farbe. Damit war Dolce an der normativen Konstituierung des Ideals des hellen, ‚weißen‘ Inkarnats beteiligt, an der die venezianische Malerei und Kunstliteratur einen signifikanten Anteil hatte.<sup>18</sup>

Im *Dialogo della pittura* argumentiert Dolce für eine subtile Kolorierung und dezidiert gegen die übertriebene Darstellung von grellen Rot- und Weißtönen. Gerade die Gesichtsfarbe sei schwer zu treffen: „Ich wünschte mir im allgemeinen, aus meinen Bildern diese zinnoberroten Wangen und korallenroten Lippen [zu] verbannen, denn so gemachte Gesichter erscheinen wie Masken.“<sup>19</sup> Die Farbübergänge müssten weich sein und einen einheitlichen Eindruck vermitteln, denn zu starke, harte Farbkontraste lassen ein Gesicht steinern wirken.<sup>20</sup> Stattdessen gelte es, die Natur möglichst täuschend nachzuahmen. Tatsächlich sind die Farbigkeit und die Textur der menschlichen Haut einzigartig. Ihr Inkarnat erscheint auf Distanz einheitlich und besteht doch aus vielen verschiedenen Schattierungen und feinen Nuancen. Die Haut ist nicht opak, sondern lässt das Blut an manchen Stellen bläulich durchschimmern. Auch die Textur ist nicht homogen. Glatte, raue, weiche und trockene Stellen gehen übergangslos ineinander über und wirken sich ihrerseits auf den Farbeindruck aus.<sup>21</sup> Aus dieser spezifischen Beschaffenheit, dieser „Vielfalt der Farbtöne und der Weichheit“ (*varietà delle tinte e [...] morbidezza*) der Haut ergeben sich besondere Herausforderungen für ihre Darstellung in der Malerei,<sup>22</sup> wie Dolce im *Dialogo della pittura* genau erläutert:

„Und ganz gewiß ist das Kolorit von solch einer Bedeutung und Kraft, daß der Maler, wenn er die Farbtöne und die Weichheit des Fleisches und die Eigenheiten jeglicher Dinge gut nachahmt, es erreicht, daß seine Figuren lebendig aussehen, so, als fehle ihnen nur noch der Atem.“<sup>23</sup>

Dolce beschreibt hier die Darstellung des Körpers in seiner Farbigkeit und Textur als Gradmesser für die Beurteilung guter Kunst. Lebendigkeit gehört zu den ältesten kunsttheoretischen Topoi und zur typischen Terminologie der Kunstliteratur der Renaissance.<sup>24</sup> In der zeitgenössischen Diktion war, wie hier bei Dolce, selten von Haut, sondern vielmehr von „Fleisch“ (*carne*) die Rede bzw. vom „äußeren Fleisch“ (*carne di fuori*), das lebendiges, atmendes

Fleisch, warmes, pulsierendes Blut und Knochen wie eine durchscheinende Membran bedeckte und ihm das idealisierte helle Inkarnat verlieh.<sup>25</sup> (Sichtbare) Haut (*pelle*) wurde dagegen als Oberfläche und Hülle und noch nicht als Organ begriffen und eher mit Krankheit und Alter in Verbindung gebracht.<sup>26</sup> Gut gemaltes „Fleisch“ bzw. „Fleischigkeit“ (*carnosità*) aber lässt einen Körper scheinbar lebendig und atmend erscheinen. Die überzeugende Visualisierung seiner Farbigkeit und Stofflichkeit bzw. „Weichheit“<sup>27</sup> verleiht der Malerei ihre Sinnlichkeit – die Farbe verkörpert die Fähigkeit, die sinnlichen Qualitäten des lebendigen Fleisches darstellen zu können.

Im *Dialogo della pittura* verknüpfte Dolce die Darstellung der besonderen Qualitäten der Haut (Farbtöne, Weichheit), wie Daniela Bohde zeigt, mit Farbe und Farbigkeit (*tinto, colorito*) und dem Lobtopos der Lebendigkeit:<sup>28</sup> Die Figuren in den Gemälden von Dolces Freund Tizian, der im Kolorit alle Maler übertreffe, scheinen nicht gemalt, sondern wie aus „lebendigstem Fleisch“ (*carne vivissimo*), das atmet und sich bewegt.<sup>29</sup> Dolce grenzt die Farbkunst Tizians dabei deutlich von der Schminkkunst der Frauen ab: Viele Frauen verstünden es, ihre Gesichter mit viel schönem Können (*tanta bella maniera*) weiß und rot zu „färben“ (*tingono*) und die Männer mit der „Erscheinung der Farben“ (*apparenza de' colori*) zu täuschen. Die Hässlichkeit langer Nasen und großer Münder jedoch können diese Farben nicht verheimlichen. Um körperliche Schönheit darstellen zu können, müsse ein Maler den Disegno ebenso beherrschen wie das Kolorit. Der „göttliche“ (*divin*) Tizian meistere beides mit Perfektion.<sup>30</sup>

Die Faszination am gemalten Fleisch erklärt Dolce in der oben zitierten Passage auch zum Resultat einer physiologischen Ästhetik: Das Blut, das durch den Körper fließt, breitet sich mit „Anmut“ (*vaghezza*) und Grazie (*gratia*) als Röte (*rossezza*) unter der Haut aus. Dolce dachte dabei an junge Frauen und Männer, wie Bohde bemerkt: Seine Auswahl im *Dialogo della pittura* beschränkte sich auf die Darstellungen von weiblichen Akten und dem heiligen Sebastian.<sup>31</sup> Der Florentiner Agnolo Firenzuola hatte die Prädikate *vaghezza, leggiadria* und *grazia* 1541 in seinem *Dialogo delle bellezze delle donne* als Qualitäten des schönen weiblichen Körpers theoretisch fundiert und dabei auch geschlechtlich konnotiert.<sup>32</sup> Kunsttheoretiker wie Dolce, Pino und Vasari übernahmen Firenzuolas Terminologie mit ihrer spezifischen Bedeutung in die Kunstliteratur und verwendeten sie in Verbindung mit der Kategorie des „Stils“ (*maniera*).<sup>33</sup> Die Darstellungen des nackten ‚Fleisches‘ junger Frauen und Männer wurden als „anmutig“ (*leggiadro*) gelobt, aber auch als „lasziv“ (*lascivo*) beschrieben und dadurch sexualisiert. Umgekehrt wurde ihr Anblick auch als anregend für die Leiblichkeit ihrer Betrachter erachtet; die bildliche Darbietung von gemaltem

Fleisch vermochte das eigene Fleisch zu erregen.<sup>34</sup> Paolo Pino vergleicht den „Liebreiz“ (*vaghezza*) eines Gemäldes zum Beispiel mit der „Würze“ (*condimento*) einer Speise.<sup>35</sup> Sie bezeichne den letzten Schliff, der ein Kunstwerk vollende und eine besondere Wirkung auf die Betrachter ausübe. Die Bilder von Parmigianino z. B. hätten so viel Liebreiz, dass man sich bei ihrer Betrachtung in die Figuren verlieben könne.<sup>36</sup>

Im weiblichen Inkarnat lokalisierten die venezianischen Kunstliteraten den Nukleus ihres Schönheitskonzeptes: Der überzeugenden Darstellung weicher, lebendiger Haut mittels Farbe und Technik wurde eine wirkungsästhetische Anziehungskraft auf die Betrachter zugesprochen.<sup>37</sup> Dadurch verbanden Dolce und Pino das Kolorit und die Farben mit Sinnlichkeit und Weiblichkeit als Gegenpol zur Zeichnung und Formgebung und manifestierten eine für die Kunstgeschichtsschreibung folgenreiche Opposition zwischen Tizian und Michelangelo.

Der *Dialogo della pittura* und der *Dialogo dei colori* bildeten das theoretische Fundament von Dolces Ideal des einheitlich hellen Inkarnats, das Haut illusionistisch nachahmt. Wenig später begann Tizian, in Gemälden wie der *Schindung des Marsyas* (ca. 1570) im Inkarnat zugleich auch den Malprozess ansichtig zu machen und auf diese Weise die Inkarnation durch Farbe in der Fleischfarbe zu thematisieren.<sup>38</sup> An diese Konfrontation von Darstellung und Darstellen, Medialität und Material sollte etwa Peter Paul Rubens anknüpfen, indem er die ganze buntfarbige Palette des Inkarnats auskostete.

Romana Sammern

## Anmerkungen

- 1 Lodovico Dolce, *Dialogo dei colori: nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà des colori*, Lanciano 1913, S. 6.
- 2 Ders., *Dialogo della pittura* intitolato l'aretino, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 141–206, 433–493.
- 3 Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, in: ebd., S. 93–139, 396–432, hier S. 127. Siehe Thomas Puttfarcken, *The Dispute about ‚Disegno‘ and ‚Colorito‘ in Venice*. Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian, in: Peter Ganz/Martin Gosebruch (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden 1991, S. 75–99; zum Kontext: Elsie van Kessel, *Artists and Knowledge in Sixteenth-Century Venice*, in: Heiko Damm/Michael Thimann/Claus Zittel (Hg.), *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden 2013, S. 221–240, sowie dazu und zum eigentlichen *Disegno-Colore*-Streit an der französischen Akademie des 17. Jahrhunderts: Valeska von Rosen, *‚Disegno‘ und ‚Colore‘*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunst-*

- wissenschaft. *Ideen, Methoden, Begriffe*, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2011 (zuerst: 2003), S. 94–96 mit weiterführender Literatur.
- 4 Wolfgang Kemp, *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Märburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 219–240, hier S. 225.
  - 5 Giorgio Vasari, *Das Leben des Tizian*, übers. v. Victoria Lorini, hg., eingel. u. komm. v. Christina Irlenbusch, Berlin 2006, S. 15; 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. 6, 1987, S. 155. Siehe Christoph Wagner, *Kolorit/farbig*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 305–332, hier S. 313–317.
  - 6 Dolce (wie Anm. 2), 164. Er folgt dabei Pino (wie Anm. 3), S. 113. Vgl. ebd., S. 453, Anm. 4.
  - 7 Zum *Dialogo della pittura* siehe grundlegend und mit weiterführender Literatur: Mark W. Roskill, *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968; Franco Bernabei, Tiziano e Ludovico Dolce, in: Rodolfo Pallucchini (Hg.), *Tiziano e il manierismo europeo*, Florenz 1978, S. 307–337; Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Wien 2008; Marco Sgarbi, Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte. Un momento della ricezione della poetica aristotelica nel Rinascimento, in: *Rivista di estetica* 59, 2015, S. 163–182.
  - 8 Ronnie H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto 1997, S. 158–164; Christoph Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin 1999, S. 41–45.
  - 9 Dolce (wie Anm. 1), S. 6.
  - 10 Siehe zu Dolces Quellen Terpening (wie Anm. 8), S. 159.
  - 11 Antonio Telesio, *Libellus de coloribus*, Venedig 1528, Kap. 9, o. S.
  - 12 Dolce (wie Anm. 1), S. 7: „Colore adunque è termine e estremità di lucido e terminato corpo.“ Vgl. Wagner (wie Anm. 5), S. 316.
  - 13 Ders. (wie Anm. 8), S. 42, 50. Dabei relativiert Wagner den Ansatz von Moše Baraš, *Renaissance Color Conventions. Liturgy, Humanism, Workshop*, in: Marcia B. Hall (Hg.), *Color and Technique in Renaissance Painting*, Locust Valley 1987, S. 137–150, der farbtheoretische Diskurse als humanistische Fingerübung interpretiert und für eine *longue durée* der christlichen Farbsymbolik eintritt. Vgl. John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994 (zuerst: *Colour and Culture*, London 1993).
  - 14 Wagner (wie Anm. 8), S. 41.
  - 15 Ders. (wie Anm. 5), S. 316. Zu Lomazzo siehe den Beitrag im vorliegenden Band.
  - 16 Telesio verwendete den lateinischen Ausdruck *simillimus*, am gleichsten. Telesio (wie Anm. 11), Kap. 9, o. S.
  - 17 Plinius, *Naturalis historia*, XXI, 10, 17–19. An anderer Stelle werden Weiß und Rot, Ludovico Ariosto zitierend, mit Lilien und Rosen verglichen. Vgl. Dolce (wie Anm. 2), S. 173: „Misto color di rose e di ligustri.“ Vgl. Giorgio Padoan, ‚Ut pictura poesis‘. Le ‚Pitture‘ di Ariosto, le ‚Poesie‘ di Tiziano, in: Neri Pozza (Hg.), *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, S. 91–102. Der Vergleich der idealen Fleischfarbe mit der Mischung von Blumenfarben taucht noch im 18. Jahrhundert in Charles Antoine Jomberts als *Theorie der menschlichen Gestalt* herausgegebener Übersetzung und Bearbeitung von Rubens' *De figuris humanis* auf: Das weibliche Fleisch solle fest, straff und weiß sein und seine Farbe eine Mischung aus Milch und Blut oder Lilien und Rosen. Vgl. Peter Paul Rubens, *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*, Paris 1773, S. 50: „La chair solide, ferme, & blanche, teinte

- d'un rouge-pâle, comme la couleur qui participe du lait & du sang, ou formée par un mélange de lys & de roses.“ Hierzu: Ann-Sophie Lehmann, Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit, in: Christoph Geissmar-Brandi/Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt a. M./Basel 2002, S. 93–128, hier S. 117. Zu Rubens siehe auch den Kommentar in diesem Band. Zur Milch-und-Blut-Metaphorik und der religiösen Implikation von Inkarnat/Inkarnation: Daniela Bohde, ‚Le tinte delle carni.‘ Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: dies./Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 41–63, hier S. 48–54; grundlegend: Christiane Kruse, Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als ‚incarnazione‘ – mediale Verfahren des Bildwerdens im ‚Libro dell’arte‘ von Cennino Cennini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, S. 305–325.
- 18 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/München 2010, S. 15–34; Anna Greve, *Farbe, Macht, Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013, S. 195–205.
- 19 Übers. Rhein (wie Anm. 7), S. 286. Dolce (wie Anm. 2), S. 183.
- 20 Ebd.: „Ma bisogna aver sempre l’occhio intento alle tinte, principalmente delle carni, et alla morbidezza; perciöchè molti ve ne fanno alcune che paiono di porfido, si nel colore come in durezza, e le ombre sono troppo fiere e le più volto finiscono in puro negro; molti le fanno troppo bianche, molti troppo rosse.“ Vgl. Übers. Rhein (wie Anm. 7), S. 285.
- 21 Lehmann (wie Anm. 17), S. 95–97. Dolce (wie Anm. 2), S. 184.
- 22 Übers. Rhein (wie Anm. 7), S. 286. Dolce (wie Anm. 2), S. 184: „Così la principal difficoltà del colorito è posta nella imitazion delle carni e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza.“
- 23 Übers. Rhein (wie Anm. 7), S. 285. Dolce (wie Anm. 2), S. 183: „E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che, quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive e tali che lor non manchi altro che l’fiato.“
- 24 Siehe mit weiterführender Literatur Frank Fehrenbach, Lebendigkeit, in: Pfisterer (wie Anm. 3), S. 273–278; Christiane Voss, Zum Verhältnis von ästhetischer Lebendigkeit und Sterblichkeit, in: Philipp Stoellger/Jens Wolff (Hg.), *Bild und Tod. Grundfragen der Bildanthropologie*, 2 Bde., Tübingen 2016, Bd. 2, S. 567–580.
- 25 So etwa in Giovanni Marinello *Gli ornamenti delle donne* (1563). Vgl. Mariacarla Gadebusch Bondio, La carne di fuori. Discorsi medici sulla natura e l’estetica della pelle nel ’500, in: *Micrologus* 13, 2005, S. 537–570. Zu Marinello siehe außerdem den Beitrag in diesem Band. Zur Terminologie von Hautfarbe (*colore di pelle*): Bohde (wie Anm. 17), S. 42–44.
- 26 Bohde (wie Anm. 17), S. 45. Die Vorstellung von Haut als Organ entwickelt sich seit dem 18. Jahrhundert. Siehe Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek b. Hamburg 1999, S. 65–75.
- 27 Zur Bedeutung des Begriffs in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, siehe Victoria Lorini, Weichheit, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, übers. v. ders., hg., eingel. u. komm. v. Matteo Burioni, 3. Aufl. Berlin 2010 (zuerst: 2004), S. 304 f.



- 28 Bohde (wie Anm. 17), S. 46.
- 29 Dolce (wie Anm. 2), S. 200: „[...] ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano.“ Zu einer ähnlichen Formulierung Vasaris zu einem heiligen Sebastian Andrea del Sartos siehe Bohde (wie Anm. 17), S. 60, Anm. 30. Dolce (wie Anm. 2), S. 203: über den heiligen Sebastian im Altarbild für San Nicolò della Lattuga, über den der Maler Giovanni Antonio da Pordenone gesagt haben soll, er sei „mit Fleisch gemalt und nicht mit Farben“ (*carne e non colori*). Zur Nähe ähnlicher Formulierungen Vasaris vgl. Rhein (wie Anm. 7), S. 308, Anm. 271.
- 30 Dolce (wie Anm. 1), S. 6, sowie 1544 in einem Brief Dolces an Gaspare Ballini, Dolce (wie Anm. 2), S. 490, Anm. 8. Vgl. Koos (wie Anm. 18), S. 16. Zum Negativvergleich des Schminkens siehe den Beitrag zu Franco Sacchetti im vorliegenden Band.
- 31 Bohde (wie Anm. 17), S. 46.
- 32 Siehe dazu den Kommentar zu Agnolo Firenzuola im vorliegenden Band.
- 33 Philip Sohm, Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, S. 759–808, hier S. 763–772.
- 34 Bohde (wie Anm. 17), S. 46.
- 35 Pino (wie Anm. 3), S. 118. Sabine Feser, Liebreiz, in: Vasari (wie Anm. 27), S. 256–258, hier S. 258.
- 36 Dolce (wie Anm. 2), S. 199: „Diede costui certa vaghezza alle cose sue, che fanno innamorar chiunque le riguarda.“ Vgl. Feser (wie Anm. 35), S. 258.
- 37 Roskill (wie Anm. 7), S. 25.
- 38 Tizian, *Schindung des Marsyas*, ca. 1570. Öl auf Leinwand, 212 x 207 cm. Arcibiskupský zámek, Kroměříž. Bohde (wie Anm. 17), S. 44 f., 54 f. mit weiterführender Literatur.