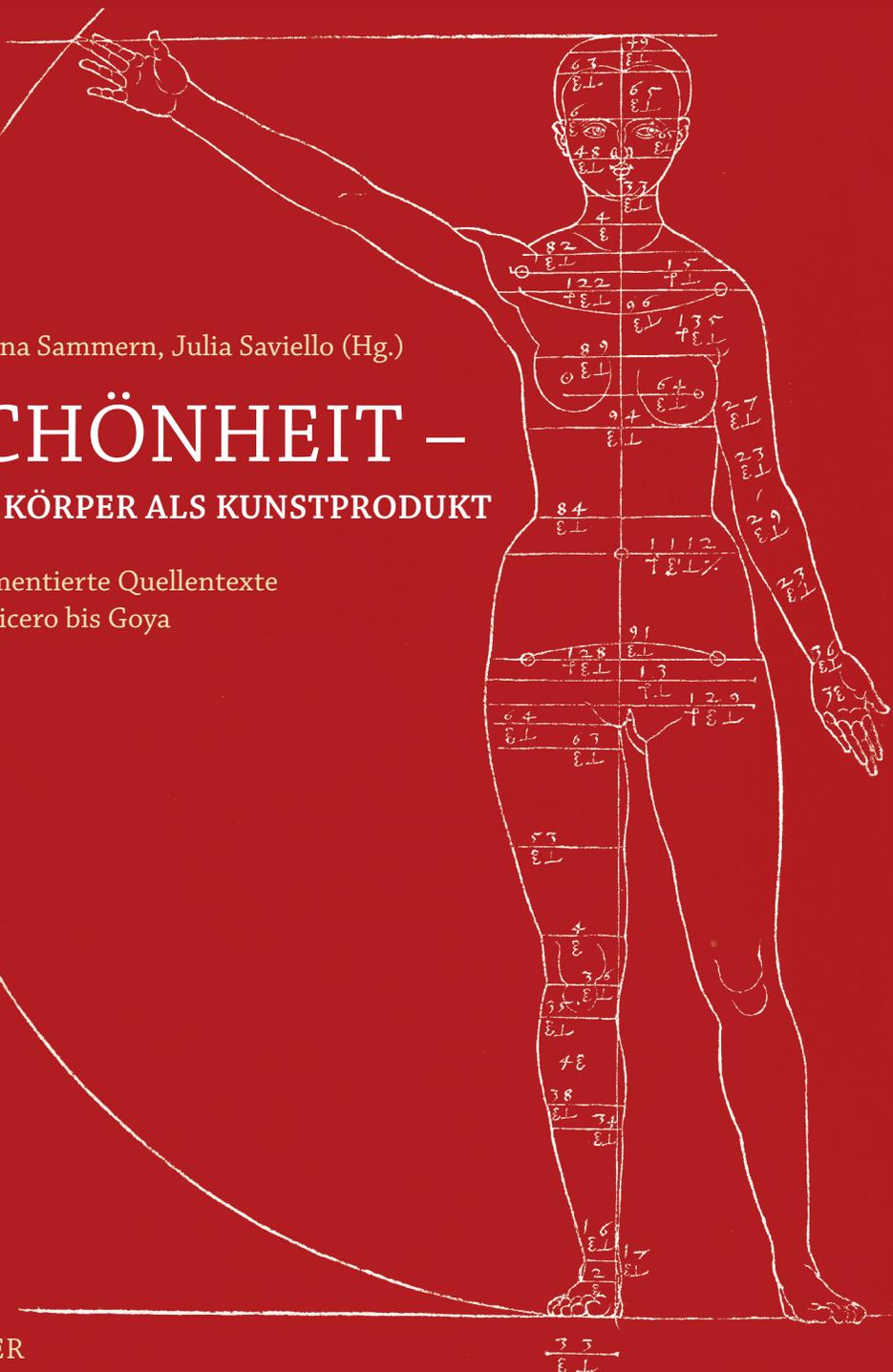


Romana Sammern, Julia Saviello (Hg.)

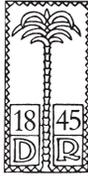
SCHÖNHEIT – DER KÖRPER ALS KUNSTPRODUKT

Kommentierte Quellentexte
von Cicero bis Goya



REIMER

33
E.L.



Romana Sammern, Julia Saviello (Hg.)

SCHÖNHEIT – DER KÖRPER ALS KUNSTPRODUKT

Kommentierte Quellentexte
von Cicero bis Goya

REIMER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin

Umschlagabbildung: Albrecht Dürer, Vorder- und Rückansicht einer durchschnittlichen Frau. Holzschnitte, je 23,7 × 17,2 cm, in: *Hjerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, fol. 70 v – 71 r. Bamberg, Staatsbibliothek, Signatur JH.Inc.typ.IV.340,

© Staatsbibliothek Bamberg, Foto: Gerald Raab



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

ISBN 978-3-947449-19-4 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.425>

URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-425-0

Papier: 115 g/m² Magno Matt

Schrift: Times

Druck: KN Digital Printforce GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

© 2019 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISBN 978-3-496-01593-2

Inhalt

Einleitung: Der schöne Körper als Kunstprodukt	9
1. Cicero: Perfekte Schönheit als Komposit (ca. 86–84 v. Chr.) Kommentar: Julia Saviello	39
2. Ovid: Der Anschein von Natürlichkeit (1. Jh. n. Chr.) Kommentar: Romana Sammern	49
3. Apuleius: Schönes Haar als Verlockung (ca. 160/170) Kommentar: Julia Saviello	59
4. Isidor von Sevilla: Malerei ist Schminke (ca. 620) Kommentar: Wolf-Dietrich Löhr	69
5. Hildegard von Bingen: Das Haar und der Schmuck der Nonnen (ca. 1150) Kommentar: Philippe Cordez	79
6. Vinzenz von Beauvais: Schminke als Verlust des göttlichen Bildes (1247/1249) Kommentar: Wolf-Dietrich Löhr	93
7. Francesco Petrarca: Fragmente und Farben der Schönheit (ca. 1336/1374) Kommentar: Julia Saviello	105
8. Franco Sacchetti: Frauenkunst als Korrektur der Schöpfung (ca. 1390) Kommentar: Wolf-Dietrich Löhr	115
9. Lorenzo Valla: Die Lust an der Schönheit (1431) Kommentar: Alberto Saviello	125

10. Leon Battista Alberti: Genealogie der Schönheit (1433–1434)	
Kommentar: Julia Saviello	133
11. Leonardo da Vinci: Ungekämmt und natürlich schön (ca. 1492)	
Kommentar: Julia Saviello	145
12. Baldassare Castiglione: Der Reiz der Nachlässigkeit (1528)	
Kommentar: Romana Sammern	157
13. Albrecht Dürer: Die Vielfalt des menschlichen Körpers (1528)	
Kommentar: Romana Sammern	165
14. Erasmus von Rotterdam: Der Körper als bewegtes Bild (1530)	
Kommentar: Wolf-Dietrich Löhr	179
15. Agnolo Firenzuola: Die Frau als schönes Objekt (1541)	
Kommentar: Romana Sammern	191
16. Benedetto Varchi: Schönheit und Anmut (1540er Jahre?)	
Kommentar: Fabian Jonietz	203
17. Giovanni Marinello: Kosmetische Rezepte (1562)	
Kommentar: Elena Lazzarini	209
18. Alessandro Allori: Schöne Oberfläche und traurig stimmende Knochen (1560er Jahre)	
Kommentar: Helen Barr	221
19. Lodovico Dolce: Die Schönheit des weiblichen Inkarnats (1565)	
Kommentar: Romana Sammern	231
20. Giovanni Paolo Lomazzo: Anmutige Falten – die textile Hülle des Körpers (1584)	
Kommentar: Julia Saviello	241

21. Giovan Battista Della Porta: Die Physiognomie der schönen Gestalt (1586)	
Kommentar: Romana Sammern	251
22. Peter Paul Rubens: Die Schönheit trainierter Körper (ca. 1610)	
Kommentar: Romana Sammern	261
23. William Shakespeare: Die Natur des Schönen (ca. 1610/1611)	
Kommentar: Laura Gronius	273
24. Girard Thibault: Bewegung in Harmonie mit dem Körper (1630)	
Kommentar: Julia Saviello	287
25. Gian Lorenzo Bernini: Ähnlichkeit und Idealisierung (1665)	
Kommentar: Heiko Damm	301
26. Gérard Audran: Die Vermessung des antiken Idealkörpers (1683)	
Kommentar: Julia Saviello	313
27. Gerard de Lairese: Die Farben der Natur (1707)	
Kommentar: Ulrike Kern	325
28. William Hogarth: Locken und andere schöne Verwicklungen (1753)	
Kommentar: Julia Saviello	335
29. Alexander Cozens: Das Ende des Schönheitskanons (1778)	
Kommentar: Anja Zimmermann	347
30. Francisco de Goya: Malerei als Schminke (1794)	
Kommentar: Wolfram Pichler	357
Bildnachweis	365
Nachweis der Textabdrucke	367
Register historischer Personen	369

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 Grundlagentexte 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.

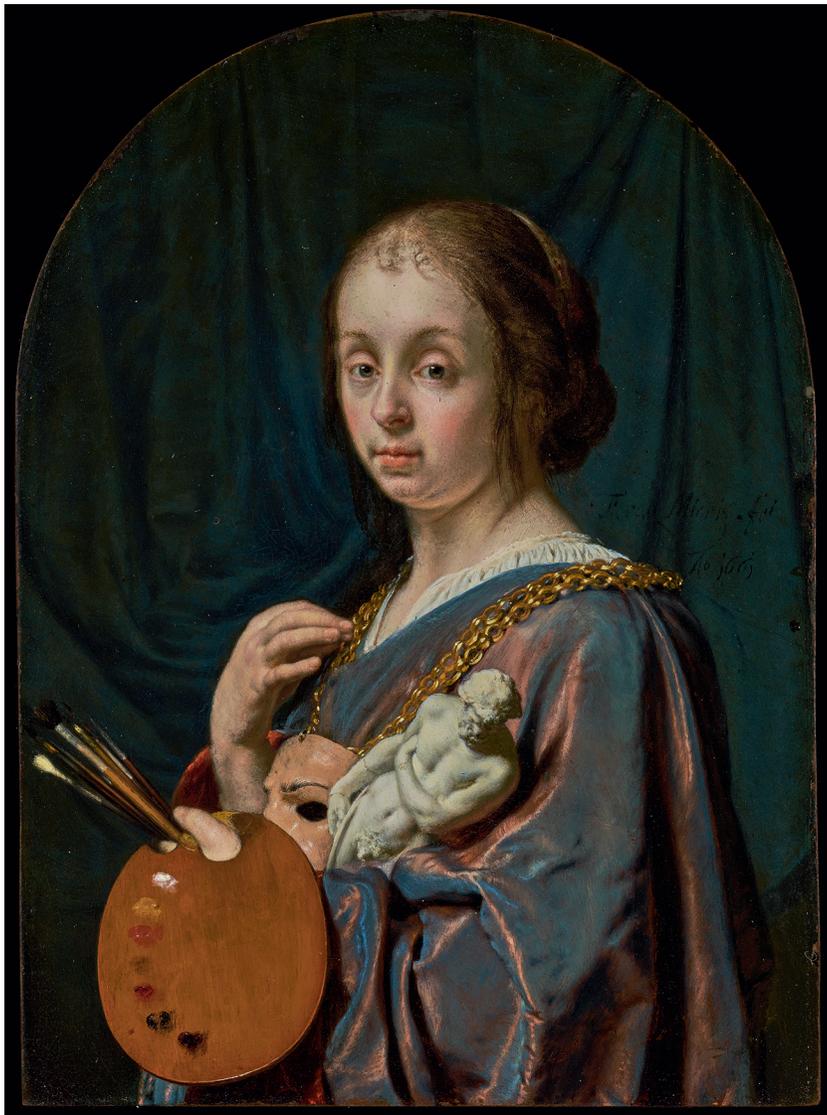


Abb. 2
Frans van Mieris, *Pictura*, 1661. Öl auf Kupfer, 12,7 × 8,9 cm. Los Angeles,
The J. Paul Getty Museum

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 univarsarum 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 makellofes 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 rezeptions-ästhetische 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 rassischer 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 Löhr, 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, *Lügenreiche 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 angegebene, 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, eingel. 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., eingel. 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.

1. Cicero: Perfekte Schönheit als Komposit (ca. 86–84 v. Chr.)

Crotoniatae quondam, cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primis beati numerarentur, templum Iunonis, quod religiosissime colebant, egregiis picturis locupletare voluerunt. Itaque Heracleotem Zeuxim, qui tum longe ceteris excellere pictoribus existimabatur, magno pretio conductum adhibuerunt. Is et ceteras complures tabulas pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostram memoriam propter fani religionem remansit, et, ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in se imago contineret, Helenae pingere simulacrum velle dixit; quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe accepissent, libenter audierunt. Putaverunt enim, si, quo in genere plurimum posset, in eo magno opere elaborasset, egregium sibi opus illo in fano relicturum. Neque tum eos illa opinio fefellit. Nam Zeuxis ilico quaesivit ab eis, quasnam virgines formosas haberent. Illi autem statim hominem deduxerunt in palaestram atque ei pueros ostenderunt multos, magna praeditos dignitate. Etenim quodam tempore Crotoniatae multum omnibus corporum viribus et dignitatibus antisteterunt atque honestissimas ex gymnico certamine victorias domum cum laude maxima rettulerunt. Cum puerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur: ‚Horum‘, inquiunt illi, ‚sorores sunt apud nos virgines. Quare qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari.‘ ‚Praebete igitur mihi, quaeso‘, inquit, ‚ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur.‘ Tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori, quam vellet, eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit; quarum nomina multi poëtae memoriae prodiderunt, quod eius essent iudicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum debuisset. Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. Itaque, tamquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi aliquo adiuncto incommodo muneratur.

Cicero, *De inventione*, II, 1–3

Die Bewohner von Kroton wollten einst, als sie sich der Fülle jeglichen Wohlstandes erfreuten und in Italien zu den Glücklichen gerechnet wurden, den

Tempel der Juno, den sie in größter Gottesfurcht ehrten, mit hervorragenden Gemälden reich ausstatten. Deshalb verpflichteten sie Zeuxis aus Heraklea, der damals, wie man glaubte, die übrigen Maler bei weitem übertraf, um einen hohen Preis und holten ihn herbei. Dieser malte mehrere andere Bilder, von denen wegen der religiösen Bedeutung des Heiligtums einige bis zu unserer Zeit erhalten sind; und damit ein an sich stummes Bild die außerordentliche Schönheit der weiblichen Gestalt enthalte, sagte er, er wolle ein Abbild der Helena malen; dies hörten die Einwohner von Kroton gern, da sie oft gehört hatten, daß er im Malen des weiblichen Körpers die anderen weit übertreffe. Sie glaubten nämlich, wenn er in dem Genre, in dem er besonders viel konnte, mit großer Mühe gearbeitet habe, werde er ihnen in jenem Heiligtum ein hervorragendes Werk hinterlassen. Und in dieser Meinung täuschten sie sich auch nicht. Denn Zeuxis fragte sie auf der Stelle, was für schöne Mädchen sie denn hätten. Jene aber führten den Mann sogleich in die Palaestra und zeigten ihm viele sehr stattliche Knaben. Zu einer bestimmten Zeit nämlich übertrafen die Einwohner von Kroton alle erheblich an Körperkraft und stattlichem Wuchs, und aus gymnastischen Wettkämpfen brachten sie mit größtem Ruhm die ehrenvollsten Siege nach Hause. Als nun Zeuxis Gestalt und Körper der Knaben sehr bewunderte, sagten jene: ‚Deren Schwestern sind die Mädchen bei uns. Wie stattlich jene sind, kannst du demnach von diesen her vermuten.‘ – ‚Gebt mir also bitte‘, erwiderte er, ‚von diesen Mädchen die schönsten, solange ich an diesem Bild male, das ich euch versprochen habe, damit auf das stumme Abbild von dem lebenden Vorbild die Wahrheit übertragen wird.‘ Darauf führten die Einwohner von Kroton auf öffentlichen Beschluß hin die Mädchen an einem Ort zusammen und erteilten dem Maler die Vollmacht, die auszuwählen, welche er wolle. Jener aber wählte fünf; deren Namen überlieferten viele Dichter der Nachwelt, weil sie durch das Urteil des Mannes Beifall gefunden hätten, der das wahrste Urteil über Schönheit haben mußte. Er glaubte nämlich nicht, alles, was er an Liebreiz suche, an einem einzigen Körper finden zu können, deswegen weil die Natur nicht etwas in allen Teilen Vollkommenes an einer einzelnen Person ausgebildet hat. Als ob sie für die übrigen nichts mehr hätte, was sie schenken könnte, wenn sie einer Person alles verliehen habe, schenkt sie der einen diesen, der anderen jenen Vorzug, wobei sie irgendeinen Nachteil hinzufügt.

Marcus Tullius Cicero, *De inventione/Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum/Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch – Deutsch*, hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1998, S. 165, 167

Kommentar

Kein Werk des aus Herakleia stammenden Malers Zeuxis hat sich erhalten.¹ Und doch haben die Mythen, die sich um einzelne Zeugnisse seiner virtuoson Hand ranken, in nachantiker Zeit und teils bis heute eine kaum zu überbietende Rezeption erfahren. Neben den Trauben des Zeuxis, die so echt und lebensnah gemalt gewesen seien, dass ein Vogel an ihnen habe picken wollen,² gehört das Bildnis Helenas, der illegitimen Tochter des Zeus und der Leda,³ zu seinen ‚legendären‘ Gemälden. Wird die getreue und überzeugende, mithin gar täuschende Nachahmung der Natur in dem einen Fall als Ausweis von Zeuxis‘ künstlerischem Vermögen angeführt, stehen in der Anekdote um die Darstellung der Schönsten aller Frauen, die Cicero (106–43 v. Chr.) erstmals überliefert,⁴ die Mängel des natürlichen Vorbildes und deren Behebung durch den Künstler zur Diskussion.⁵

Für ein Bild der „außerordentlichen Schönheit der weiblichen Gestalt“, das neben anderen Werken im Tempel der Juno bzw. der Hera Lakinia aufgestellt werden sollte, boten Kroton und der Künstler, den die Bewohner der süditalienischen Stadt im heutigen Kalabrien für seine Ausführung wählten, die vielversprechendsten Voraussetzungen. Wie im hier zitierten Passus aus der Vorrede zum zweiten Buch von Ciceros früher rhetorischer Schrift *De inventione* (ca. 86–84 v. Chr.) nachzulesen ist,⁶ habe man sich aufgrund seiner bereits bewährten Fähigkeiten in der Malerei und insbesondere bei der Darstellung des weiblichen Körpers für Zeuxis entschieden. Dabei glaubten die Krotoniaten zunächst, dass einer der ihren dem Künstler als Modell dienen könne, da sie zu jener Zeit „alle erheblich an Körperkraft und stattlichem Wuchs“ übertrafen. Zeuxis habe sich jedoch nicht mit den „stattlichen Knaben“ begnügt, die ihm – ob aus Gründen weiblicher Keuschheit oder aufgrund der Vorzüge der durch den Sport gestählten Männerkörper⁷ – vorgeführt worden seien, um von ihnen auf die Mädchen der Stadt schließen zu können. Vielmehr habe er diese persönlich in Augenschein nehmen wollen, damit er, dem von Cicero das „wahrste Urteil über Schönheit“ nachgesagt wird, unter ihnen die fünf Schönsten habe auswählen und deren jeweils schönste Körperteile zu einem Bild der vollendeten Helena zusammenfügen können. Zur Begründung einer solchen Selektion wird abschließend die Natur selbst angeführt, die die Qualität absoluter Schönheit niemals einer einzigen Person zugestehe und die es daher nicht getreu zu imitieren, sondern in der Nachahmung zu korrigieren gelte.⁸

Dass Zeuxis eines der Bilder, die er für den Tempel der Hera Lakinia schuf, Helena gewidmet haben soll, birgt ein gewisses Maß an Ironie. Denn für die Göttin (und rechtmäßige Gattin des Göttervaters) verbindet sich mit der schönen

Zeustochter ein wenig schmeichelhaftes Ereignis: ihre Niederlage im Urteil des Paris.⁹ Wie aus verschiedenen Quellen hervorgeht, hat Eris, die Göttin der Zwietracht und des Streits, einen goldenen Apfel mit der Aufschrift „Der Schönsten“ (*kallistēi*) unter die Gäste der Hochzeit von Peleus und Thetis geworfen, zu der sie nicht eingeladen war.¹⁰ Daraufhin sei zwischen Aphrodite, Athena und Hera ein Streit über die Frage entbrannt, wem diese Auszeichnung gebühre. Diese heikle Frage sei nicht auf dem Olymp entschieden worden, vielmehr habe Zeus die drei Göttinnen in Begleitung von Hermes zu Paris, dem zweiten Sohn des trojanischen Königs Priamos, geschickt, um ihm die Entscheidung zu überlassen. Die Göttinnen hätten daraufhin versucht, das Urteil des Paris zu beeinflussen, indem sie ihm jeweils Macht (Hera), kriegerischen Ruhm (Athene) und die Liebe der schönsten Frau auf Erden (Aphrodite) versprochen hätten. Paris habe sich schließlich für Aphrodite und damit für Helena, die Frau des Königs von Sparta, Menelaos, entschieden, womit er bekanntlich den Trojanischen Krieg heraufbeschwor, den Homer in der *Ilias* (ca. 700 v. Chr.) ausführlich schildert.

„Tadelt mitnichten die Troer und hellumschienten Achaier, daß sie um solch ein Weib so lang schon Leiden erdulden!“¹¹ – dieses Zitat aus der *Ilias* hat Zeuxis laut Valerius Maximus auf das Bild Helenas geschrieben.¹² Mit ihm verortet Valerius die Dargestellte nicht nur stärker in ihrem mythologischen Kontext, sondern er hebt auch auf den agonalen Bezug von Malerei und Dichtung ab, der für die Erzählung zwar zentral ist, in Ciceros Beschreibung aber lediglich dann anklingt, wenn er das Werk des Zeuxis in dem oben zitierten Passus als ein „stummes Bild“ (*muta imago*) bzw. ein „stummes Abbild“ (*mutum simulacrum*) bezeichnet. Aufgrund seiner Stummheit tritt das Erzeugnis des Malers in *De inventione* in einen Kontrast zum „lebenden Vorbild“,¹³ aber auch zur Kunst der Poesie. Letztere wurde seit Simonides von Keos als eine „sprechende Malerei“ (*pictura loquens*) aufgefasst, während die Malerei umgekehrt eine „stumme Poesie“ (*poema silens*) genannt wurde.¹⁴ Noch Giovanni Boccaccio sollte diesem Aspekt der Anekdote seine besondere Aufmerksamkeit schenken.¹⁵

Der in *De inventione* beschriebene Prozess der Selektion und Vollendung des natürlich Gegebenen wurde vor Cicero bereits von dem griechischen Sokratiker Xenophon mit der bildlichen Darstellung vollkommener Schönheit in Verbindung gebracht.¹⁶ Dieser überliefert in seinen *Memorabilien* (nach 371 v. Chr.) den vermeintlich auf Sokrates zurückgehenden, hier noch an den Maler Parrhasios gerichteten Grundsatz: „Und wenn ihr nun wahrhaft schöne Gestalten bilden wollt, dann nehmt ihr, da es nicht leicht ist, einen Menschen zu finden, an dem alles untadelhaft ist, von vielen Menschen zusammen, was bei jedem am schönsten ist, und schafft derart körperliche Gebilde, die voll-

kommen schön erscheinen.“¹⁷ In gleicher Weise konnte das von Zeuxis perfektionierte Verfahren aber auch zur Darstellung von monströsen Wesen wie Chimären herangezogen werden. Der Rückgriff auf natürliche Erscheinungen ist, wie etwa aus Horaz' *Ars poetica* (14 v. Chr.) hervorgeht, in diesem Fall ebenfalls zentral.¹⁸ Darüber hinaus rückt im Vergleich der beiden Textstellen der Anteil der Fantasie in den Fokus: In der *Ars poetica* erscheint jene als die für die beschriebene Kreation zentrale Fähigkeit, während sie in *De inventione* lediglich auf die Darstellung körperlicher Schönheit bezogen wird.¹⁹ Schließlich beschreibt Cicero im ersten Teil der Anekdote eine Vorgehensweise, die auf eine freie Übertragung vom männlichen auf den weiblichen Körper zielt und daher ein höheres Maß an Einbildungskraft erfordert.²⁰

Mit dem ungewöhnlichen Exkurs zu Zeuxis' Bild der schönen Helena und den Umständen seiner Entstehung definiert Cicero in *De inventione* seinen eigenen methodischen Anspruch. Kein „einzelnes beispielhaftes Werk“ (*unum aliquod proposuimus exemplum*) habe er vor der Niederschrift seiner Überlegungen konsultiert, vielmehr habe er „aus vielen Geistern das jeweils Vorzüglichste entlehnt“ (*ex variis ingeniiis excellentissima quaeque libavimus*).²¹ „Von denen nämlich, die eines Namens und der Erinnerung würdig sind“, begründet er sein Vorgehen, „schien mir keiner nichts sehr gut oder alles sehr vortrefflich zu sagen.“²² Cicero wähnt sich gegenüber dem aus Herakleia stammenden Maler sogar im Vorteil, wenn er schreibt, dass dieser nur aus der begrenzten Zahl der zu seiner Zeit in Kroton lebenden Mädchen habe auswählen können, er sich aber auf die Schriften lebender wie verstorbener Autoren berufen könne. Hätte er nur das gleiche Wissen in der Rhetorik besessen, wie Zeuxis in der Malerei – ein wenig Demut lässt Cicero am Ende also doch durchblicken –, hätte er ihn vermutlich gar übertroffen.²³

In seiner späteren Abhandlung über den idealen Redner, *Orator* (46 v. Chr.), kommt Cicero nochmals auf die Nachahmung der Natur durch die Kunst zu sprechen. Dabei schließt er eine argumentative Lücke, die in *De inventione* offen geblieben war.²⁴ Worin nämlich gründet das für Zeuxis' Auswahl leitende Prinzip? Worauf beruht sein vermeintlich unfehlbares Urteil über die Schönheit der krotonischen Jungfrauen?

Im *Orator* gibt Cicero selbst eine Antwort auf diese Fragen, wobei ihm nicht länger der Maler Zeuxis, sondern der griechische Bildhauer Phidias als Exemplum dient: „Als jener Künstler das Bild des Zeus oder das der Athena schuf, hatte er [...] nicht irgendeine Person vor Augen, die er abbildete, sondern es wohnte seinem Geist eine Erscheinung ganz außerordentlicher Schönheit inne, auf die sein Blick geheftet war, als seine Kunst und seine Hand sich zu

ihrer Abbildung anleiten ließ.²⁵ Ähnlich sei bei der Beschreibung des idealen Redners vorzugehen; auch in diesem Fall leite ein im Geist befindliches „Bild vollkommener Beredsamkeit“ (*perfectae eloquentiae speciem*) die Auswahl an.²⁶ Eine derartige Idealvorstellung und die Phidias zugesprochene geistige „Erscheinung ganz außerordentlicher Schönheit“ setzt Cicero mit den „Urbildern der Dinge“ (*rerum formas*), mit den „Ideen“ (*idéai*), gleich.²⁷ Zwar beruft er sich dabei explizit auf Platon, doch liegt seiner Verwendung des Ideenbegriffs ein verändertes Verständnis der platonischen Lehre zugrunde, das maßgeblich durch Aristoteles und die Stoiker geprägt ist. Die „Idee“ erscheint in der Vorrede des *Orator* nicht länger als eine abstrakte, transzendente Form,²⁸ sondern umgekehrt als eine konkrete sinnliche Vorstellung – sie ist weniger unerreichbares Ur- denn intelligibles Vor-Bild des Künstlers.²⁹

Dieses abgewandelte Verständnis der Idee sollte für die Künstler und Kunsttheoretiker der Frühen Neuzeit von zentraler Bedeutung werden.³⁰ Sowohl unabhängig davon als auch eng mit dem *idea*-Konzept verwoben, ist die in Ciceros Zeuxis-Anekdote begründete Vorstellung von einer durch die Kunst erzeugten Schönheit in nachantiker Zeit auf großes Interesse gestoßen.³¹ Mit ihr verband sich der Anspruch, die Natur nicht nur zu veredeln, sondern sogar zu überbieten, wie dies etwa Lodovico Dolce in seinem Dialog über die Malerei (*Dialogo della pittura intitolato l' Aretino*, 1557) bezeugt: „Der Maler muß also nicht nur versuchen, die Natur nachzuahmen, sondern sie sogar zu übertreffen.“³² Zeuxis, so ließ sich die über Jahrhunderte andauernde Rezeption der Erzählung um sein Bild der Helena zusammenfassen,³³ geriet dabei immer mehr aus dem Blick – um erst mit Künstlern wie René Magritte und Orlan wieder dezidiert in den Fokus zu rücken.³⁴

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 12/2, Stuttgart/Weimar 2002, Sp. 792–794.
- 2 Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 64–66. Vgl. Constanze Peres, Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos, in: Hans Körner et al. (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim 1990, S. 1–39.
- 3 Zu dieser sagenumwobenen Figur: Ludger Scherer/Burkhard Scherer (Hg.), *Mythos Helena. Texte von Homer bis Luciano De Crescenzo*, Stuttgart 2008.
- 4 Vgl. Leonard Barkan, The Heritage of Zeuxis: Painting, Rhetoric, and History, in: Alina Payne/Ann Kuttner/Rebekah Smick (Hg.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000,

- S. 99–109, hier S. 108, Anm. 7. Einen Überblick über spätere Rezeptionen des Mythos bietet: Kurt Gschwantler, *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*, Wien 1975, S. 136–139.
- 5 Zu diesen beiden Modi der Mimesis allgemein: Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1995 (zuerst: 1934), S. 89–99; Rensselaer W. Lee, ‚*Ut Pictura Poesis*‘: *The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, S. 9–16; Götz Pochat, ‚Imitatio‘ und ‚superatio‘ in der bildenden Kunst, in: Paul Naredi-Rainer (Hg.), ‚*Imitatio*‘. *Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–47; und mit Blick auf die daraus abgeleitete Differenzierung von *ritrarre* (nachbilden, porträtieren) und *imitare* (darstellen): Rudolf Preimesberger, Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – ‚imitare‘ statt ‚ritrarre‘ (1567), in: ders./Hannah Baader/Nicola Suthor, *Porträt*, Berlin 1999, S. 273–287, sowie die Einleitung im vorliegenden Band.
- 6 Zu den Vorreden von *De inventione*: Ulrich Staffhorst, Helena in jedem Weibe? Zum Prooemium des 2. Buches von Ciceros Schrift ‚*De inventione*‘, in: *Gymnasium* 99, 1992, S. 193–200; Christoph Schwameis, *Die ‚praefatio‘ von Ciceros ‚De inventione‘. Ein Kommentar*, München 2014, S. 172–181.
- 7 Vgl. Barkan (wie Anm. 4), S. 103.
- 8 Zu diesem Aspekt künstlerischer Naturnachahmung und seiner Formulierung bei Cicero und darüber hinaus: Pochat (wie Anm. 5); 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, hier S. 296 f. Der Bezug zur Natur bzw. die Einhaltung von Natürlichkeit ist für Ciceros Ästhetik allgemein wie auch für seinen Begriff des *decorum* zentral. Vgl. Inga R. Gammel, *The Power of Beauty: On the Aesthetics of Homer, Plato and Cicero*, Aarhus 2015, S. 122–130. Im Unterschied zu dieser primär auf das Verhalten zielenden Prämisse fokussiert Cicero in *De inventione* aber die äußere Erscheinung von Schönheit. Vgl. Władysław Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, übers. v. Alfred Loepfe, 3 Bde., Basel/Stuttgart 1979–1987, Bd. 1, 1979, S. 238 f.
- 9 Heras Hass wird schon in der frühesten Nennung des Parisurteils bei Homer deutlich (*Ilias*, XXIV, 28–30).
- 10 Ovids *Heroides* (XVI, 59–88) und Apollodors *Epitome* (III, 12, 5) enthalten die ausführlichsten Beschreibungen des Parisurteils. Einen Überblick über die verschiedenen Quellen bietet: Eva Hofstetter, Das Parisurteil von der Antike bis Watteau, in: Stephanie-Gerrit Bruer (Hg.), *Das Urteil des Paris. Grafik und Exlibris aus der Sammlung Dr. Peter Labuhn*, Ausst.-Kat. Stendal, Mainz 2015, S. 11–26. Der Schriftzug auf dem Apfel ist durch Lukian überliefert (*Dialogi deorum*, XX, 163).
- 11 Homer, *Ilias*, übers. v. Hans Rupé, Berlin/Boston 2014, Gesang III, Vers 156 f. (S. 96 f.): Οὐ νέμεσις Τρώας καὶ ἐυκνήμηδας Ἀχαιοὺς τοιῆδ’ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν.
- 12 Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, III, 7, 3.
- 13 Giovanni Pietro Bellori geht in seiner Schrift *L’idea del pittore, dello scultore e dell’architetto* (1664) – im Anschluss an diesen Aspekt – davon aus, dass nicht Helena, sondern eine idealisierte Statue ihrer selbst den eigentlichen Anlass zum Trojanischen Krieg gegeben habe. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, hg. v. Evelina Borea, eingel. v. Giovanni Previtali, Turin 1976, S. 17. Vgl. Victor I. Stoichita, A propos d’une parenthèse de Bellori: Hélène et l’Eidolon“, in: *Revue de l’art* 85, 1989, S. 61–63. Für eine ähnliche

- Gewichtung von Naturschönheit und Kunstschönheit bei Manuel Chrysoloras: Götz Pochat, ‚Natura pulchrior ars?‘, in: Willi Erzgräber (Hg.), *Kontinuität & Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen 1989, S. 205–219.
- 14 Das Diktum des Simonides ist durch Plutarch überliefert (*De gloria Atheniensium*, III, 346 f.). Vgl. Barkan (wie Anm. 4), S. 104–106; Andreas Thielemann, Auf den Flügeln des Ruhms: ‚imitatio naturae‘ und ‚idea‘ bei Phidias, Zeuxis, Dürer und Raffael, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 38, 2012, S. 84–116, hier S. 90 f.
- 15 Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus/Die großen Frauen. Lateinisch/Deutsch*, übers. v. Irene Erfen/Peter Schmitt, Stuttgart 2003, S. 108–111. Vgl. Barkan (wie Anm. 4), S. 106; Julian Kliemann, Die ‚virtus‘ des Zeuxis, in: Joachim Poeschke/Thomas Weigel/Britta Kusch-Arnhold (Hg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, S. 197–229, hier S. 211 f. Für den am Frauenbildnis ausgetragenen *paragone* von Malerei und Dichtung siehe auch den Kommentar zu Leonardo da Vinci im vorliegenden Band.
- 16 Vgl. Staffhorst (wie Anm. 6), S. 196 f., mit weiteren wichtigen Vorläufern. Diese ließen sich um Homer ergänzen, der zur Beschreibung Agamemnons in der *Ilias* ein vergleichbares Selektionsverfahren vornimmt (II, 478 f.), wie schon von Dionysios von Halikarnassos kommentiert wurde. Vgl. Thielemann (wie Anm. 14), S. 91 f.
- 17 Xenophon, *Erinnerungen an Sokrates. Griechisch – deutsch*, hg. v. Peter Jaerisch, München/Zürich 1987, III, 10, 2 (S. 214 f.): Καὶ μὴν τὰ γε κατὰ εἶδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥᾶδιον ἐνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἐκάστου κάλλιστα οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι. Vgl. Göran Sörbom, *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm 1966, S. 23–40, 96; Tatarakiewicz (wie Anm. 8), S. 128 f.
- 18 Horaz, *Ars poetica*, 1–10. Vgl. Barkan (wie Anm. 4), S. 104; Frank Fehrenbach, ‚Compositio corporum‘. Renaissance der Bio Art, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 9, 2005, S. 131–178. Wie eng die Bereiche der Schönheit und des Monströsen miteinander verbunden sind, zeigt der mehrfache Rekurs auf den Begriff der Chimäre in Agnolo Firenzuolas *Dialogo delle bellezze delle donne* (1548). Vgl. Agnolo Firenzuola, Celso. Dialogo delle bellezze delle donne, in: ders., *Opere*, hg. v. Adriano Seroni, Florenz 1993, S. 519–596, hier S. 586, 592, 595. Zu dieser Schrift siehe auch den entsprechenden Kommentar in diesem Band.
- 19 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.
- 20 Vgl. Staffhorst (wie Anm. 6), S. 197.
- 21 Marcus Tullius Cicero, *De inventione/Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum/Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch – Deutsch*, hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1998, II, 4 (S. 166 f.).
- 22 Ebd.: *Ex eis enim, qui nomine et memoria digni sunt, nec nihil optime nec omnia praeclarissime quisquam dicere nobis videbatur.*
- 23 Ebd., 5 (S. 168 f.). Die hier mit Blick auf *De inventione* formulierte Selektionsmethode ist auch für Ciceros philosophische Position zentral, die gemeinhin als eine eklektische bezeichnet wird. Vgl. Tatarakiewicz (wie Anm. 8), S. 236–246; Staffhorst (wie Anm. 6), S. 194 f.
- 24 Vgl. ebd., S. 199 f. Barkan (wie Anm. 4), S. 102, irrt hingegen in der Annahme, dass diese Lücke erst in der Renaissance erkannt und geschlossen worden sei.
- 25 Übers. Marcus Tullius Cicero, *Orator/Der Redner. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 2004, 9 (S. 22 f.): *Nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Mi-*

- nervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.* In der etwas früheren Abhandlung *De oratore* weist Cicero allen Menschen einen nicht näher definierten ästhetischen Sinn zu, der es ihnen ermögliche, auch ohne spezifische Kenntnisse auf dem Gebiet der Kunst ästhetische Werturteile abzugeben (III, 195). Vgl. Tatariewicz (wie Anm. 8), S. 250.
- 26 Cicero (wie Anm. 25), 9 (S. 22 f.).
- 27 Ebd., 10 (S. 22 f.).
- 28 Platon, *Timaeus*, 39e. Zum platonischen Ideenbegriff und seiner Abwandlung durch spätere Rezipienten: Ernst Cassirer, ‚Eidos‘ und ‚Eidolon‘. *Das Problem des Schönen in Platons Dialogen*, und Erwin Panofsky, ‚Idea‘. *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, beide erstmals 1924 veröffentlicht und 2008 von Michael J. Krois neu ediert; sowie Stefan Büttner, *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, München 2006, S. 19–21.
- 29 Zu Ciceros Ideenbegriff: Tatariewicz (wie Anm. 8), S. 242 f.; Irmgard Männlein-Robert, Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers, in: Thomas Dewender/Thomas Welt (Hg.), *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, Leipzig/München 2003, S. 45–67, hier S. 54 f. Hinweise auf ein alternatives Verständnis der Idee finden sich allerdings schon in Platons Schriften *Philebus* und *Politeia*. Vgl. Männlein-Robert (wie oben), S. 55–57; Thielemann (wie Anm. 14), S. 89.
- 30 Vgl. Panofsky (wie Anm. 28); Barkan (wie Anm. 4); Thielemann (wie Anm. 14).
- 31 Ein Beispiel für die enge Bindung zwischen der Zeuxis-Methode und dem *idea*-Konzept enthält Raffaels Brief an Baldassare Castiglione von 1514. Der Künstler verweist hierin auf „eine gewisse Idee“ (*certa idea*), die seine Wahl der schönsten Teile anleite (Raffael, Lettera al Castiglione, in: Paola Barocchi [Hg.], *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand 1971–1977, Bd. 2, 1971, S. 1529–1531, hier S. 1530). Vgl. Panofsky (wie Anm. 28), S. 109. Weiterführende Überblicke über die unterschiedlichen Nuancen der Zeuxis-Rezeption bieten außerdem: Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 14–19; Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster (u. a.) 1997; Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Florenz 1997; Georg-W. Koltzsch, *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000, S. 72–87; Elizabeth C. Mansfield, *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis/London 2007.
- 32 Übers. Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 273; Lodovico Dolce, Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 141–206, 433–493, hier S. 172: „Deve adunque il pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la natura.“ Zum Aspekt der Überbietung bzw. Überwindung (*superatio*) der Natur in der künstlerischen Nachahmung: Pochat (wie Anm. 5); sowie speziell mit Blick auf Dolce: Rhein (wie oben), S. 108–124. Zu Dolce siehe auch den Kommentar im vorliegenden Band.
- 33 Neben den bildenden Künsten wurde die Zeuxis-Methode auch in der Literatur aufgegriffen. So geht die Wahl der schönsten Körperteile in Firenzuolas *Dialogo delle bellezze delle donne* etwa in der Dialogform auf. Vgl. hierzu: 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*, Berlin 2013, S. 84–98; sowie allgemein zu diesem Bereich der Zeuxis-Rezeption: François Lecercle, *La chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen 1987.
- 34 Mansfield (wie Anm. 31), S. 135–152; Jacqueline Lichtenstein, Schönheit ist ein bildnerisches Problem, in: Didier Ottinger (Hg.), *Magritte. Der Verrat der Bilder*, Ausst.-Kat. Paris/Frankfurt a. M., München/London/New York 2017, S. 160–169.

2. Ovid: Der Anschein von Natürlichkeit (1. Jh. n. Chr.)

*Non tamen expositas mensa depren dat amator
pyxidas: ars faciem dissimulata iuvat.
quem non offendat toto faex inlita vultu,
cum fluit in tepidos pondere lapsa sinus?
oesypa quid redolent, quamvis mittatur Athenis
demptus ab immundo vellere sucus ovis!
nec coram mixtas cervae sumpsisse medullas
nec coram dentes defricuisse probem.
ista dabunt formam, sed erunt deformia visu,
multaque, dum fiunt turpia, facta placent:
quae nunc nomen habent operosi signa Myronis,
pondus iners quondam duraque massa fuit;
anulus ut fiat, primo conluditur aurum;
quas geritis vestis, sordida lana fuit.
cum fieret, lapis asper erat; nunc, nobile signum,
nuda Venus madidas exprimit imbre comas.
tu quoque dum coleris, nos te dormire putemus:
aptius a summa conspiciere manu.
cur mihi nota tuo causa est candoris in ore?
claudere forem thalami: quid rude prodis opus?
multa viros nescire decet; pars maxima rerum
offendat, si non interiora tegas:
aurea quae pendent ornato signa theatro
inspice, contemnes: brattea ligna tegit;
sed neque ad illa licet populo, nisi facta, venire,
nec nisi summotis forma paranda viris.*

Ovid, *Ars amatoria*, III, 209–234

Freilich möge der Liebhaber keine Schminktöpfchen erwischen, die auf dem Tisch herumliegen. Nur eine Kunst, die sich zu verbergen weiß, hilft der Schönheit auf. Wen stößt nicht Hefe ab, die auf dem ganzen Gesicht verschmiert ist, wenn die Schwerkraft sie in den warmen Busen hinabrieseln läßt? Und wonach

riecht Oesyfum, obwohl es aus Athen kommt, ein Saft, der aus schmutziger Schafwolle gewonnen wird? Und ich möchte es auch nicht gut heißen, wenn ihr in Anwesenheit des Liebhabers Hirschmark verwendet oder die Zähne putzt; diese Dinge werden euch zwar Schönheit schenken, aber häßlich mitanzusehen sein; vieles ist häßlich, während es geschieht, und gefällt, wenn es geschehen ist: Die Bildwerke des fleißigen Myron, die jetzt einen Namen haben, waren einst eine unförmige Masse und sprödes Erz. Damit ein Ring entstehe, wird das Gold zuerst gehämmert; die Gewänder, die ihr tragt, waren einst schmutzige Wolle. Während die nackte Venus entstand, war sie ein rauher Stein, jetzt wringt sie als berühmtes Bildwerk das Wasser aus ihrem feuchten Haar. So laß uns auch, während du dich zurechtmachst, glauben, du schliefst. Angemessener ist es, dich erst sehen zu lassen, nachdem die letzte Hand angelegt ist. Warum soll mir die Ursache deiner weißen Gesichtsfarbe bekannt sein? Schließ deine Kammertür; was zeigt du verräterisch das noch unfertige Kunstwerk? Es schickt sich, daß Männer vieles nicht wissen; die meisten Dinge können Anstoß erregen, wenn man die Kunstgeheimnisse nicht verbirgt. Die goldenen Figuren hoch oben am geschmückten Theater – schau sie dir genau an, und du wirst sie verachten: Blechfolie bedeckt Holz, aber das Volk darf nicht zu ihnen herantreten, bevor sie fertig sind, und ihr dürft Schönheitspflege nur betreiben, solange keine Männer anwesend sind.

Publius Ovidius Naso, *Ars amatoria/Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch*, hg. u. übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1992, S. 123

Kommentar

Der römische Dichter und Patrizier Publius Ovidius Naso (43 v. Chr.–17 n. Chr.) brachte in seiner „Liebeskunst“ (*Ars amatoria*) das Liebeswerben mit der Schönheitspflege zusammen und erklärte beides erstmals zur Kunst (*ars*).¹ Damit kann die Passage als Gründungstext für die Verbindung von Schönheitspflege und Kunst gelten. Das semantische Spektrum des Begriffs *ars* impliziert die Bedeutung ‚Technik‘, daher bezeichnet er hier eine Kunstform, die erlernbar ist und ihren Gegenstand, die wilde, ungezügelte Liebe, zivilisieren und beherrschbar machen soll.² Das gleiche gilt für die Schönheitspflege, die für Ovid als kulturelle Praktik zu den Errungenschaften der menschlichen Zivilisation zählt.³

Gegenstand der dreiteiligen *Ars amatoria*, die in elegischen Verspaaren aus je einem Hexameter und einem Pentameter (Distichen) geschrieben ist, ist

die elegische Liebe, also eine Liebe, die das Leid integriert; ihr Ziel ist es, den Liebenden mittels Kunst (*ars*) zum Erfolg zu verhelfen. In den ersten beiden Büchern wendet sich ein Liebeslehrer (*praeceptor amoris*) an die Männer, im letzten mit der oben zitierten Passage an die Frauen. Das erste Buch ist der Eroberung einer Frau durch einen Mann gewidmet, das dritte spiegelbildlich der eines Mannes durch eine Frau. Auf einen kurzen Prolog folgen heiter-scherzhaftes Lektionen über geeignete Orte der Begegnung, die Partnerwahl und mögliche Wege der Zuneigungsbekundung sowie über die männliche und weibliche Schönheitspflege. Das zweite Buch enthält Ratschläge, wie einer Beziehung Dauer zu geben sei. Während jedoch das erste Buch für die Männer mit Streifzügen durch die Straßen Roms beginnt und im zweiten Buch im Schlafzimmer des Mädchens endet, ist der Handlungsspielraum für die Frauen im dritten Buch auf das Schlafzimmer beschränkt. Da sich die Einleitung des dritten Buchs an Männer richtet (III, 6), bleibt ungeklärt, ob der Text exklusiv für Männer oder Frauen oder (wahrscheinlicher wohl) für beide geschrieben ist.⁴

Die drei Bücher der *Ars amatoria* sind mutmaßlich zusammen mit den „Heilmitteln gegen die Liebe“ (*Remedia amoris*) als Tetralogie konzipiert.⁵ Außerdem wird Ovids fragmentarisch erhaltenes Lehrgedicht „Heilmittel für das weibliche Antlitz“ (*Medicamina faciei femineae*) zum Werkkomplex der *Ars amatoria* gezählt.⁶

Bezüglich der Datierung ist die ältere Forschung übereingekommen, dass die ersten beiden Bücher der *Ars amatoria* zuerst entstanden und einige Jahre später, wohl um das Jahr 2 vor oder nach Christus, das dritte Buch für die Frauen und die *Remedia amoris* als Teil einer zweiten Auflage geschaffen wurden.⁷ Die *Medicamina faciei femineae* wurden sicherlich vor dem dritten Buch der *Ars amatoria* geschrieben, da Ovid selbst sie in der *Ars amatoria* (III, 205) anführt.

Die *Ars amatoria* parodiert zwei Gattungen: das Lehrgedicht und die Liebeselegie. Neben Ovid mit seinen *Amores* haben die Dichter Gallus, Propertius und Tibull die Liebesklage zu seinen Lebzeiten bekannt gemacht. Indem Ovid den Klagenden nun aber mit Hilfe seiner Technik/Kunst (*ars*) Liebesglück verspricht, führt er die Gattung ad absurdum. Anknüpfend an Tibulls *Elegie* über die Kunst der Verführung junger Knaben (1, 4) ist die *Ars amatoria* auch als Lehrgedicht geschrieben und mit Verweisen auf die beiden bekanntesten Vorbilder, Lukrez' *De rerum natura* und Vergils *Georgica*, durchwoben. Wenn etwa die Partnerwahl bei Männern mit dem Gebaren eines Jägers bei der Wildschweinjagd (I, 45–46) und bei Frauen mit einer Stute, die den Hengst anwiehert (I, 280), verglichen wird, so zielen diese Bezüge auf Vergils Lehrgedicht über den Landbau und Lukrez' naturkundliches Werk ab.⁸

Ovid war in jungen Jahren als Verfasser erotischer Elegien im römischen Literaturbetrieb aufgetreten; 15 v. Chr. veröffentlichte er eine Sammlung von „Liebeserfahrungen“ (*Amores*) und mit den *Heroides* eine Reihe fiktiver Briefe mythischer Heldinnen an ihre Geliebten.⁹ Auch in seinen späteren Dichtungen, den *Fasti*, und in seinem bekanntesten Werk, den *Metamorphosen*, spielt die Liebe eine bedeutende Rolle. Aber die *Ars amatoria* hat Ovid bei den Zeitgenossen berühmt gemacht und war ein über Jahrhunderte hinweg vielgelesenes Werk. Sie wirkte durch das Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit als Vorbild der Liebesliteratur.¹⁰ Ihr Ruhm ist mit Ovids Biografie auf tragische Weise verbunden. Er selbst nannte das Werk in seinen Briefen aus dem Exil als einen der Gründe für seine Verbannung (*relegatio*) im Jahr 8 n. Chr. Ein Gedicht (*carmen*) und ein Versehen (*error*) hätten Augustus' Zorn heraufbeschworen.¹¹ Über den zweiten Grund, Ovids ‚Fehler‘, ist viel spekuliert worden, wahrscheinlich handelte es sich um eine absichtliche oder unabsichtliche Verwicklung in eine Intrige um die Nachfolge des Kaisers.¹² Jedenfalls führte das Missgeschick dazu, dass der Lebemann und Verfechter der städtischen Lebensart und Zivilisation seine letzten Lebensjahre jenseits des äußersten Rands des römischen Reichs und fern von urbaner Kultur in Tomi am Schwarzen Meer verbringen musste.¹³

Die *Ars amatoria* kann als kanonisches Werk über die Schönheitspflege für Männer und Frauen in der Geschichte der Künste gelten. Für Ovid waren ein gepflegtes Äußeres sowie zum Typ passende Kleidung und Frisur Ausdruck einer kultivierten, verfeinerten Gesellschaft und damit das Ideal für beide Geschlechter. Den Männern riet er zu Nachlässigkeit (*forma viros neglecta decet*, I, 509), den Frauen zum Anschein von Natürlichkeit: „Nur eine Kunst, die sich zu verbergen weiß, hilft der Schönheit auf“ (*ars faciem dissimulata iuvat*, III, 210). Dieses Diktum hatte für die Ikonologie der Schönheitspflege weitreichende Folgen. Die Darstellung von Pflegemitteln, ihren Techniken und Behältnissen (*pyxides*, III, 210) etablierte sich in der europäischen Kunst erst in der Moderne als Stilmittel der Indiskretion.¹⁴ Vor dem 18. Jahrhundert beschränkte sie sich auf Moralsatiren, Sittendarstellungen und Karikaturen sowie auf seltene Ausnahmereischeinungen wie in Paris Bordones *Bildnis einer jungen Frau am Putztisch* (um 1550) im Kunsthistorischen Museum in Wien und ähnlichen Gemälden schöner Frauen (*belle donne*) der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts oder François Bouchers Porträt der *Madame de Pompadour bei der Toilette* (1758) (Abb. 3).¹⁵ Bouchers Porträt hatte jedoch nicht die Schönheitspflege, sondern die Repräsentation der Person durch die Malerei und die Malerei selbst zum Thema.¹⁶ Indem Boucher die Marquise mit dem Rougepinsel in der erhobenen Hand darstellte, führte er die etymologische und technische Engführung von



Abb. 3
François Boucher, *Madame de Pompadour bei der Toilette*, 1758. Öl auf
Leinwand, 81,2 × 64,9 cm. Cambridge, Fogg Art Museum

Malen und Schminken vor Augen, die zusammen am Aufbau (*make-up*) der Marquise für den geliebten König und am Renommee des Malers wirkten.¹⁷

Bouchers Idee, die Personifikation der Malerei als Frau beim Schminken darzustellen, lässt sich auf die *Ars amatoria* zurückführen. In der oben zitierten Passage brachte Ovid die Haut- und Zahnpflege und ihre Produkte auf eine Ebene mit der Arbeit des Bronzgießers Myron, der aus dem unförmigen und spröden Erz so berühmte Skulpturen wie den *Diskuswerfer* schuf.¹⁸ Der Bronzeguss und die Kosmetik sind beides Kulturtechniken, *téchnai*, die ihr grobes Ausgangsmaterial verfeinern und verbessern. Wie der Betrachter der Statue sei der Liebhaber jedoch nicht am Herstellungsprozess interessiert, so Ovid, sondern am Produkt bzw. Resultat. Die Formulierung *summa manu* deutet dabei auf eine eindeutige Werkkategorie hin, die das Vollendete kennt und erreichen will. Deshalb habe die Schönheitspflege im Verborgenen zu geschehen. In den *Remedia amoris* bestärkt Ovid dieses Argument noch, indem er augenzwinkernd rät, um über die ehemalige Geliebte hinwegzukommen, müsse man sie nur bei der Toilette beobachten, weil der Anblick und Geruch der Produkte widerlich seien (351–356).

Körperliche Schönheit ist in diesem Sinn ein Produkt einer kultivierten Gesellschaft (III, 101–102), die den Körper zum reinen Material herabsetzt, das bearbeitet wird, an sich aber ohne Gestalt und zumal ohne Schönheit zu sein scheint. Ovid verortet sich selbst in einem goldenen Zeitalter, mit dem die Römer belohnt worden seien, nachdem sie das einfache Landleben überwunden hätten (III, 113–114, *passim*). Kosmetik und Körperpflege hätten bei diesem Zivilisationsprozess einen bedeutenden Anteil, wie Ovid in nuce in der Einführung seines Lehrgedichts *Medicamina faciei femineae* darlegt.¹⁹ Damit sind seine Lehrgedichte auch eine bedeutende Gegenposition zu antikosmetischen Positionen in der Literatur.²⁰ Ovid verwendete dabei den vielschichtigen Begriff *cultus*, der nicht nur Kultur und Zivilisation, sondern konkret auch Körperpflege impliziert und zusammen mit Kunstfertigkeit (*ars*) und Sauberkeit oder Hygiene (*munditia*) eine Trias in seinen Lehrgedichten bildet, die für Männer wie Frauen gilt (*Ars amatoria*, I, 513).²¹

Neben der programmatischen Einleitung enthielt das in nur etwa 50 Distichen erhaltene Gedicht eine Sammlung von Rezepten für die Schönheitspflege. Ovid bezog sich wohl auf Kosmetiktraktate, wie sie etwa Galen erwähnte, und übertrug die spröde Terminologie der Zutaten und technischen Anweisungen auf die Poetik.²² Anleitungen zur Zubereitung von Masken, um den Teint aufzuhellen, Salben zur Entfernung von Hautunreinheiten und Gesichtspackungen sind überliefert.²³ Während aus den *Medicamina faciei femineae* nur Rezepte

zur Gesichtspflege erhalten sind, enthält die *Ars amatoria* Distichen zum Make-up (III, 199–205) und den Hinweis, sich bei Bedarf an die *Medicamina facie femineae* zu halten. In der Passage zum Schminken (199–204) beschreibt Ovid die einzelnen Schritte zur Behandlung des Gesichts: Es wird mit weißer Kreide (*creta*, 199) und künstlichem Rot (*arte rubet*, 200) geschminkt, die Augen werden asche- (*favilla*, 203) oder safranfarben (*crocus*, 204) betont und die Wangen mit Schönheitspflasterchen (*aluta*, 202) geschmückt. Auf diese Anleitung folgt die oben zitierte Empfehlung, die Schönheitspflege unbedingt vor dem Geliebten geheim zu halten. Als *ars* entspricht sie dem zeitgenössischen Gebot idealer Mimesis, das verlangt, die Natur täuschend echt nachzuahmen und das Resultat scheinbar natürlich und wie zufällig entstanden erscheinen zu lassen – oder wie hier sogar im Schlaf.²⁴

Trotz der Empfehlung, den Körper diskret zu pflegen und zu schminken, findet sich der Handlungsrahmen für das Sujet der jungen Frau bei der Toilette auch in der *Ars amatoria*: „Aber ich verbiete dir nicht, dir das Haar vor den Augen des Geliebten kämmen zu lassen, so daß es dir lang auf den Rücken herabwallt“ (*At non pectendos coram praebere capillos, ut iaceant fusi per tua terga, veto*, III, 235–236). Anders als bei der Schönheitspflege empfiehlt Ovid ausdrücklich, sich die offenen Haare vor dem Geliebten kämmen zu lassen. Wieder soll die Pflege des Haars im Verborgenen geschehen, um dann nur den letzten Schliff als erotische Darbietung für den Geliebten zu zeigen bzw. umgekehrt die Anwesenheit beim Auflösen der kunstvollen Frisur in das eigene Haar als besonderes Privileg von Intimität zu gewähren. In der oben zitierten Passage ruft Ovid selbst dabei die Statue eines bisher nicht identifizierbaren Bildwerks der *Venus Anadyomene* (III, 224) auf und verbindet Körper, Bad und Eros auf der Ebene der darstellenden Kunst.²⁵ Das Bild der Göttin der Liebe, die nach ihrer Geburt aus dem Meeresschaum aus dem Wasser steigt und ihr Haar auswringt, war ein populäres Sujet.²⁶ Es unterscheidet sich von anderen Typen der Venus-Darstellung wie der *Venus Pudica*, indem es die Göttin ohne Scham aufgerichtet zeigt. Aus dem Motiv der badenden Göttin entwickelten sich die verschiedenen Varianten der *Venus bei der Toilette*, die ihr Haar trocknet, kämmt oder schmückt oder das Ergebnis ihrer Bemühungen im Spiegel betrachtet.²⁷ Die Verknüpfung der Toilette mit der Liebe und dem Liebeswerben wurde im Mittelalter tradiert und im 16. Jahrhundert von Malern wie Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto und Tizian in der Kunst der Neuzeit etabliert.²⁸

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Übersetzung in Prosa von Michael von Albrecht die poetische Übersetzung Publius Ovidius Naso, *Liebeskunst: lateinisch – deutsch*, übers. v. Niklas Holzberg, 3. Aufl., München/Zürich 1991 (zuerst: 1985), S. 129, sowie S. 30 f. für Holzbergs Diskussion der Übersetzungsarten und früherer Übersetzungen in deutscher Sprache.
- 2 Molly Myerowitz, *Ovid's Game of Love*, Detroit 1985, S. 41–57.
- 3 So in der *Medicamina faciei femineae*, 1. Siehe Francesca Focaroli, *Le donne e l'arte della bellezza*, in: dies. (Hg.), *Ovidio. Il trucco delle donne*, Mailand 2012, S. 7–22; Patricia Watson, ‚Praecepta Amoris‘: Ovid's Didactic Elegy, in: Barbara Weiden Boyd (Hg.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden 2002, S. 141–165, hier S. 143 f.; dies., *Parody and Subversion in Ovid's ‚Medicamina faciei femineae‘*, in: *Mnemosyne* 54, 2001, S. 457–471.
- 4 Auch der soziale Status der Frauen (unverheiratet, verheiratet) steht angesichts der strengen augusteischen Ehegesetze (*lex Iulia de adulteriis coercendis*) weiterhin zur Diskussion. Siehe den Überblick mit weiterführender Literatur von Steven J. Green, *Lessons in Love: Fifty Years of Scholarship on the ‚Ars Amatoria‘ and ‚Remedia Amoris‘*, in: ders./Roy Gibson/Alison Sharrock (Hg.), *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's ‚Ars Amatoria‘ and ‚Remedia Amoris‘*, Oxford/New York 2006, S. 1–20, hier S. 11–14.
- 5 Publius Ovidius Naso, *Heilmittel gegen die Liebe. Die Pflege des weiblichen Gesichts*, übers. v. Friederich Walter Lenz, 2. Aufl., Berlin 1969 (zuerst: 1960).
- 6 Siehe mit weiterführender Literatur ebd.; Victoria Rimell, *Ovid's Lovers. Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge 2006, S. 41–69; Marguerite Johnson, *Ovid on Cosmetics. ‚Medicamina Faciei Femineae‘ and Related Texts*, London 2016.
- 7 Green (wie Anm. 4), S. 2 f.
- 8 Niklas Holzberg, *Einleitung*, in: Ovidius Naso (wie Anm. 1), S. 24 f.; Marion Steudel, *Die Literaturparodie in Ovids ‚Ars amatoria‘*, Hildesheim 1992.
- 9 Niklas Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, 2. Aufl., München 1998 (zuerst: 1997); vgl. auch die Anthologie grundlegender älterer Beiträge von Michael von Albrecht/Ernst Zinn (Hg.), *Ovid*, Darmstadt 1968.
- 10 Siehe dazu Manfred Landfester, *Ovidius Naso, Publius (Ovid)*, in: ders. (Hg.), *Der Neue Pauly. Supplemente*, Stuttgart 2007, Bd. 2: *Geschichte der antiken Texte: Autoren- und Werklexikon*, Sp. 424–430; zur Rezeption mit weiterführender Literatur Jeremy Dimmick, *Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry*, in: Philip Hardie (Hg.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, S. 264–287; Genevieve Liveley, *Ovid in Defeat? On the Reception of Ovid's ‚Ars Amatoria‘ and ‚Remedia Amoris‘*, in: ders./Gibson/Sharrock (wie Anm. 4), S. 318–337; Ulrich Schmitzer/Miriam Vischer/Ralph Hexter, *Ovid (Publius Ovidius Naso)*, in: Christine Walde (Hg.), *Der Neue Pauly. Supplemente*, Stuttgart 2010, Bd. 7: *Die Rezeption der antiken Literatur*, Sp. 557–608.
- 11 *Tristia*, 2, 207. Siehe Holzberg (wie Anm. 8), S. 13.
- 12 Edward John Kennedy, *Ovidius Naso, Publius*, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue Pauly*, Stuttgart/Weimar 2000, Bd. 9, Sp. 110–119, hier Sp. 111.
- 13 Der sittengeschichtliche Hintergrund der Verbannung und des Skandals der Liebeskunst kann hier kein Thema sein. Siehe dazu mit weiterführender Literatur Schmitzer/Vischer/Hexter (wie Anm. 10), Sp. 586 f.
- 14 Zu einem Überblick mit Vorgeschichte: Nadeije Laneyrie-Dagen/Georges Vigarello, *La toilette, Naissance de l'intime*, Ausst.-Kat., Paris 2015.

- 15 Mit weiterführender Literatur Sandra Pisot (Hg.), *Die Poesie der venezianischen Malerei. Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tizian*, Ausst.-Kat. Hamburg, München 2017, Kat.-Nr. 60, S. 215. Die Utensilien der Kosmetik in Bordones Frau bei der Toilette lassen die Schönheit der Frau als aufgemalt erkennen und an die Tradition der misogynen Kosmetikkritik denken, die Schminke zu Betrug und Täuschung erklärt. Zur Interpretation der venezianischen *Belle* als Kurtisanenbilder siehe die differenzierte Diskussion von Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, hier S. 99–116. Zur Tradition der Kosmetikkritik siehe die Beiträge zu Isidor von Sevilla und Vinzenz von Beauvais in diesem Band.
- 16 Melissa Hyde, The ‚Makeup‘ of the Marquise: Boucher’s Portrait of Pompadour at Her Toilette, in: *The Art Bulletin* 82, 2000, S. 453–475.
- 17 Siehe zu diesem Themenbereich den Beitrag zu Francisco de Goya in diesem Band.
- 18 Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, Kat.-Nr. 43, S. 199–202.
- 19 Rimell (wie Anm. 6), S. 48–52.
- 20 Siehe den Überblick von Maren Saiko, ‚Cura dabit faciem‘. *Kosmetik im Altertum. Literarische, kulturhistorische und medizinische Aspekte*, Trier 2005, mit weiterführender Literatur.
- 21 Johnson (wie Anm. 6), S. 16.
- 22 Saiko (wie Anm. 20), S. 186.
- 23 Peter Green, ‚Ars Gratia Cultus‘: Ovid as Beautician, in: *The American Journal of Philology* 100, 1979, S. 381–392.
- 24 Stefan Büttner, *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, München 2006, hier S. 156, 161–175. Zur Rezeption dieses Diktums siehe auch die Kommentare zu Castiglione und Leonardo im vorliegenden Band.
- 25 Die *Aphrodite von Knidos* bildet wohl den Grundtypus. Ovid verweist an anderer Stelle konkret auch auf das bekannteste Bildnis der *Aphrodite Anadyomene* des griechischen Malers Apelles (*Ars amatoria*, III, 401). Vgl. Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 91–93. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1987 (zuerst: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958), S. 305, interpretiert *lapis* dagegen als Gemmenstein, die Venus Anadyomene als ein „Juwel“.
- 26 Marianne Eileen Wardle, *Naked and Unshamed: A Study of the Aphrodite Anadyomene in the Greco-Roman World*, Univ. Diss. Durham 2010.
- 27 Petra Schäpers, *Die junge Frau bei der Toilette. Ein Bildthema im venezianischen Cinquecento*, Frankfurt a. M. 1997, hier S. 23 f., 27.
- 28 Siehe mit weiterführender Literatur Anne C. Junkermann, ‚Bellissima Donna‘: *An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the Early Sixteenth Century*, Univ. Diss. Berkeley 1988; Cathy Santore, The Tools of Venus, in: *Renaissance Studies* 11, 1997, S. 179–207; Schäpers (wie Anm. 27) mit einem Überblick über Tradition in der spätmittelalterlichen Buchmalerei Italiens und Frankreichs; Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, S. 58–74; Manfred Kern, Aphrodite Anadyomene. Die badende Göttin als kulturelle Problemphantasie in der europäischen Kunst und Dichtung, in: Andrea Oberndorfer/Michaela Schwarzbauer (Hg.), *Badende*, Heidelberg 2011, S. 101–121; Laneyrie-Dagen/Vigarellò (wie Anm. 14); Patricia Simons, Fiction and Friction: Agostino Carracci’s Engraved, Erotic Parody of the ‚Toilette of Venus‘, in: *Source* 36, 2017, S. 88–98.

3. Apuleius: Schönes Haar als Verlockung (ca. 160/70)

At vero – quod nefas dicere, nec quod sit ullum huius rei tam dirum exemplum – si cuiuslibet eximiae pulcherrimaeque feminae caput capillo spoliaveris et faciem nativa specie nudaveris, licet illa caelo detecta, mari edita, fluctibus educata, licet inquam Venus ipsa fuerit, licet omni Gratiarum choro stipata et toto Cupidinum populo comitata et balteo suo cincta, cinnama fraglans et balsama rorans calva processerit, placere non poterit nec Vulcano suo.

Quid cum capillis color gratus et nitor splendidus inlucet et contra solis aciem vegetus fulgurat vel placidus renitet aut in contrariam gratiam variat aspectum et nunc aurum coruscans in lenem mellis deprimitur umbram, nunc corvina nigredine caerulos columbarum [in] collis flosculos aemulatur vel cum guttis Arabicis obunctus et pectinis arguti dente tenui discriminatus et pone versum coactus amatoris oculis occurrens ad instar speculi reddit imaginem gratiorem? Quid cum frequenti subole spissus cumulat verticem vel prolixa serie porrectus dorsa permanat? Tanta denique est capillamenti dignitas, ut quamvis auro veste gemmis omnique cetero mundo exornata mulier incedat, tamen, nisi capillum distinxerit, ornata non possit audire.

Apuleius, *Metamorphoses*, II, 8–9

Dagegen aber – Sünde ists, es auszusprechen, und nie sollte ein so gräßlicher Fall vorkommen – entzöge man dem Kopf irgendeiner ausnehmend schönen Frau das Haar und entblöbte das Antlitz von seinem natürlichen Schmuck: sie könnte vom Himmel gefallen, aus dem Meer geboren, in den Fluten aufgewachsen, könnte – sage ich – Venus selbst sein, könnte den ganzen Grazienchor um sich und den gesamten Erotenhauten bei sich haben und den Liebesgürtel tragen, nach Parfüm riechen und von Essenzen triefen, – käme sie kahl daher, könnte sie selbst ihrem Vulkan nicht gefallen.

Anders, wenn das Haar in schönfarbenen gleißendem Schimmer blinkt, gegen den Sonnenglanz lebhaft anblitzt oder still widerscheint; auch wohl mit schönem Kontrast der Erscheinung Abwechslung gibt und bald goldflimmernd in sanftes Honigdunkel übergeht, bald rabenschwarz mit düster schillernden Taubenhälsen konkurriert; oder mit Arabiens Wohlgerüchen gesalbt, von einem knisternden, feingezahnten Kamm gescheitelt und nach hinten gerafft ist, so dem Blick des

Liebenden begegnet und dem Spiegel gleich ein schöneres Bild zurückwirft; weiter, wenn es sich in dichter Flechtenfülle auf dem Scheitel türmt oder in breitem Strähnenstrang über den Rücken fließt. Überhaupt ist die Frisur von größter Wichtigkeit: mag eine Frau noch so sehr mit Gold, Kleidern, Juwelen und allem erdenklichen Schmuck herausgeputzt daherkommen, – wenn sie ihre Haare vernachlässigt, bekommt sie doch ein ‚Schmucke Person!‘ nicht zu hören.

Apuleius, *Der goldene Esel. Metamorphoseon libri XI. Lateinisch – deutsch*, hg. u. übers. v. Edward Brandt/Wilhelm Ehlers, eingel. v. Niklas Holzberg, 6., überarb. Aufl., Berlin 2012, S. 52–55

Kommentar

Die besondere Bedeutung des Haares für die äußere Erscheinung eines Menschen wurde dem aus Madauros stammenden Apuleius (ca. 125–ca. 170 n. Chr.) selbst fast zum Verhängnis. Nachdem er in Karthago und später in Athen zum Philosophen ausgebildet worden war, ging er nach Oea (heute Tripolis), wo er die reiche Witwe Pudentilla zu heiraten beabsichtigte. Aus Angst, durch deren Mitgift um einen beträchtlichen Teil ihres Erbes gebracht zu werden, bezichtigte die Familie der Braut ihn jedoch der Magie.¹ Die als Reaktion darauf verfasste Verteidigungsrede *De magia* (ca. 158–159 oder 160–161),² mit der Apuleius schließlich einen Freispruch erwirken konnte, legt nahe, dass auch das Haar des Angeklagten das Misstrauen seiner Gegner auf sich zog. Den Vorwurf, es zu pflegen und damit die Augen der Damenwelt auf sich ziehen zu wollen,³ wendet er hier mit einem gewitzten Gegenbild ab, das ihn in seiner asketischen Nachlässigkeit als Philosophen auszeichnen soll:

„Selbst mein Haar, von dem die da in offenkundiger Lüge behaupteten, dass es wachselngelassen sei, um in seiner Pracht zu gefallen, da siehst du es, wie lieblich und zart es ist, durch sein Sträuben verflochten und gehemmt, ähnlich verflachstem Filz, ungleichmäßig verzottelt, zusammengeballt und verpappt, schlichtweg nicht mehr zu entknoten, durch lange Vernachlässigung nicht nur im Kämmen, sondern selbst im Zurechtlegen und Scheiteln [...]“⁴

Die Attraktivität des Haares, die Apuleius in *De magia* dezidiert nicht für sich in Anspruch nimmt, spielt eine entscheidende Rolle in seinem Roman *Der goldene Esel*. Diese Schrift zirkulierte zunächst unter dem Titel *Metamorphoses* und war

spätestens ab der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts auch als *Asinus aureus* bekannt.⁵ Sie ist mit großer Wahrscheinlichkeit nach *De magia* entstanden, denn mit keinem Wort geht Apuleius in der Verteidigungsrede auf den *Goldenen Esel* ein, obwohl dessen der Magie nicht ferner Inhalt sicherlich eine entsprechende Stellungnahme nötig gemacht hätte.⁶

Der *Asinus aureus* handelt von Lucius, der im Rahmen einer Geschäftsreise nach Thessalien und in die Stadt Hypata gelangt, wo er als Gast im Haus des Milo sein Interesse für die Zauberei entdeckt. Schon kurz nach der Ankunft des Ich-Erzählers stellt sich heraus, dass Pamphile, die Frau des Milo, eine Hexe ist – eine Erkenntnis, die Lucius nicht abschreckt und im Gegenteil dazu bewegt, länger als gedacht in Hypata zu bleiben. Nicht durch Pamphile kommt er aber letztlich in Kontakt mit der Magie, sondern durch deren Sklavin und Zögling Photis. Über eine leidenschaftliche Liebesaffäre gewinnt Lucius deren Vertrauen und bittet sie eines Nachts, ihn der Verwandlung der Hexe in einen Uhu beiwohnen zu lassen. Nachdem der Zauber geglückt und Pamphile in ihrer neuen Gestalt davon geflogen ist, verlangt Lucius, selbst in einen Adler transformiert zu werden, doch findet er sich aufgrund einer Vertauschung des Zaubermittels durch Photis plötzlich in Gestalt eines Esels wieder. Diese in Buch 3 beschriebene Verwandlung bildet den Ausgangspunkt für eine abenteuerliche Reise des Esels Lucius, die erst durch dessen Hinwendung zur Göttin Isis im abschließenden elften Buch ein Ende findet. Die Schilderung seiner Irrfahrt, die ihn den verschiedensten Gefahren und – durch seinen weiterhin menschlichen Geist – den unterschiedlichsten Einsichten aussetzt, wird dabei immer wieder durch Binnenerzählungen unterbrochen, von denen diejenige um Amor und Psyche die bekannteste ist.

Während die ungewöhnliche Geschichte eines in einen Esel verwandelten Mannes auf einen griechischen, wohl von Lukian verfassten Roman zurückgeführt werden kann, der sich nur in der Kurzfassung Λούκιος ἢ ὄνος bzw. *Onos* erhalten hat,⁷ weisen einzelne Passagen des *Asinus aureus* und insbesondere die Ausschmückung von Figuren deutliche Bezüge zu Ovids Schrift über die Liebeskunst *Ars amatoria* (ca. 1 v. Chr.) und vereinzelt auch zu seinen Liebesgedichten *Amores* (ca. 16 v. Chr.) auf.⁸ Das für diesen Kommentar gewählte Zitat aus dem zweiten Buch bezeugt diese zentrale Bedeutung Ovids. Es enthält die ausführlichste Beschreibung des Haares, das auch an anderer Stelle des *Goldenen Esels* ein wichtiges Element der Charakterisierung von Figuren ist und über das Apuleius zugleich einzelne Figuren miteinander in Beziehung setzt. Zu Recht wird der besagte Passus daher auch als ein „Enkomion des Haares“ bezeichnet.⁹

Lucius, der selbst über blondes und natürlich herabfallendes Haar (*flavum et inadfectatum capillitium*) verfügt,¹⁰ gefällt Photis wohl schon bei ihrer ersten Begegnung. Der Ich-Erzähler schildert die Episode ihres Zusammentreffens rückblickend in Buch 2, unmittelbar vor der Lobrede auf das Haar.¹¹ Seine attraktive Erscheinung versucht der Protagonist für sich fruchtbar zu machen, um durch Photis in die Geheimnisse Pamphiles eingeführt zu werden.¹² Dabei erleichtert ihre äußere Erscheinung das von Lucius angestrebte Liebesabenteuer ungemein. Nicht nur ihr schöner Körper und ihre zierlichen Hände, sondern mehr noch ihr Haar ziehen ihn an – was er damit begründet, dass er stets sein Augenmerk zunächst auf diese Körperpartie richte, weil diese nicht durch Kleidung verhüllt werde und sich daher in der Öffentlichkeit am besten studieren lasse.¹³

Welch zentraler Stellenwert dem Haar als wichtigstem Attribut weiblicher Schönheit zukommt, führt Apuleius im ersten Teil des oben zitierten Abschnitts durch das Negativbeispiel einer kahl geschorenen Dame eindrücklich vor Augen. Mit dem Haar verlöre sogar die schönste Frau ihren Liebreiz, und auch Venus, die Göttin der Liebe und der Schönheit, würde ihrem ungleichen Gatten Vulkan ohne Haar kaum gefallen – selbst wenn sie dem Gott des Feuers und der Schmiede in ihrem ganzen Schmuck und in Begleitung ihres gesamten Gefolges begegnete.¹⁴ Eine solche Wertschätzung des Haares im Verweis auf die abstoßende Wirkung eines kahlen Kopfes findet sich bereits im *Satyricon* (1. Jh. n. Chr.) des Petronius Arbitr.¹⁵ Auch Ovid widmet sich in den *Amores* ausführlich und abwertend dem durch den Einsatz künstlicher Färbemittel verursachten Haarausfall der Protagonistin Corinna.¹⁶ Das von Apuleius gewählte Bild der glatzköpfigen Venus – eine literarische Fiktion, denn Venus wurde in der Antike zwar von kahlen Frauen um Hilfe angerufen, aber wohl niemals ohne ihr Haar dargestellt¹⁷ – macht den Gegensatz von Kahlheit und Schönheit besonders eklatant. Agnolo Firenzuola, der den *Asinus aureus* ab 1524 ins Italienische übertrug, griff das Beispiel in seinem *Dialogo delle bellezze delle donne* (1548) dankbar auf, um die zentrale Bedeutung des Haares für die weibliche Schönheit zu unterstreichen.¹⁸ In Abgrenzung zu dem hier erneut hervortretenden Ideal schönen Haares und seinem eigenen vollen, blonden Schopf erscheint Lucius bei Apuleius am Ende des elften Buches, in dem er die Weihe zu einem Priester der Isis erfährt, mit kahl rasiertem Kopf.¹⁹

Was schönes Haar im Detail ausmacht, wird im zweiten Teil des Haar-Enkomions behandelt. Im Unterschied zu späteren Dichtern, wie etwa Francesco Petrarca und Pietro Bembo,²⁰ legt sich Apuleius nicht auf eine einzige Haarfarbe fest. Vielmehr schätzt er gold- bis honigblondes Haar ebenso wie rabenschwarzes; nur Rot zählt offenbar nicht zu seinen Favoriten.²¹ Eine wichtige

Qualität des Haares ist darüber hinaus sein Glanz. Auch ihn fächert Apuleius in unterschiedliche Intensitäten auf; mal sollen die Strähnen derart leuchten, dass sie die Sonne übertreffen, mal ist es eher ein düsteres Schillern, das ihm gefällt. Der durch Salben erzielte Duft des Haares und dessen Pflege und Gestaltung mittels eines Kamms sind weitere wichtige Aspekte der durch den Schopf vermittelten Schönheit. Erneut wählt Apuleius als Beispiel hierfür keine einzelne Frisur, sondern spricht dem gescheitelten, zu einem Zopf gebundenen Haar die gleiche Attraktivität zu wie einer Flechtfrisur oder offenen, über den Rücken herabfallenden Strähnen.²² Eine jede Frisur, in diese Einsicht mündet seine Darlegung, sei wichtiger als der reichste Schmuck und trage maßgeblich zur Schönheit einer Frau bei.

Apuleius' facettenreiche Definition des schönen Haares und die angedeutete Wirkung auf den Liebhaber haben in Ovids Schriften wichtige Vorbilder.²³ Dieser beschreibt die dunkelhaarige Leda in den *Amores* als genauso anziehend wie die hellblonde Aurora und die dunkelblonde Corinna.²⁴ Im dritten Buch der *Ars amatoria*, mit dem sich Ovid an Frauen richtet und ihnen die „Waffen“ (*arma*) zur Verführung von Männern an die Hand zu geben versucht,²⁵ fordert er zunächst allgemein: „das Haar sei nicht ungeordnet“ (*non sint sine lege capilli*), um im Anschluss daran eine Auswahl unterschiedlicher Frisuren zu beschreiben und in ihrer Eignung für verschiedene Gesichtsformen zu hinterfragen.²⁶ „Aber“, so lenkt er schließlich ein, „man kann weder die Eicheln auf der weitverzweigten Steineiche zählen noch die Bienen in Hybla, noch das Wild in den Alpen, noch kann ich so viele Frisuren zahlenmäßig erfassen.“²⁷ Wie für Apuleius sind die aufwendig gestalteten Haartrachten auch für Ovid von weitaus größerem Reiz als kostbarer Schmuck und prunkvolle Kleidung, dies stellt er bereits zu Beginn seiner Aussagen über die weibliche Haartracht klar heraus.²⁸

„Vielen“, dies gibt Ovid entgegen seinen vorherigen Aussagen zur Frisur außerdem zu bedenken, „steht auch eine nachlässige Haartracht.“²⁹ Eine solch kunstlose Frisur zeichnet im *Goldenen Esel* Photis aus, wie der Ich-Erzähler nach der Lobrede auf das Haar darlegt und so die darin enthaltene allgemeine Beschreibung schönen Haares in ein konkretes Beispiel überführt:

„Meine Photis aber verdankte nicht mühsam hergestelltem (*operosus*), sondern nachlässigem Schmuck (*inordinatus ornatus*) ihren Reiz. Denn ihr üppiges Haar fiel sanft (*leniter*) herab, ringelte sich den Nacken hinunter, verteilte sich dann über den Hals, lagerte sich sachte (*sensim*) auf der Borte des Kleides, war etwas (*paulisper*) gegen Ende zusammengerafft und oben auf dem Scheitel zum Knoten gebunden.“³⁰

Ähnlich „üppig wallendes, sanft gelocktes Haar“ (*crines uberrimi prolixique et sensim intorti*) ist in Buch 11 ein zentrales Charakteristikum der sich aus dem Meer erhebenden Göttin Isis, die Lucius wieder zu seiner ursprünglichen menschlichen Gestalt verhelfen wird.³¹ Während der Ich-Erzähler an dieser Stelle jedoch zurückhaltend bleibt, schildert er den nachlässig frisierten Schopf seiner zukünftigen Geliebten im zweiten Buch en détail und geradezu ausschweifend. Die dazu verwendeten Adverbien *leniter*, *sensim* und *paulisper* lassen die Beschreibung laut Judith Hindermann bereits wie eine „zärtliche Berührung“ erscheinen.³² Damit bereitet die Wortwahl an dieser Stelle die im Folgenden erwähnte Reaktion des Protagonisten auf das schöne Haar der Photis gewissermaßen vor: Die „Tortur unbändigen Verlangens“ (*cruciatum voluptatis eximiae*) nicht länger ertragend, schließt Lucius die Sklavin plötzlich in seine Arme und drückt ihrem Schopf den „allerhonigsüßesten Kuß“ (*mellitissimum savium*) auf.³³ In ihrer Nachlässigkeit verweisen Photis’ Strähnen darüber hinaus auf ihre bevorstehende Liebesnacht mit Lucius, in der sie ihr Haar gänzlich lösen wird.³⁴ Eine vergleichbar erotische Bedeutung misst auch Ovid der gewollt unordentlich gehaltenen Frisur bei: Durch ihre Beschreibung am Ende des bereits genannten Frisurenkatalogs in der *Ars amatoria* besonders hervorgehoben, ist sie wie eine Ankündigung der körperlichen Hingabe zu verstehen – die eigentlich erst im Liebesakt zerstörte Frisur wird hier selbst zur Frisur.³⁵

Noch bevor Lucius mit Hilfe von schwarzer Magie in einen Esel verwandelt wird, unterliegt er dem Zauber von Photis’ Schopf, dessen besonderen Reiz er aus den Eigenheiten schönen Haares ableitet, wie sie im oben zitierten Passus beschrieben sind. Während die Hexe Pamphile in ihrer unerwiderten Zuneigung zu einem jungen Bötier zunächst versucht, diesen durch einen wirklichen Haarzauber – einen Trunk, dem auch Haare des Mannes beigemischt werden sollen – zu erobern,³⁶ wirkt bei ihrer Magd Photis allein die ‚innere‘ Magie.³⁷ Diese auf körperlicher wie charakterlicher Schönheit beruhende Attraktivität ist schon bei den Vertretern der römischen Liebeselegie Properz, Tibull und insbesondere Ovid eng mit dem Haar des geliebten Mädchens (*puella*) verbunden.³⁸ Im Rückgriff auf Ovids Schriften hat auch Apuleius sie virtuos in sein Hauptwerk, den *Goldenen Esel*, einfließen lassen, nachdem seinen eigenen Haaren von seinen Anklägern paradoxerweise eine ähnliche, von ihm bewusst eingesetzte Anziehungskraft nachgesagt worden war.

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Zur Vita des antiken Autors: Jürgen Hammerstaedt, Apuleius: Leben und Werk, in: Apuleius, *De magia*, eingel. u. übers. v. Jürgen Hammerstaedt et al., Darmstadt 2002, S. 9–22.
- 2 Für die Datierung: ebd., S. 13.
- 3 Dieser Anklagepunkt, der aus heutiger Sicht ungewöhnlich erscheinen mag, weist auffällige Parallelen zu Ovids Warnung vor allzu schönen Männern in der *Ars amatoria* auf. Vgl. Publius Ovidius Naso, *Ars amatoria/Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1992, III, 433–436 (S. 136 f.): „Aber meidet Männer, die offen erkennen lassen, daß sie sich pflegen, auf Schönheit bedacht sind und sich das Haar kunstvoll zurechtlegen. Was sie euch sagen, das haben sie schon tausend Mädchen gesagt; ihre Liebe schweift umher und läßt sich nirgends häuslich nieder.“ (*Sed vitate viros cultum formamque professos quique suas ponunt in statione comas: quae vobis dicunt, dixerunt mille puellis; errat et in nulla sede moratur Amor.*)
- 4 Übers. Apuleius (wie Anm. 1), IV, 11–12 (S. 64–67): *Capillus ipse, quem isti aperto mendacio ad lenocinium decoris promissum dixere, uides quam sit amoenus ac delicatus, horrore implexus atque impeditus, stuppeo tomento adsimilis et inaequaliter hirtus et globosus et congestus, prorsum inenodabilis diutina incuria non modo comendi, sed saltem expediendi et discriminandi* [...]. Zu Apuleius' vermeintlich ungekämmtem Schopf und seinem historischen Kontext: Paul Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995, S. 222–229.
- 5 Anton P. Bitel, ‚Quis ille Asinus aureus?‘ The Metamorphoses of Apuleius' Title, in: *Ancient Narrative* 1, 2000–2001, S. 208–244, bes. S. 208–218, der auch auf die Möglichkeit einer parallelen Verbreitung beider Titel eingeht.
- 6 Vgl. Hammerstaedt (wie Anm. 1), S. 20; Judith Hindermann, *Der elegische Esel. Apuleius' ‚Metamorphosen‘ und Ovids ‚Ars amatoria‘*, Frankfurt a. M. 2009, S. 13, Anm. 10.
- 7 Hugh J. Mason, Greek and Latin Versions of the Ass-Story, in: Wolfgang Haase (Hg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, Teil II: *Principat*, Bd. 34.2: *Sprache und Literatur*, Berlin/New York 1994, S. 1665–1707. Im Vergleich mit dem griechischen Vorgänger betont Mason die Eigenständigkeit von Apuleius' Werk (S. 1701).
- 8 Zu diesem Zusammenhang vor allem Hindermann (wie Anm. 6).
- 9 Ebd., S. 104. Vgl. auch Danielle van Mal-Maeder, *Apuleius Madaurensis: Metamorphoses. Livre II: Texte, Introduction et Commentaire*, Groningen 2001, S. 159.
- 10 Apuleius, *Der goldene Esel. Metamorphoseon libri XI. Lateinisch – deutsch*, hg. u. übers. v. Edward Brandt/Wilhelm Ehlers, eingel. v. Niklas Holzberg, 6., überarb. Aufl., Berlin 2012, II, 2 (S. 44). Das Haar ist auch bei Lucius' Verwandlung in einen Esel sowie seiner Rückverwandlung zentral: III, 24 (S. 112 f.), und XI, 13 (S. 472 f.). Bitel (wie Anm. 5), S. 221–223, geht zudem der Frage nach, ob die Farbigkeit von Lucius' Haaren in einem Bezug zu dem im (späteren) Titel des Romans genannten Gold steht.
- 11 Apuleius (wie Anm. 10), II, 6 (S. 48–51).
- 12 Auch hier zeigt sich eine deutliche Rezeption Ovids, der Männern im ersten Buch der *Ars amatoria* rät, den Liebenden eventuell nur zu spielen, um ans Ziel zu gelangen: Ovidius Naso (wie Anm. 3), I, 611–614 (S. 44 f.). Vgl. Hindermann (wie Anm. 6), S. 55–59.
- 13 Apuleius (wie Anm. 10), II, 8 (S. 52 f.).
- 14 Vgl. Hindermann (wie Anm. 6), S. 127.

- 15 Petronius Arbitr., *Satyrische Geschichten/Satyrica. Lateinisch/deutsch*, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, Berlin 2013, 109, 9 (S. 240 f.): „Das, was der Schönheit einziger Schmuck ist, sie fielen, die Haare, und die im Frühling entsprossenen Locken trug der grimmige Winter davon.“ (*Quod solum formae decus est, cecidere capilli, vernantesque comas tristis abegit hiemps.*) Vgl. John Englert/Timothy Long, Functions of Hair in Apuleius' ‚Metamorphoses‘, in: *The Classical Journal* 68/3, 1973, S. 236–239, hier S. 237.
- 16 Publius Ovidius Naso, *Liebesgedichte/Amores. Lateinisch/deutsch*, übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, Düsseldorf/Zürich 2002, I, 14 (S. 40–45). Vgl. Ingrid Hohenwallner, ‚*Venit odoratos elegia nexa capillos*‘. Haar und Frisur in der römischen Liebeselegie, Paderborn 2001, S. 71 f.; Hindermann (wie Anm. 6), S. 127 f.
- 17 Friedrich Börtzler, Venus Calva, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 77/2, 1928, S. 188–198; Robert Schilling, *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Paris 1954, S. 65–67. Vgl. auch Mal-Maeder (wie Anm. 9), S. 170.
- 18 Agnolo Firenzuola, Celso. Dialogo delle bellezze delle donne, in: ders., *Opere*, hg. v. Adriano Seroni, Florenz 1993, S. 519–596, hier S. 573, mit einem wörtlichen Zitat aus dem *Asinus aureus*. Vgl. Robert H. F. Carver, *The Protean Ass: The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford/New York 2007, S. 251–258. Zu dieser Schrift siehe außerdem den Beitrag zu Agnolo Firenzuola in diesem Band. Für die literarische und bildkünstlerische Rezeption des *Goldenen Esels*: Julia Haig Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass: A Study in Transmission and Reception*, Princeton/Oxford 2008.
- 19 Apuleius (wie Anm. 10), XI, 28 (S. 496 f.) und 30 (S. 500 f.). Ob darin ein Gegenbild zu der in Buch 2 beschriebenen, erotischen Anziehungskraft des Haares und ein Zeichen von Lucius' Läuterung zu sehen ist, ist umstritten. Vgl. Englert/Long (wie Anm. 15), S. 239; Hindermann (wie Anm. 6), S. 105 f.
- 20 Zu Francesco Petrarca siehe auch den Kommentar im vorliegenden Band.
- 21 Zur Bedeutung von Haarfarben allgemein: Ralf Junkerjürgen, *Haarfarben. Eine Kulturgeschichte in Europa seit der Antike*, Köln/Weimar/Wien 2009.
- 22 Umfangreiche Überblicke über Damenfrisuren der römischen Antike bieten: Marion Mannsperger, *Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haarmode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina*, Bonn 1998; Daniela Ziegler, *Frauenfrisuren der römischen Antike – Abbild und Realität*, Berlin 2000.
- 23 Vgl. Hindermann (wie Anm. 6), S. 110–123. Zur erotischen Wirkung schönen Frauenhaares mit Blick auf Ovid und andere Vertreter der römischen Liebeselegie: Hohenwallner (wie Anm. 16), S. 11–21.
- 24 Ovidius Naso (wie Anm. 16), I, 14, 9–12 (S. 42 f.) und II, 4, 39–43 (S. 56 f.).
- 25 Ders. (wie Anm. 3), III, 1–4 und 25–29 (S. 108 f.).
- 26 Ebd., 133–148 (S. 116 f.). Vgl. auch den Kommentar zu Ovid im vorliegenden Band.
- 27 Ovidius Naso (wie Anm. 3), III, 149–151 (S. 116 f.).
- 28 Ebd., 129–132 (S. 116 f.).
- 29 Ebd., 153 (S. 116 f.).
- 30 Übers. Apuleius (wie Anm. 10), II, 9 (S. 54 f.): *Sed in mea Photide non operosus, sed inordinatus ornata addebat gratiam. Uberes enim crines leniter emissos et cervice pendulos ac dein per colla dispositos sensimque sinuato patagio residentes paulisper ad finem conglobatos in summum verticem nodus adstrinxerat*. Die Übersetzung wurde von der Autorin im Vergleich mit der früheren Übersetzung von Rudolf Helm (Berlin 1970, S. 77) leicht verändert.

- 31 Apuleius (wie Anm. 10), XI, 3 (S. 458 f.). Ob sich aus der Ähnlichkeit der Frisuren von Photis und Isis ein über eine persönliche Präferenz des Ich-Erzählers hinausgehender Zusammenhang ergibt, wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Vgl. Hindermann (wie Anm. 6), S. 105, 121; Regine May, Photis (*Metamorphoses Books 1–3*), in: Stephen Harrison (Hg.), *Characterisation in Apuleius' Metamorphoses: Nine Studies*, Newcastle upon Tyne 2015, S. 59–74, hier S. 69–71.
- 32 Hindermann (wie Anm. 6), S. 120.
- 33 Apuleius (wie Anm. 10), II, 10 (S. 54 f.).
- 34 Ebd., 16 (S. 62 f.).
- 35 Ovidius Naso (wie Anm. 3), III, 783–784 (S. 160 f.). Vgl. Hindermann (wie Anm. 6), S. 115–123. Auch Daphne zieht in den *Metamorphosen* die Leidenschaft Apolls gerade durch ihr „schmuckloses Haar“ (*inornatos capillos*) auf sich: Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2010, I, 497 (S. 48 f.). Vgl. Hendrik Müller, *Liebesbeziehungen in Ovids Metamorphosen und ihr Einfluß auf den Roman des Apuleius*, Göttingen 1998, S. 224 f.
- 36 Apuleius (wie Anm. 10), III, 16–18 (S. 102–107). Pamphile beauftragt Photis damit, Haare des jungen Mannes bei einem Barbier zu entwenden. Da dieser jedoch einen bösen Zauber ahnt, verjagt er die Sklavin, woraufhin diese – aus Angst vor Pamphiles Reaktion – das ebenfalls blond erscheinende Haar von drei Weinschläuchen aufliest. Als die Hexe damit ihren vermeintlichen Geliebten zu sich zu holen versucht, stehen plötzlich die drei magisch belebten Weinschläuche vor der Tür. Lucius, der von einem Gelage nach Hause kehrt, glaubt in ihnen Einbrecher zu erkennen und liefert sich mit ihnen ein Duell. Ebd., II, 32 (S. 82 f.).
- 37 Vgl. Hindermann (wie Anm. 6), S. 124 f. Allgemein zum Liebeszauber mit Haaren bzw. zur magischen Anziehungskraft schöner Strähnen als literarisches Motiv vor Apuleius: Hohenwallner (wie Anm. 16), S. 34–41.
- 38 Vgl. z. B. Tibull, *Tibull und seine Fortsetzer. Zweisprachige Gesamtausgabe*, übers., hg., eingel. u. komm. v. Dieter Flach, Darmstadt 2015, I, 5, 41–44 (S. 70 f.): „Damals erklärte mich beim Abschied die Frau für verhext – und schämt sich zugleich ihres Misserfolgs und erzählt, es verstehe auf unsägliche Zaubertricks sich die Meine. Nicht schafft sie dies mit Worten, mit ihrem Antlitz und ihren zarten Armen und ihrem blonden Haar verzaubert vielmehr mich meine Geliebte.“ (*Tunc me discedens devotum femina dixit et pudet et narrat scire nefanda meam. Non facit hoc verbis, facie tenerisque lacertis devovet et flavis nostra puella comis.*) Vgl. Hohenwallner (wie Anm. 16), S. 38 f.

4. Isidor von Sevilla: Malerei ist Schminke (ca. 620)

Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia. Unde et sunt quaedam picturae quae corpora veritatis studio coloris excedunt et fidem, dum augere contendunt, ad mendacium provehunt; sicut qui Chimaeram tricipitem pingunt, vel Scyllam hominem sursum, caninis autem capitibus cinctam deorsum. Picturam autem Aegyptii excogitarunt primum umbra hominis lineis circumducta. Itaque initio talis, secunda singulis coloribus, postea diversis; sicque paulatim sese ars ipsa distinxit, et invenit lumen atque umbras differentiasque colorum. Unde et nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducent, deinde coloribus complent, tenentes ordinem inventae artis.¹

Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, XIX, 16

Ein Gemälde aber ist ein Bild, das die Gestalt irgendeines Gegenstandes zum Ausdruck bringt, und das, nachdem es gesehen wurde, den Geist zur Erinnerung zurückführt. Ein Gemälde wird zudem gleichsam Erfindung [oder: Gebilde] genannt; es ist nämlich ein erfundenes Bild, nicht die Wahrheit. Daher wird es auch geschminkt genannt, das heißt mit einer gewissen erfundenen [oder: unechten] Farbe bestrichen, der keine Glaubwürdigkeit und Wahrheit zukommt. Deswegen gibt es auch einige Gemälde, die durch den Eifer der Farben über die Wahrheit des Körpers hinausgehen und die [Natur-] Treue, indem sie diese zu erweitern trachten, zur Lüge fortreißen. Dies tun jene, die eine dreiköpfige Chimäre malen, oder die Scylla oben als Mensch, unten jedoch mit Hundeköpfen gegürtet. Die Malerei aber wurde von den Ägyptern erdacht, die als erste den Schatten eines Menschen mit Linien umzogen haben. So [folgten] auf einen solchen Beginn als nächstes einzelne Farben, dann verschiedene; sodass sich allmählich die Kunst selbst abzuzeichnen begann, die [daraufhin] das Licht fand, die Schatten und die Unterschiede der Farben. Daher legen auch jetzt die Maler zuerst gewisse Schatten und Linien des zukünftigen Bildes an, füllen diese dann mit Farben und halten dadurch die Reihenfolge der Erfindung dieser Kunst ein.

Übersetzung: Wolf-Dietrich Löhr in Anlehnung an Lenelotte Möller²

Kommentar

Zu Beginn des 7. Jahrhunderts hat der gelehrte Bischof Isidor von Sevilla (ca. 560–636) in seiner umfassenden Enzyklopädie „über den Ursprung einiger Dinge“ (so im Vorwort) das Wissen der Antike und seiner christlichen Zeit in Sachgebieten gesammelt und gemäß der Bedeutung und Herkunft der dazugehörigen Begriffe erläutert.³ Nach Abschnitten über verschiedene Wissenschaften, Rechtswesen, Religionen, Menschen und Tiere, über Welt und Erde, Steine, Landwirtschaft und Krieg widmet sich das umfangreiche 19. Buch dem aus heutiger Sicht sehr heterogenen Gegenstandsfeld der „Schiffe, Gebäude und Kleidung“ (*De navibus, aedificiis, et vestibus*). Gemeinsam haben diese Bereiche allerdings, dass es um spezialisiertes Menschenwerk geht, oder genauer: um die „Bezeichnungen für einige Künste/Handwerke, durch die etwas hergestellt wird (*fabricatur*)“ (XIX, 1, 1). Ausführlicher als in anderen Passagen werden darin die Werkzeuge unterschiedlicher Handwerker, wie von Schmieden, Maurern und Zimmerleuten, ebenso angesprochen wie die entsprechenden Verfahren oder Materialien – das Feuer der Schmiede, die Steinsorten der Architektur, das Lot der Maurer oder die Webarten der Textilherstellung. Die Logik des Aufbaus reicht so von der Errichtung der menschlichen Wohnstätte über deren Ausstattung bis hin zum Schmuck des Körpers durch Kleidung und Accessoires.

Das hier zitierte kurze Kapitel über die Malkunst beginnt mit einer sachlichen Definition, die sogleich einen wahrnehmungspsychologischen Ansatz spüren lässt: Über den Sehsinn rege die Malerei die Geisteskraft der *memoria* an, um offenbar durch die zum Ausdruck gebrachte Ähnlichkeit ein Erinnern (*recordatio*) an den tatsächlichen Gegenstand und so ein Erkennen des Bildes zu erreichen. Diese gedächtnisgestützte Funktion der Gemälde erinnert in gewisser Weise an die nur wenig zuvor, im Oktober des Jahres 600, von Papst Gregor dem Großen verfasste Verteidigung der Historienmalerei als „Zeugin“ einer „Geschichte“, die sich beim Betrachten aus dem Bild herauslesen lässt.⁴ Isidor konzentriert sich aber stärker auf den Akt der Rezeption und scheint die von der Malerei repräsentierte Bildhaftigkeit (*imago*) als Index der Existenz des Gezeigten zu werten: Das, was es gibt, kann gesehen, im Gedächtnis gespeichert und von dort zum Verständnis des Bildes abgerufen werden. In diesem Sinne überrascht, dass die im nächsten Satz folgende, für Isidors Ansatz typische (pseudo-)etymologische Erklärung der Malkunst dazu eigentlich im Widerspruch steht: Sie rückt durch den Bezug der Worte *pictura* – *fictura* die Malerei aus der Gegenständlichkeit ins Reich des Fiktiven, der reinen Erfindung, die mit keiner Wirklichkeit oder Wahrheit verbunden ist. In einer weiteren Steigerung

wird *ficta* durch das klanglich verwandte *fucata* („geschminkt“) als angeblich gebräuchliches Synonym erklärt, das eine technische Blickrichtung erlaubt: Das Bild sei mit einer „erfundenen Farbe“ (*ficto colore*) bestrichen, die also, ähnlich der verfälschenden Schminke auf der Haut, nicht mehr auf einen konkreten Gegenstand referiert. Der Verlust an Bezug zur Realität wird durch die Kopplung zweier starker Begriffe, *fides* (Treue oder Glaubwürdigkeit) und *veritas* (Wahrheit, Wirklichkeit oder Ehrlichkeit), und ihre Verneinung unterstrichen. Dieser Mangel wird sodann zu einem Ergebnis fehlgeleiteter künstlerischer Ambition erklärt: Die Maler, die hier als Akteure offenbar impliziert sind, hätten bei der Darstellung wahrhaftiger Körper durch ihre Bemühungen (*studium*) um die Farbgebung die „Naturtreue“ (*fides*) nicht gesteigert, wie es ihre Absicht gewesen sei, sondern in ihr Gegenteil, die Unwahrheit oder Lüge (*mendacium*), verkehrt. Isidor dürfte hier von jenen Grundthemen ausgegangen sein, die Plinius der Ältere in seiner *Naturgeschichte* maßgeblich für die Entwicklung der antiken Malerei hielt, nämlich Naturalismus im Sinne einer durchaus auch ethisch aufgeladenen Äquivalenz mit der Wirklichkeit (vgl. *veritas* in *Naturalis historia*, XXXV, 65 und 103) sowie dem menschlichen Körper als Hauptgegenstand (ebd., 167). Auch bei Plinius finden sich Ansätze zu einer Kritik dieses Anspruchs, denn vor Lysistratus, der Gipsabgüsse eingeführt habe, hätte man nicht die „Ähnlichkeit“ der Bilder im Sinn gehabt, sondern sie stattdessen „besonders schön“ machen wollen.⁵ Die Kategorie der Schönheit spricht Isidor bei seiner Definition der Malkunst nicht an, aber er scheint das wirkungsästhetische Problem lügenhafter Erscheinung von der optischen Oberfläche der Gemälde, von ihren Farben, abhängig zu machen, deren Möglichkeit zur exzessiven Verzerrung für ihn offenbar die Nähe zur Schminke ausmacht. Damit scheint eine wahrnehmungstheoretische oder zumindest rezeptionsästhetische Ebene angesprochen, die von der Farbgebung ausgeht.

Der nächste Satz allerdings führt nicht Beispiele technischer Verfahren, sondern vielmehr Bildthemen einiger Maler an: Er nennt Chimäre und Scylla, beides Mischwesen der Mythologie und topische Figuren des Inexistenten, die schon in der *Dichtkunst* des Horaz (*Ars poetica*, 1–9) als tadelnswerte Abkehr von der Naturwahrheit eingeschätzt und mit täuschenden „Fieberträumen“ verbunden worden waren.⁶ Nach dieser negativen begrifflichen und thematischen Aufladung erläutert der letzte Abschnitt ohne jede abschätzige Tendenz, wiederum Plinius folgend, den Ursprung der Malerei und ihre Entwicklung vom Schattenumriss bis hin zum mehrfarbigen Bild (*Naturalis historia*, XXXV, 15) sowie ihre Herausbildung als Kunst an sich (ebd., 29). Bemerkenswert ist dabei, dass Isidor, wohl motiviert durch sein Modell der Erklärung aus den Ursprüngen, in seinem

Fazit (anders als Plinius) die Stufen der technischen Verfertigung eines Gemäldes als Nachvollzug der historischen Entwicklung der Malerei einschätzt, sodass jedem einzelnen Werk die Geschichtlichkeit des Mediums eingeschrieben ist.

Die starken Formulierungen von der geschminkten und lügenhaften Malerei, die Isidors Kapitel bestimmen, könnten den Eindruck erwecken, als ob er sie als Kunst verführerischer Farbe gänzlich aus dem christlichen Kulturkreis verbannen wolle. Dies ist aber keineswegs der Fall. Vielmehr ergibt sich die Notwendigkeit der *pictura*-Definition erst daraus, dass farbige und malerische Gestaltung in seiner vorangehenden Behandlung der Architektur eine unhinterfragte Leitlinie der Ausstattung darstellt und die ästhetische Erscheinung der Räume maßgeblich prägt. Im vorangehenden Kapitel XIX, 11 (*de venustate*) leitet er mit dem weiblich kodierten lateinischen Begriff anmutiger Schönheit – *venustas* – von der Architektur zu dem über, „was zum Schmuck und zur Zierde dem Gebäude hinzugefügt wird, wie die mit Gold hervorgehobenen Kassettendecken, die Verkleidungen aus wertvollem Marmor und die Gemälde in Farben (*colorum picturae*).“ Isidor spricht sodann alle diese Medien mit Blick auf ihre Verfertigung an: Die Decken, deren Felder durch Reliefs in Holz oder Gips sowie durch Gemälde geschmückt sind; die Marmorplatten und wie sie gesägt werden; auch die Mosaikfußböden, die „durch die Kunst der *pictura*“ – nämlich als Bild – entworfen und aus „in verschiedenen Farben gefärbten“ Steinchen erarbeitet sind; dann plastisch gestaltete und farbig gefasste Reliefs auf der Wand und schließlich in der hier zitierten Passage die Malkunst selbst. Ob er dabei neben antiken Textquellen wie Vitruv auch zeitgenössische christliche Kunstwerke vor Augen hatte, lässt sich nicht sagen; immerhin erwähnt er später bei seiner Auflistung von Kopfbedeckungen auch den „Nimbus“, die goldene Stirnbinde der Frauen, und setzt hinzu (XIX, 31, 2): „Aber auch das Licht, das um die Köpfe der Engel gemalt wird, nennt man *nimbus*.“

Von der impliziten Kritik an den Farben im Kapitel über die Malerei zeigt sich ebenfalls nichts im daran anschließenden längeren Eintrag, der den Farbmitteln selbst und ihren Begriffen gewidmet ist (XIX, 17: *de coloribus*). Er ist im Wesentlichen aus Plinius zusammengetragen und unterscheidet – wie dieser – nach natürlichen (*nascuntur*) und künstlichen (*fiuntur*) Farben.⁷

Wer im Anschluss an die diagnostizierte kritisch betrachtete Nähe der Malerei zur Schminkekunst bei der nun folgenden Diskussion der Kleidung und des Körperschmucks (30: *De ornamentis*, 31: *De ornamentis capitis feminarum*) eine Fortführung der negativen christlichen Tendenz gegen Schminke und Putz erwartet, wird enttäuscht: Ausführlich, aber kritiklos, zählt Isidor auch goldene Zierbänder, steinbesetzte Ohringe und sogar künst-

liche Haarlocken (*cincinni*: 31, 8) auf. Selbst den Vorgang des Schmückens schildert er neutral, wenn er den Blick in den Spiegel als übliche, weiblich kodierte Handlung beschreibt (31, 18): „Dort besehen die Frauen die Erscheinung (*speciem*) ihres Gesichtes und fügen hinzu, was ihnen an Schmuck zu fehlen scheint.“ Lediglich bei den Männern bewertet er kurz, anschließend an antik-römische Moralvorstellungen, das Tragen von mehr als einem Ring als rufschädigend und „weiblich“ (32,4).

Isidors kritische Tendenz bei der Definition der Malerei dürfte wohl – direkt oder indirekt – von Vitruv entlehnt sein, dem er ja bereits die meisten Begriffe zum Bauwesen verdankte. Dessen Architekturtraktat prangert im Kapitel über die Wandmalerei (VII, 5) Abirrungen vom Wahrscheinlichen und die Darstellungen von Mischwesen an, allerdings lediglich bezogen auf aktuelle Wendungen der zeitgenössischen malerischen Ausstattung von Gebäuden, die auf architektonisch-statische Grundfragen keine Rücksicht mehr nähmen. Auch bei Vitruv wird dabei die „Wahrheit“ selbst als von einer „falschen Methode besiegt“ gesehen und eine wahrnehmungspsychologische Richtung angedeutet, bei der die Farben selbst und ihre „elegante Erscheinung“ (*species elegans*) die Rolle der Mühe, des Fleißes und der Kunst früherer Zeiten übernommen hätten.⁸

Diese Missbilligung des Fiktiven und der blendenden Farberscheinung verbindet sich bei Isidor mit der topischen christlichen Kritik am kunst- und reizerfüllten Leben der nicht-christlichen Antike insgesamt. Im Einklang mit Kirchenvätern wie Augustinus und Hieronymus formuliert Isidor dies grundlegend in den einflussreichen *Sententiae* (III, 13) anhand der heidnischen Poesie, deren innere Leere durch einen äußeren Glanz verdeckt werde und deren literarischer „Schmuck“ Fallschlingen auswerfe. Christen sollten nicht die „Erfindungen der Dichter“ (*figmenta poetarum*) lesen, weil diese den Geist zu einem Reizmittel der Triebe machten.⁹ Zu diesen leeren Fiktionen gehören besonders die mythologischen Erfindungen wie Chimäre und Scylla, die bereits Minucius Felix in seiner frühchristlichen Streittrift *Octavius* (20, 3; um 200) als monströse Beispiele für die Leichtgläubigkeit der Heiden unter dem Einfluss der Dichtkunst genannt hatte. Im Anschluss an eine solche Distanznahme bringt Isidors Kapitel der *Etymologiae*, das den antiken Göttern gewidmet ist (VIII, 11, 6–7), Kunstfertigkeit und Falschheit in engen Zusammenhang, wenn er die „von Künstlerhand“ gebildeten nicht-christlichen Götterbilder als Instrumente einer Religion der Täuschung sieht und ihrem Namen nach definiert: „Also [heißen sie] Simulakren, weil sie ähnlich (*similia*) sind, oder deswegen, weil sie simuliert und erfunden (*conficta*), daher also falsch sind.“ Es ist demnach nicht der ästhetische Impuls oder die affektive Wirkung an sich,

die Isidor verdammt, denn an anderer Stelle befürwortet er etwa die attraktive, kunstvolle „Süße“ des Kirchengesangs gerade wegen ihrer Affizierung der Zuhörer.¹⁰ Vielmehr wendet sich die tendenziöse Abwertung der Malerei als Lüge gegen Bilder, die nicht Gegenstände oder Geschichte, auch nicht gottgegebene Mysterien oder Offenbarungen veranschaulichen, sondern als menschliches Machwerk etwas anderes als die Realität vor Augen stellen. Dahinter steht die psychologische Gefahr der Täuschung des Verstandes durch den Sehsinn, die wiederum eine typisch christliche, häufig frauenfeindlich zugespitzte Mahnung vor den weltzugewandten menschlichen Sinnen und ihrer Verführbarkeit enthält. Die Schminke dient dabei als ein Sinnbild für den Betrug des Menschen durch sich selbst, durch seinen Eingriff in die Natur und seinen Verstoß gegen ihre Ordnung, die auf Lust und Verführung zielen. Schminkkunst und Malerei ähneln sich vor diesem Hintergrund, weil sie durch Auftrag und Wirkung von Farben ein künstliches Bild (*imago*) herstellen, das den Bezug zur Realität – zu einem existierenden Gegenstand oder zum darunterliegenden Körper – nicht mehr benötigt, aber vortäuscht.

Jedoch sind Schminke und Malerei nicht allein in Hinblick auf ihre technischen Verfahren verwandt, sie verbindet auch eine lange gemeinsame Geschichte ihrer Materialien und Begrifflichkeiten. Isidors Formulierung *fuscata* bezieht sich auf das vom griechischen *phykos* abgeleitete Wort *fucus*, das eigentlich eine Flechtenart, die Orseille- oder Lackmusflechte, meint. Deren Sud wurde als Vorbereitung (gelegentlich auch als Ersatz) der Purpurfärbung von Wolle und Textilien genutzt – ein Verfahren, das von Plinius erwähnt und noch in Rezepturen des 4. Jahrhunderts beschrieben wird.¹¹ Im Einklang mit dieser antiken Tradition erläutert Isidor mit demselben Partizip in Kapitel 28 die „Färbung“ von Textilien als Kolorierung durch die Wirkung eines aufgelegten Glanzes oder Schimmers (*in aliam fuscata speciem nitoris gratia coloratur*). Allerdings hatte sich die Bezeichnung längst von der ursprünglichen technischen Verwendung losgelöst: Der Name der Orseilleflechte stand bald für die Farbe Purpur an sich, die sich nicht nur allgemein mit pomphaftem Luxus verband, sondern in besonderer Weise mit dem Wangenrouge und Lippenrot (*purpurissum*), dem bei der Kosmetik die stärkste Wirkung vorgetäuschter Lebendigkeit und Jugend nachgesagt wurde.¹² Mit dem Wort *fucus* wurde so, oft in misogyner Ausrichtung, Schminken als affizierte Erzeugung eines wirkungsorientierten, falschen Scheins verstanden. Bereits seit dem 5. vorchristlichen Jahrhundert war zudem die Kosmetik selbst zu einer verbreiteten Metapher geworden, die in der griechischen, hellenistischen und lateinischen Literatur vor allem auf den artifiziellen Glanz der Worte in Poesie und Rhetorik übertragen wurde.¹³ Quintilian etwa warnt im

Vorwort zum achten Buch seiner Rhetorik-Lehre vor verbaler Effekthascherei, da sogar von Natur aus schöne Körper, „wenn sie jemand rasiert und weibisch geschminkt (*fucata muliebriter*) herausputzt, gerade durch die Bemühung um die Form am allerekelhaftesten“ seien.¹⁴

Auch die klangliche Nähe von *ficta* und *fucata* war schon vor Isidor eine beliebte Form sprachlicher Steigerung; so verkettet etwa der patristische Autor Cyprian, wiederum im Hinblick auf die Verlässlichkeit der Rede, die Partizipien *simulata, ficta, fucata* – „vorgetäuscht, erfunden, geschminkt“ in enger Folge (*De mortalitate*, § 20). Isidor kennt diese übertragene Bedeutung des künstlichen Rottens und spricht in der schon zitierten Passage über die profane Literatur seiner *Sentenzen* (3, 13, 8–10) davon, dass „die Schminke der Grammatikkunst (*fucus grammaticae artis*) nicht den einfacheren Schriften vorzuziehen“ sei, weil man die Wahrheit und nicht die Worte lieben soll. Während in solchen Formulierungen das verführerische Blendwerk der Sprache in der Kritik steht, wurde gerade in der patristischen Literatur auch die Malerei selbst bereits kritisch mit der Kosmetik verglichen oder mit ihren Begriffen definiert: Properz hatte noch in seinen Elegien (I, 2, 22) die „Farben des Apelles“ als Gegenbeispiel zum falschen Schmuck der Schminkekunst herangezogen und dessen Malkunst zum Parameter für die gänzlich natürliche Schönheit des Gesichts der Phoebe oder Hippodamia erhoben. Die damit in kontrastiver, prekärer Weise angesprochene Überlagerung der Verfahren von Make-up und Malerei stieß allerdings vor allem negative Deutungen an. Origenes, der auch für Isidor prägende Bibel-Exeget des 3. Jahrhunderts, arbeitet in seinem Exoduskommentar die Oberflächlichkeit der Malerei technisch heraus: Das Gemälde eines Menschen sei zwar der „Wirkung auf den Sehsinn“ (*gratia visus*) nach dem Dargestellten ähnlich, der Substanz nach aber „gänzlich unähnlich“, da es weder „Körper“ noch „Fleisch“ habe, sondern lediglich aus „Wachs, das auf gefühllose Tafeln aufgetragen wurde“, und der „Schminke der Farben“ (*colorum fucus*) bestehe.¹⁵ Isidor schließt an diese kritische Autorität an und bringt Gemälde und geschminktes Gesicht in eine begriffliche Nähe, die auf die Möglichkeit der durch menschliche Künstlichkeit fehlgeleiteten Sinne verweist. Wie bei Origenes ist es gerade der Mangel am Bezug zum echten Körper, der beide Techniken verbindet.

Es bleibt abschließend zu bemerken, dass Isidors umfassende Darstellung der handwerklich-künstlerischen Ausstattung des Lebensraumes für die Rezeption von geringerer Bedeutung war als die tendenziöse Einschätzung der Malerei als lügenhafte und von der Körperwahrheit ablenkende Schminkefarbe. Wörtlich zitiert die im Jahr 825 in Paris unter Kaiser Ludwig dem Frommen zur Bilderfrage zusammengerufene Versammlung die besprochene Passage im Abschnitt

über den unangemessenen und abergläubischen Bildkult, um zusammen mit den Stimmen des Origenes, des Augustinus und anderer zu beweisen, dass „das Bild des menschlichen Körpers“ von geringerem Wert sei als „der wahrhaftige Körper selbst“.¹⁶

Insgesamt problematisieren diese christlichen Texte, indem sie Malerei und Kosmetik einander angleichen, die Ambition der Künstler, die mit den leicht zu täuschenden Sinnen der Betrachtenden so zu spielen drohten wie der sich schminkende Mensch – und insbesondere die lasterhafte Hure – mit dem Seh-sinn und Gefühl der Betrachtenden. Dass dahinter nicht nur eine asketische, sondern auch eine misogynne Tendenz steht, die besonders in der Spätantike drastisch ausformuliert wurde, zeigen Isidors Quellen wie Cyprian und Origenes bei näherer Lektüre.¹⁷ So wie Isidor in seinen *Etymologiae* die Suche nach der Wahrheit zum Programm erhebt, warnt seine Passage zur Malerei jedenfalls implizit vor der kosmetischen Verzerrung des Wahren durch die verführerische Kunst der Farben und ihrer problematischen Rezeption.

Wolf-Dietrich Lühr

Anmerkungen

- 1 Nach Isidorus Hispalensis, *Etymologiae XIX/Etimologías Libro XIX*, hg., übers. u. komm. v. Miguel Rodríguez-Pantoja, Paris 1995, S. 120–123.
- 2 Vgl. *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, übers. u. komm. v. Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, S. 682 f.
- 3 Siehe zu Isidor einfürend John Henderson, *The Medieval World of Isidore of Seville: Truth from Words*, Cambridge 2007, sowie Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 Bde., Genf 1975 (zuerst: 1946), Bd. 1: *De Boèce à Jean Scott Érigène*, S. 92 f.
- 4 Gregor d. Gr., *Registrum Epistolarum*, XI, 10, 23: *ipsa uisio historiae, quae pictura teste pandebatur*; siehe dazu Celia M. Chazelle, Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille, in: *Word & Image* 6, 1990, S. 138–153.
- 5 Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 153: *hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant*.
- 6 Vgl. André Chastel, Le ‚sí come gli piace‘ de Cennino Cennini, in: Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto/Paolo Dal Poggetto (Hg.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 Bde., Mailand 1977, Bd. 1, S. 32–34.
- 7 Vgl. dazu den Kommentar von Rodríguez-Pantoja in Isidorus (wie Anm. 1), S. 124, 153; sowie Adriano Caffaro/Giuseppe Falanga, *Isidoro di Siviglia. Arte e tecnica nelle Etimologie*, Salerno 2009 (ital. Übersetzung), S. 122–129.
- 8 Vitruv, *De architectura libri decem*, VII, 5: *Sed qua re vincat veritatem ratio falsa non erit alienum exponere. Quod enim antiqui insumentes laborem et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consecuntur*. Vgl. Vitruv, *Zehn Bücher über*

- Architektur*, übers. u. komm. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976, S. 337. Siehe allgemein zu den Vitruv-Referenzen Isidors, die sich vor allem in Bezug auf die Baukunst und den Begriff der *venustas* zeigen, Stefan Schuler, *Vitruv im Mittelalter. Die Rezeption von ‚De architectura‘ von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 1999, S. 44–46.
- 9 Isidor, *Sententiae*, 3, 13, 1–9: (1) *Ideo prohibetur Christianus figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanum fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum.* [...] (3) *Gentilium dicta exterius verborum eloquentia nitent, interius vacua virtutis sapientia manent.* [...] (9) [...] *per linguae ornamenta laquaeos dulces adspargit.* Dazu Jacques Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne visigothique*, Paris 1959, S. 786, der die ähnlichen Ansätze bei Augustinus und Hieronymus hervorhebt.
- 10 Isidor, *De ecclesiasticis officis*, I, 5: [...] *ut qui verbis non compunguntur, suavitate modulaminis moveantur* [...] *Omnes enim affectus nostri, pro sonorum diversitate vel novitate, nescio qua occulta familiaritate excitantur magis, cum suavi et artificiosa voce cantatur.* Dazu Jacques Fontaine, *Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout 2000, S. 346.
- 11 Eine Beschreibung der Verfahren findet sich in einer griechischen Rezeptsammlung des 4. Jahrhunderts aus Ägypten, siehe Adriano Caffaro/Giuseppe Falanga, *Il Papiro di Leida. Un documento di tecnica artistica e artigianale del IV secolo d. C.*, Salerno 2004, S. 52 f. (Rezepte Nr. 93, 94).
- 12 Vgl. dazu den Kommentar zu Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band und die dort zitierten Quellen.
- 13 Dazu ausführlich Timothy P. Wiseman, *Clio's Cosmetics: Three Studies in Greco-Roman Literature*, Leicester 1979, S. 3–8 (*fucatio*).
- 14 Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII, 19; deutsche Übersetzung mit Änderungen nach Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Bd. 2, Darmstadt 1975, S. 131.
- 15 Origenes, *In Exodum Homilia*, VI, 5: *Verbi causa, ut si dicamus picturam similem esse eius, cuius imago in pictura videtur expressa, quantum ad gratiam pertinet visus, similis dicitur, quantum ad substantiam, longe dissimilis. Illa enim species carnis est et decor corporis vivi, ista colorum fucus est, et cera tabulis sensu carentibus superposita.* Zu Isidor und Origenes vgl. Fontaine (wie Anm. 9), S. 95, 185.
- 16 *Patrologia Latina*, Bd. 98, 1310D: *Si enim imago humani corporis nec tantum valere asseritur, quantum veraciter ipsum corpus valere perhibetur, qua causa sibi suffragari posse putant nonnulli reprehensione digni, qui in illa synodo Graecorum mediationem imaginum, sibi necessarium esse dicere praesumpserunt?* Dazu Thomas F. X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia 2009, S. 244–286; Alain Boureau, *Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825*, in: François Boespflug/Nicolas Lossky (Hg.), *Nicée II. 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris 1987, S. 247–262.
- 17 Vgl. dazu den Kommentar zu Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band.

5. Hildegard von Bingen: Das Haar und der Schmuck der Nonnen (ca. 1150)

Tenxwindis magistra ad Hildegardem

[...] *De sanctitatis vestre opinione celebris fama late peruolans quedam mira et stupenda auribus nostris insonuit [...]. Multorum namque testimonio didicimus, de secretis celestibus plurima mortalibus intellectu difficilia vobis per angelum divinitus ad scribendum revelari, et queque vobis agenda non deliberatione humana, sed ipso edocente ordinari.*

Aliud etiam quoddam insolitum de consuetudine vestra ad nos pervenit, virgines videlicet vestras festis diebus psallendo solutis crinibus in ecclesia stare, ipsas que pro ornamento candidis ac sericis uti velaminibus pre longitudine superficiem terre tangentibus, coronas etiam auro contextas capitibus earum desuper impositas et his utraque parte et retro cruces insertas, in fronte autem agni figuram decenter impressam, insuper et digitos earundem aureis decorari anulis, cum primus pastor Ecclesie talibus in epistola sua contradicat, sic admonendo dicens: Sint mulieres cum verecundia se componentes, non in tortis crinibus, neque auro, neque margaritis aut veste pretiosa.

[...] *litterulas nostras sanctitati vestre placuit dirigere, humiliter ac devotissime obsecrantes, quatenus cuius auctoritate talis religio defendatur, dignitas vestra in proximo non dedignetur nobis rescribere. [...]*

Hildegardis ad congregationem monialium

[...] *Audi: Terra sudat viriditatem graminis, usque dum eam hiems superat. Et hiems aufert pulchritudinem illius floris, et illa tegit viriditatem sui floris, deinceps non valens se revelare quasi numquam aruerit [...]. Ideo non debet mulier se in crinibus suis subleuare nec ornare [...], nisi in voluntate viri sui, secundum quod illi in recta mensura placuerit.*

Hec non pertinent ad virginem; sed ipsa stat in simplicitate et in integritate pulchri paradisi, qui numquam aridus apparebit, sed semper permanet in plena viriditate floris virge. Virgo non habet tegmen crinium viriditatis sue in precepto, sed in propria voluntate sua per summam humilitatem se tegit [...].

Quapropter decet [...] quod virgo candidam vestem induat, claram significationem desponsationis Christi, videns quod intexte integritati mens eius solidetur,

considerans etiam, quis ille sit cui coniuncta est, sicut scriptum est: Habentes nomen eius et nomen Patris eius scriptum in frontibus suis, et iterum: Sequuntur Agnum quocumque ierit. [...].

Hec dicta sunt a vivente lumine et non ab homine. Qui audit, videat, et credat unde sint.

Lieven van Acker/Monika Klaes-Hachmöller (Hg.), *Hildegardis Bingensis Epistolarium*, 3 Bde., Turnhout 1991–2001, Bd. 1, 1991, Nr. LII–LIIR, S. 125–130

Meisterin Tengswich [von Andernach] an Hildegard

[...] Das rühmliche Gerücht vom Ruf Eurer Heiligkeit hat sich eilends verbreitet. Wunderbare und staunenswerte Dinge sind uns zu Ohren gekommen. [...] Wir haben nämlich durch das Zeugnis vieler Menschen erfahren, dass Euch von Gott durch einen Engel vieles über die himmlischen Geheimnisse, was für die meisten Sterblichen schwer zu begreifen ist, zum Aufschreiben offenbart wird, und dass Ihr nicht von menschlicher Überlegung, sondern von ihm belehrt und angeleitet werdet, was immer Ihr auch zu tun habt.

Auch etwas anderes Ungewöhnliches über Euren Brauch kam uns zu Ohren, nämlich, dass Eure jungen Frauen an Festtagen beim Psalmengesang mit losen Haaren in der Kirche stehen. Als Schmuck tragen sie glänzendweiße Seidenschleier, die so lang sind, dass sie den Boden berühren; auch haben sie golddurchwirkte Kronen auf dem Haupt, in die beiderseits und hinten Kreuze eingeflochten sind, vorn aber geziemend ein Bild des Lammes eingeprägt ist. Dazu sollen ihre Finger mit goldenen Ringen geschmückt sein, obgleich doch der erste Hirte der Kirche dergleichen in seinem Brief verbietet, wenn er mahnend sagt: „Die Frauen sollen sich bescheiden benehmen und sich nicht mit gekräuseltem Haar, Gold und Perlen oder mit einem kostbaren Gewand zieren“ (1 Tim 2,9). [...]

Wir haben beschlossen, Eurer Heiligkeit unser kleines Schreiben zu schicken und beschwören Euch demütig und ergeben, Eure Würde möge es nicht verschmähen, uns bald mitzuteilen, welche Autorität diesen klösterlichen Brauch rechtfertigt. [...]

Hildegard an die Schwesterngemeinschaft [von Andernach]

[...] Höre: Die Erde bringt das Grün des Grases hervor, bis der Winter sie überkommt. Und der Winter nimmt ihr die Schönheit ihrer Zierde und sie bedeckt die grünende Pracht und kann sich von nun an nicht mehr so darstellen, als ob sie niemals verwelkt wäre [...]. Daher soll sich [auch] die Frau nicht wegen ihres Haares überheben und sich schmücken [...], außer auf Wunsch des Mannes, um ihm im rechten Maß zu gefallen.

Das betrifft die Jungfrau nicht. Sie steht vielmehr in der Einfalt und Unversehrtheit des schönen Paradieses da, das niemals welk erscheinen wird, sondern immer in der vollen Grünkraft der Blüte am Zweig bleibt. Der Jungfrau ist es nicht geboten, ihr üppiges Haar zu bedecken, sondern sie verhüllt sich freiwillig in größter Demut [...].

Deshalb steht es der Jungfrau [...] gut an, ein glänzendweißes Gewand anzulegen, als deutlichen Hinweis auf die Vermählung mit Christus. Sie soll erkennen, dass sich ihr Geist festigt, wenn er sich in die Unversehrtheit einfügt, und auch erwägen, wer der ist, dem sie vermählt ist, wie geschrieben steht: „Sie tragen seinen Namen und den Namen seines Vaters auf ihrer Stirn geschrieben“ (Offb 14,1); und auch: „Sie folgen dem Lamm, wohin immer es geht“ (Offb 14,4). [...]

Dies ist vom Lebendigen Licht gesprochen und nicht von einem Menschen. Wer hört, sehe, und glaube, woher es stammt.

Hildegard von Bingen, *Im Feuer der Taube. Die Briefe. Erste vollständige Ausgabe*, übers. v. Walburga Storch, Augsburg 1997, Nr. 52–52R, S. 110–114 (mit zwei Abweichungen)

Kommentar

Ein „rühmliches Gerücht“ war der Anlass für den ersten Brief, der hier zitiert wird. Ein Engel, der einer Nonne Gottes Geheimnisse offenbart? Der ihr sagt, was sie als Meisterin ihres Klosters zu tun hat? Tengswich, eine andere Klostervorsteherin, gibt sich zunächst anerkennend. Sie spricht vom „fliegenden Ruf“ (*fama peruolans*) Hildegards, die tatsächlich gerade im Begriff war, Berühmtheit zu erlangen. Seit Kindestagen hatte sie Visionen erlebt und 1141, mit 42 Jahren, angefangen, sie schriftlich niederzulegen. Dieses Werk mit dem Titel *Scivias* (für *Sci vias Domini*, „Wisse die Wege Gottes“) legte sie 1151 vor; ihr

Ansehen sollte bis zu ihrem Tod 1179 kontinuierlich zunehmen. Nonnen und Pröbste, sogar viele Äbte und Bischöfe baten, angeregt durch Hörensagen, um ihren Rat und die Vermittlung eines himmlischen Zeichens. Hildegard lehrte und mahnte unermüdlich, hunderte weitere Briefe sind erhalten.¹ Doch anders als die Hilfesuchenden wird Tengswich bald kritisch. Hildegards Nonnen trügen an Festtagen ihre Haare offen und außerdem strahlend weiße, bis zum Boden reichende Seidenschleier, golddurchwirkte Kronen und goldene Ringe; hierfür fordert sie in ihrem Brief eine Erklärung. Denn schließlich verbiete der „erste Hirte der Kirche“, der Apostel Paulus, Frauen solchen Schmuck.

Wieso stellte Tengswich Hildegard derart zur Rede? Hildegard hatte die weibliche Gemeinschaft, in der sie ab 1112 aufgewachsen war, seit 1136 geleitet. Es handelte sich zunächst um eine kleine Frauenklause auf dem Gelände des männlichen Benediktinerklosters Disibodenberg, das 1107 im Sinne der Hirsauer monastischen Reform erneut gegründet worden war und dessen wiederaufgebaute Kirche man 1146 weihte.² Als um 1147 oder 1148 ihre Visionen bekannt wurden, fasste Hildegard den Entschluss, die Mönche zu verlassen und ihr eigenes Kloster zu gründen: das etwa 40 Kilometer nordöstlich gelegene Kloster Rupertsberg bei Bingen am Rhein, welches sie um 1150 mit 18 Nonnen bezog. Tengswichs Brief wurde wohl bald darauf verfasst, denn Hildegard muss vor Tengswichs Tod um 1152 geantwortet haben.³

Tengswich leitete ihrerseits seit 1128 das Chorfrauenstift von Andernach hinter Koblenz, etwa hundert Kilometer rheinabwärts vom Rupertsberg entfernt. Sie war die Schwester des Abtes Richard von Springiersbach und hatte dort mit ihm zunächst einen Doppelstift für Männer und Frauen geführt, bevor diese wegzogen. Ihr Kloster wuchs schnell, und zudem ging von Springiersbach eine Reformbewegung aus, die auf die strenge Kanonikerregel des heiligen Augustinus setzte. Chorfrauen, heißt es dort, sollten ihre Haare vollständig bedecken.⁴ Einen weiteren Eindruck gibt der um 1140 verfasste „Jungfrauenspiegel“ (*Speculum virginum*), ein Lehrdialog, von dem eine Handschrift aus den 1140er Jahren wohl gerade aus Andernach stammt: Seitenlang wird Schmuck für Nonnen erst verurteilt, dann aber allegorisch gedeutet, damit sie ihn in sich tragen – als ihren innerlichen Schmuck.⁵ Konkretes schildert Hermann von Tournai bezüglich des Prämonstratenserordens, der jenem von Springiersbach nahestand, um 1146/47: Frauen würden beim Eintritt ins Kloster „bis zu den Ohren geschert“ (*tondentur*), um Christus besser zu gefallen; aus Liebe zu ihm, und um „allen Hochmut und jede fleischliche Begierde zu tilgen“, ließen sie sich verunstalten (*deturpantur*); ihren Kopf bedeckten sie mit einem „sehr wertlosen schwarzen Stoff“ (*vilissimum pan-*

niculum nigrum).⁶ Tengswich vertrat also mit ihrer kritischen Nachfrage an Hildegard eine etablierte Ansicht.

Doch Hildegard ließ sich nicht aus der Fassung bringen. Ihre Antwort entspricht dem Ruf, den Tengswich selbst schildert. Sie nennt als Autorität keinen Menschen, sondern eine „lebendige Quelle“, die im Brief spreche (*Fons vivus dicit*), und variiert zum Ende: Das „Lebendige Licht“ habe gesprochen. Solche kryptischen Aussagen dürften die Begeisterung für ihre Visionen noch befeuert haben.⁷ Auf Tengswichs Argument geht sie dennoch ein: Paulus beziehe seine Aufforderung zum Schmuckverzicht auf die Ehefrauen; den jungfräulichen Nonnen stehe dagegen als Bräuten Christi ein glänzendes Gewand zu, das ihren Status verdeutliche und sie geistlich stärke. Hildegard setzte damit adelige Vorstellungen um, die zwar ab etwa dieser Zeit auf die Jungfrau Maria und auf *Ecclesia* als Personifikation der Kirche projiziert wurden – jedoch nicht auf einzelne Nonnen.⁸ Dass sie nur Adelige in ihrem Kloster aufnahm, was Tengswich auch als Problem anspricht, geht damit einher.⁹

In einer größeren Perspektive bringt Hildegard die Frauen in Zusammenhang mit Pflanzen. Wie der Winter die „Grünkraft des Grases“ (*viriditatem graminis*) davontrage und bedecke, solle auch die Ehefrau ihr Haar verschleiern. Die Jungfrau stehe demgegenüber in der „Unversehrtheit des schönen Paradieses“, „in der vollen Grünkraft der Blüte“: Sie verwelke nicht und müsse sich nicht verhüllen. Die „Grünkraft“ (*viriditas*) ist für Hildegard ein bedeutsames und zentrales Konzept. Sie war für die Kirchenväter, die hier antiken Physiologen folgten, eine substanzielle, kräftige Qualität des Pflanzenlebens. Hildegard übernahm diese Idee und erweiterte sie auf alle Lebewesen, und vor allem auf die Jungfrauen: Der Begriff kommt in ihren Werken immer häufiger vor.¹⁰

Bereits in Hildegards Visionswerk aus der Zeit des Briefaustauschs, dem *Scivias*, treffen die Themen der Jungfräulichkeit, der *viriditas* und des Adels aufeinander. Eine Mädchengestalt mit unbedecktem Haupt wird geschildert, die eine himmlische Stimme *floriditas* nennt, das „Blühende“. Sie werde „dem Sohn des allmächtigen Königs vermählt“, also Christus, und ihm namhafte Nachkommenschaft schenken, sobald ihre Zeit komme: So sieht Hildegard die Erneuerung der Kirche, die insbesondere von den Nonnen als den Bräuten Christi zu erreichen sei. Um die Mädchenfigur scharen sich Frauen, die mit Zithern als ein „erhabener Chor“ singen, der die „edelste Jungfräulichkeit“ umarmt.¹¹ Sie tragen einen Schmuck, der nicht zufällig Tengswichs Beschreibung entspricht. An weiterer Stelle findet sich ein Heiligenlob, bei dem die Jungfrau als „edelste Grünkraft“ besungen wird. Sie wurzelt in der Sonne, nicht in der Erde: *O nobilissima viriditas, quae radicas in sole*. Mit diesen Wörtern setzt

auch eines der Lieder an, welche Hildegard für ihre Nonnen komponierte.¹² Die liturgische Praxis im Kloster Rupertsberg wurde durch Hildegards Visionen angeregt und legitimiert. Das verstand sie als eine Reform der Kirche, wenngleich anderer Art, als Tengswich sie forderte.¹³ Auch in anderen Fällen gingen Reformen mit Visionen einher,¹⁴ aber ihre unmittelbare Realisierung in der Liturgie ist beachtenswert.¹⁵

Hildegard hat sich jedoch später etwas zurückgehalten. Vielleicht musste sie Einschränkungen akzeptieren, als ihr der Mainzer Erzbischof im Jahr 1158 die rechtliche und materielle Absicherung ihres Klosters zusagte, ihr aber die Benediktinerregel nahelegte.¹⁶ Das „Buch der Verdienste im Leben“ (*Liber vitae meritorum*), ihr zweites Visionswerk, das sie zwischen 1158 und 1163 verfasste, enthält erneut Hinweise auf den Schmuck der Nonnen, die aber nicht mehr so direkt sind und verunsichert wirken.¹⁷ Vor 1173 wurde Hildegards Korrespondenz unter ihrer Aufsicht in einem Buch systematisiert, und dabei wurde auch Tengswichs Brief überarbeitet. Die neue Version erwähnt noch die Kronen, die nun an den Seiten Bilder von Engeln anstatt der Kreuze haben, aber weder Haare noch Gold oder Seide und nichts „Ungewöhnliches“ mehr.¹⁸ Falls dies einem tatsächlichen Verzicht entsprach, scheint er jedoch Hildegards Person nicht betroffen zu haben.

Schon bald nach Hildegards Tod mit 81 Jahren im Jahr 1179 galten nämlich ihre langen Haare als wunderwirkend: In einer zwischen 1181 und 1187 vollendeten Lebensbeschreibung ist mehrfach von ihrem „Haarseil“ die Rede (*restim capillorum*), also einem Zopf aus geflochtenen Haaren, den die Rupertsberger Nonnen aufbewahrt und für wundersame Heilungen verwendet hätten.¹⁹ Ferner werden in der Benediktinerabtei Sankt Matthias in Trier in einem im 13. oder 14. Jahrhundert, eventuell sogar etwas später entstandenen Inventar neben Haaren Hildegards auch ihre Krone und ihr Schleier genannt: *de capillis sancte Hildegardis et corona et velum*. Bei drei Reliquienweisungen zwischen 1403 und 1513 wird die Krone weitere Male erwähnt und wieder 1627, jeweils mit der Angabe, dass Hildegard sie „auf ihren Kopf stellte, wenn sie das Sakrament empfing“, also bei der Kommunion die Eucharistie zu sich nahm.²⁰

Im Folgenden soll erstmals gezeigt werden, dass diese Trierer *corona* tatsächlich bald nach Hildegards Tod dorthin gekommen sein könnte und dass sie wohl mit einer Stoffkrone identisch ist, die 1999 von der Abegg-Stiftung im schweizerischen Riggisberg erworben wurde (Abb. 4).²¹ Diese gut erhaltene, kostbare Kopfbedeckung besteht aus gewebten Borten und fünf applizierten Medaillons, die in Gold-, Silber- und Seidenfäden gestickt sind. Sie wird aufgrund ihrer Herstellungstechnik in das erste oder zweite Drittel des 12. Jahrhunderts



Abb. 4

Nonnenkrone, Stoffborten mit gestickten Medaillons, zwischen ca. 1151 und 1179. Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv.-Nr. 5257

datiert und galt wahrscheinlich im späten 16. oder 17. Jahrhundert als Reliquie, denn sie wurde damals auf eine Samthaube montiert, die sie stabilisierte und es erlaubt hätte, sie zu tragen. Die Trierer Reliquienweisung passt dazu, ebenso, dass die Abtei 1794 von französischen Soldaten geplündert wurde und die erhaltene Krone zuletzt einer adligen Familie in Avignon gehörte.²²

Vor allem entspricht die Riggisberger Krone – was bisher übersehen wurde – bis ins Detail denjenigen, die Hildegard in ihrer oben erwähnten Vision des „erhabenen Chors“ im *Scivias* als Zierde des Schleiers von Jungfrauen beschreibt und auch deutet.²³ Ihre eigenen Angaben sind naturgemäß viel präziser als das,

was Tengwisch „zu Ohren gekommen“ war. Auf der Stirn sitzt demnach das Lamm, also Christus, dem die Jungfrauen folgen, wie Hildegard im Brief mit Verweis auf die Offenbarung erläutert. Am Nacken sei ein Mensch (*homo*) abgebildet, im erhaltenen Exemplar ein Mann, der eine Krone trägt und somit dem Text entsprechend für den „Übermut ihres stolzen Nackens“ (*petulantiam superbi colli*) steht, den die Nonnen überwinden. Ihnen würden am rechten Ohr ein Cherub und am linken ein Engel helfen, letzterer hier mit Lilienstab dargestellt. Sie vermitteln zwischen dem Menschen hinten und der Trinität, die über den Scheitel so erscheine, wie Hildegard schon zuvor offenbart worden sei: Andere Stellen im *Scivias* nennen dafür drei Farben,²⁴ am Objekt sind es Rot, Gold und Silber, die einen Stern mit vier Zacken bilden. Davon geht in der Vision jeweils ein „goldener Strahl“ (*aureus radius*) aus, in Riggisberg durch schmale, brettchengewebte Goldborten materialisiert, die auf den seidenen Stoffbügeln verlaufen.²⁵ Diese Strahlen treffen auf die vier Medaillons mit den Gestalten, „weil die unaussprechliche Dreifaltigkeit nicht aufhört, in den Gläubigen, die nach Tugend streben [...], Wunder über Wunder zu wirken“, wie Hildegard erklärt. Die Übereinstimmung ist frappierend; die subjektive Erzählung und Auslegung eines realen, komplexen Objektentwurfes ist exzeptionell. Die Riggisberger Krone ist noch vor den Handschriften der älteste erhaltene Bildträger, der von Hildegards Visionen zeugt.²⁶

Gleich im Anschluss nennt Hildegard die *infula* und das „Pallium der bischöflichen Würde“, die sie auf dem Haupt beziehungsweise den Schultern anderer Figuren gesehen habe. Mit *infula* meint sie die Mitra, die gerade damals zu einer allgemeinen Insignie des Bischofsamtes wurde.²⁷ Der Zusammenhang legt nahe, dass ihr mit der *corona* eine weibliche Entsprechung zur Mitra vorschwebte. Sicher ging sie dafür von den Kronen aus, die den Nonnen zusammen mit Schleiern und Ringen übergeben wurden, um ihren Eintritt ins Kloster zu markieren. Diese sogenannte Jungfrauenweihe war bereits im 10. Jahrhundert in dieser Form üblich und wurde von einem Bischof vollzogen. Dem weltlichen Hochzeitsritual nachempfunden, bedeutete sie die Vermählung der Nonnen mit Christus,²⁸ auf der Hildegards Selbstbild und ihre Vorstellung von den religiösen Frauen aufbaute. Auch sie selbst muss geweiht worden sein, und die Prämonstratenserinnen von Houthem bei Maastricht gaben sogar um 1225 an, jene *corona* zu besitzen, die Hildegard damals erhalten habe.²⁹ Doch Nonnenkronen, soweit sie nur einmal vor und ansonsten erst nach Hildegard dokumentiert sind,³⁰ haben zwar eine kranz- und kreuzförmige Form wie im *Scivias* beschrieben und in Riggisberg vorhanden, aber nie einen solchen Reichtum an Bildern und Materialien. Hildegards Experiment blieb offensichtlich eine Ausnahme. Dass sie

ihre Krone bei der Kommunion getragen hat, wie später in Trier angegeben, ist glaubwürdig: Hildegard verstand die Eucharistie als Hochzeit der Jungfrauen mit dem Lamm,³¹ das auf der Krone an der Stirn dargestellt ist. Die Kommunion wiederholte so das Hochzeitsritual der Jungfrauenweihe.

Gegen Ende ihres Lebens, 1175 oder vielleicht 1177, wurde Hildegard erneut brieflich zu den Rupertsberger Kronen befragt. Ob die Nonnen sie „auf göttliche Offenbarung hin oder als Schmuck“ tragen würden und wieso sich aufgrund der Kronen zwischen den Nonnen ein Unterschied „einschleichen“ würde, wie er gehört habe,³² wollte Wibert von Gembloux wissen. Er bewunderte Hildegard und wurde bald ihr Sekretär auf dem Rupertsberg, etwas später außerdem der Priestermonch der Nonnen.³³ Wenn Hildegard die Kommunion erhielt, war es also aus seinen Händen: Trug sie dafür ihre Krone, wird er diese spätestens dann gut gekannt haben. Als Sekretär überarbeitete Wibert Hildegards Briefbuch, nahm darin allerdings seine Anfrage nicht auf. Sie ist erst in seiner eigenen, späteren Briefsammlung zu finden, mit einer Antwort Hildegards. Doch diese Passage stammt möglicherweise nicht von ihr, sondern wurde eher nach ihrem Tod und auf Grundlage des *Scivias* von Wibert selbst oder einem Redaktor verfasst.³⁴ Hildegard habe gesehen, dass alle kirchlichen Stände über Insignien (*signa*) verfügten, die Jungfräulichkeit jedoch nicht, abgesehen von dem schwarzen Schleier und dem Kreuzeszeichen. Daher habe sie jene Vision gehabt, wie sie im *Scivias* geschildert wird.³⁵ Die abgebildeten Kronen von Rupertsberg galten also tatsächlich als eine Neuerung, die mit den Insignien von Klerikern mithalten konnte.

Nachdem Hildegard gestorben war, blieb Wibert noch mehrere Monate auf dem Rupertsberg. Er arbeitete an einer bereits vor ihm angefangenen Biografie, die jedoch unfertig blieb, als er Anfang 1180 in sein ungeliebtes Kloster Gembloux zurückkehren musste.³⁶ Diese *Vita* wurde im Auftrag des Abtes von Sankt Matthias von Trier, Ludwig I., und seines Kaplans und späteren Nachfolgers Godfried fertiggestellt – mit den erwähnten Berichten über Haarwunder. Beide hatten Hildegard zu ihren Lebzeiten besonders nahe gestanden.³⁷ Der Text wurde ihnen gewidmet, und sicher haben sie den Nonnen eine Kopie geschickt. Man darf annehmen, dass sie Reliquien des ungewöhnlichen Haarschmucks, den Hildegard als Zeichen ihrer Vermählung mit Christus entworfen hatte, als Geschenke für Sankt Matthias willkommen hießen – und dass sich Hildegard dann in dieser Form doch gegenüber der von Tengswich vertretenen Kritik nachhaltig zu behaupten vermochte.³⁸

Anmerkungen

- 1 Vgl. John H. van Engen, *Letters and the Public Persona of Hildegard*, in: Alfred Haverkamp (Hg.), *Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld*, Mainz 2000, S. 375–418, bes. S. 392.
- 2 Vgl. Franz J. Felten, *What Do We Know about the Life of Jutta and Hildegard at Disibodenberg and Rupertsberg?*, in: Beverly Mayne Kienzle/Debra L. Stoudt/George Ferzoco (Hg.), *A Companion to Hildegard of Bingen*, Leiden/Boston 2014, S. 15–38; Constant J. Mews, *Hildegard of Bingen and the Hirsau Reform in Germany 1080–1180*, in: ebd., S. 57–84, hier S. 63–66.
- 3 Zur Datierung: Ursula Vones-Liebenstein, *Hildegard von Bingen und der ‚ordo canonicus‘*, in: Rainer Berndt (Hg.), *„Im Angesicht Gottes suche der Mensch sich selbst“. Hildegard von Bingen (1098–1179)*, Berlin 2001, S. 213–240, hier S. 227. Grundlegend: Alfred Haverkamp, *Tenxwind von Andernach und Hildegard von Bingen. Zwei ‚Weltanschauungen‘ in der Mitte des zwölften Jahrhunderts* [1984], in: ders., *Verfassung, Kultur, Lebensform. Beiträge zur italienischen, deutschen und jüdischen Geschichte im europäischen Mittelalter. Dem Autor zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, hg. von Friedhelm Burgard/Alfred Heit/Michael Matheus, Mainz 1997, S. 321–360.
- 4 Luc Verheijen, *La règle de Saint Augustin*, 2 Bde., Paris 1967, Bd. 1, S. 49–66, hier S. 56 f.
- 5 *Speculum virginum*, I. 3, hg. u. übers. v. Jutta Seyfarth, *Speculum virginum – Jungfrauenpiegel. Lateinisch – Deutsch*, 4 Bde., Freiburg i. Br. 2001, Bd. 1, S. 236–283. Vgl. auch Constant J. Mews, *Hildegard, the Speculum Virginum and Religious Reform in the Twelfth Century*, in: Haverkamp (wie Anm. 1), S. 237–267; Katharina Ulrike Mersch, *Soziale Dimensionen visueller Kommunikation in hoch- und spätmittelalterlichen Frauenkommunitäten. Stifte, Chorfrauenstifte und Klöster im Vergleich*, Göttingen 2012, S. 145–163.
- 6 Hermannus Tornacensis, *De miraculis sanctae Mariae Laudunensis*, I. 3, c. 7, in: *Les Miracles de sainte Marie de Laon*, hg. u. übers. v. Alain Saint-Denis, Paris 2008, S. 218–221; Übers. nach Bruno Krings, *Die Prämonstratenser und ihr weiblicher Zweig*, in: Irene Crusius/Helmut Flachenecker (Hg.), *Studien zum Prämonstratenserorden*, Göttingen 2003, S. 75–105, hier S. 75 f. und 80 zu Springersbach.
- 7 Dazu Engen (wie Anm. 1), S. 415. Siehe auch Michael Embach, *Hildegard von Bingen (1098–1179): Kryptische Gelehrsamkeit und rhetorischer Sprachgestus*, in: Edeltraud Klüeting/Harm Klüeting (Hg.), *Fromme Frauen als gelehrte Frauen: Bildung, Wissenschaft und Kunst im weiblichen Religiosentum des Mittelalters und der Neuzeit*, Köln 2010, S. 128–150.
- 8 Zu Maria und Ecclesia als Bräute in Prunkgewand und Nonnenvorbild: Stefanie Seeberg, *Die Illustrationen im Admonter Nonnenbrevier von 1180: Marienkrönung und Nonnenfrömmigkeit – die Rolle der Brevierillustration in der Entwicklung von Bildthemen im 12. Jahrhundert*, Wiesbaden 2002, S. 104–150. Zu langhaarigen Marienfiguren: Susanne Beatrix Hohmann, *Die Halberstädter Chorschranken. Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200*, Berlin 2000, S. 69–71.
- 9 Vgl. Tilo Altenburg, *Soziale Ordnungsvorstellungen bei Hildegard von Bingen*, Stuttgart 2007, S. 96–105.
- 10 Vgl. Victoria Sweet, *Rooted in the Earth, Rooted in the Sky: Hildegard of Bingen and Premodern Medicine*, New York 2006, S. 125–165 (die These von Hildegard als Apothekerin wurde nicht positiv rezipiert) und auch Sara Margaret Ritchey, *Holy Matter: Changing Perceptions of the Material World in Late Medieval Christianity*, Ithaca 2014, S. 55–78.

- 11 Hildegard von Bingen, *Scivias*, hg. v. Adelgundis Führkötter/Angela Carlevaris, 2 Bde., Turnhout 1978, Bd. 1, II, 5, *visio* (S. 175, Z. 117–123); Übers. nach Walburga Storch, *Hildegard von Bingen. Scivias. Wisse die Wege. Eine Schau von Gott und Mensch in Schöpfung und Zeit*, Augsburg 1991, S. 168.
- 12 Hildegard von Bingen (wie Anm. 11), Bd. 2, III, 13 (S. 620, Z. 180 und 182); Übers. S. 597; dies., *Symphonia armonie celestium reuelationum*, VI, 56, hg. v. Barbara Newman, in: Jeroen Deploige et al. (Hg.), *Hildegardis Bingensis opera minora*, 2 Bde., Turnhout 2007–2016, Bd. 1, 2007, S. 373–477, hier S. 451 und 341.
- 13 Vgl. Eva Schlotheuber, Hildegard von Bingen und die konkurrierenden spirituellen Lebentwürfe der ‚mulieres religiosae‘ im 12. und 13. Jahrhundert, in: Rainer Berndt/Maura Zatonyi (Hg.), *Unversehrt und unverletzt. Hildegards von Bingen Menschenbild und Kirchenverständnis heute*, Münster 2015, S. 323–365, hier S. 347 f.
- 14 Vgl. Mews (wie Anm. 2), bes. S. 72–74.
- 15 Wichtig erscheint der Kopfschmuck noch in der „unbekannten Sprache“, die Hildegard erfand: Sarah Lynn Higley, Dressing Up the Nuns: The ‚Lingua Ignota‘ and Hildegard of Bingen’s Clothing, in: *Medieval Clothing and Textiles* 6, 2010, S. 93–109. Zu Visionsdarstellungen vor allem in Büchern: David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008.
- 16 Vgl. Vones-Liebenstein (wie Anm. 3), S. 218, 231–233 und 240.
- 17 Vgl. Altenburg (wie Anm. 9), S. 200–206.
- 18 Vgl. die übersichtliche Zusammenstellung in Haverkamp (wie Anm. 3), S. 355–357, und Monika Klaes, Von der Briefsammlung zum literarischen Briefbuch. Anmerkungen zur Überlieferung der Briefe Hildegards von Bingen, in: Else Förster (Hg.), *Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten. Zum 900. Geburtstag*, Freiburg i. Br. 1997, S. 153–170.
- 19 *Vita sanctae Hildegardis*, l. 3, c. xi–xiii, in: *Vita sanctae Hildegardis. Leben der heiligen Hildegard von Bingen. Canonizatio Sanctae Hildegardis. Kanonisation der heiligen Hildegard*, hg. u. übers. v. Monika Klaes, Freiburg i. Br. 1998, S. 80–241, hier S. 190–193, bes. c. xi, und 51 zum älteren Datum dieser Wunderberichte. Weitere Haarwunder werden in einem späteren Bericht geschildert: *Canonizatio Sanctae Hildegardis*, c. 5.2, 10.3, 12.2, 15.2, 17.4, ebd., S. 243–279, hier S. 250–253, 258 f., 262 f., 272–277.
- 20 Vgl. Petrus Becker, *Die Benediktinerabtei St. Eucharius – St. Matthias vor Trier*, Berlin/New York 1996, S. 403 und 437–443. Haarreliquien sind später im Frankfurter Dom und in der Zisterzienserabtei Heilsbronn belegt: Werner Lauter, Hildegard von Bingen: Reliquien und Reliquiare. Ein Überblick, in: Berndt (wie Anm. 3), S. 503–543, hier S. 520, 524.
- 21 Vgl. Evelin Wetter, *Stickerie bis um 1500 und figürlich gewebte Borten*, Riggisberg 2012, Nr. 1, S. 41–47. Ich danke Evelin Wetter sehr herzlich für ein ausführliches Gespräch vor der Krone.
- 22 Vgl. ebd., Anm. 82 und Becker (wie Anm. 20), S. 287, und 290 zu einem 1802 erstellten Inventar mit Schätzpreisen, das ich nicht konsultieren konnte. Die Klostersgüter wurden ab 1803 verkauft.
- 23 Hildegard von Bingen (wie Anm. 11), Bd. 1, II, 5, *visio* und c. 7 (S. 175, Z. 126–136 und S. 181 f., Z. 338–359); Übers. ebd., S. 168 und 173 f.
- 24 Vgl. Altenburg (wie Anm. 9), bes. S. 99, Anm. 586 zum Trinitätssymbol.
- 25 Um solche Goldborten dürfte es sich auch beim Rand der weißen Kopfschleier gehandelt haben: [...] *candidis velaminibus aurea circumornatis* [...].
- 26 Die früheste bebilderte Handschrift des *Scivias*, heute verschollen, aber gut dokumentiert, ist wohl um Hildegards Tod entstanden: vgl. Liselotte E. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im ‚Liber*

- Scivias' der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Wiesbaden 1998, S. 108–111, zur unfertig gebliebenen Darstellung dieser Vision, mit schemenhaften Kronen und Medaillons. Zum Entstehungsprozess vgl. die Überlegungen von Peter Cornelius Claussen, *Visio – Vision – Visionsbild. Zur Authentizität der Miniaturen des Rupertsberger Codex Hildegards von Bingen*, in: Elize Bisanz (Hg.), *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität*, Bielefeld 2011, S. 133–170, hier S. 163–166.
- 27 Zu *infula*: Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. 1907, S. 426–428; zu Mitren Heidi Blöcher, *Die Mitren des hohen Mittelalters*, Riggisberg 2012, S. 20 f.
- 28 Die Bezüge zwischen diesem Ritual und der Riggisberger Krone rekonstruiert Evelin Wetter, Von Bräuten und Vikaren Christi. Zur Konstruktion von Ähnlichkeit im sakralen Initiationsakt, in: Martin Gaier/Jeanette Kohl/Alberto Saviello (Hg.), *Similitudo: Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2012, S. 129–146, mit weiterführender Literatur, dazu René Metz, La couronne et l'anneau dans la consécration des vierges: Origine et évolution des deux rites dans la liturgie latine, in: *Revue des Sciences Religieuses* 28/2, 1954, S. 113–132.
- 29 *Vita sancti Gerlaci*, c. 8, in: Jean Bolland et al. (Hg.), *Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur [...]*, 68 Bde., Antwerpen/Brüssel 1643–1925, Januar, Bd. 1, 1863, S. 306–321, hier S. 309. Vgl. Vones-Liebenstein (wie Anm. 3), S. 217 f.
- 30 Vgl. Schlotheuber (wie Anm. 13), S. 345 f. und die dort zitierte Literatur.
- 31 Vgl. Margot Elsbeth Fassler, Music For the Love Feast: Hildegard of Bingen and the ‚Song of Songs‘ [2004], Neudruck in: Jeremy S. Begbie/Steven R. Guthrie (Hg.), *Resonant Witness: Conversations Between Music and Theology*, Grand Rapids 2011, S. 355–381.
- 32 Gemeint ist ein sichtbarer Unterschied zwischen geweihten, jungfräulichen Nonnen und solchen, die etwa als Witwen ins Kloster kamen. Um ihn zu vermeiden, untersagten die Dominikaner im 13. Jahrhundert die Jungfrauenweihe und damit die Nonnenkrönung: vgl. Jeffrey F. Hamburger et al., *Liturgical Life and Latin Learning at Paradies bei Soest, 1300–1425. Inscription and Illumination in the Choir Books of a North German Dominican Convent*, 2 Bde., Münster 2016, Bd. 1, S. 61 und 63. Ich danke Eva Schlotheuber für den Hinweis.
- 33 Zu Wibert und dem Rupertsberg auch im Folgenden: Fiona J. Griffiths, Monks and Nuns at Rupertsberg: Guibert of Gembloux and Hildegard of Bingen, in: dies./Julie Hotchin (Hg.), *Partners in Spirit: Women, Men, and Religious Life in Germany, 1100–1500*, Turnhout 2014, S. 145–170. Vgl. auch John Wayland Coakley, *Women, Men, and Spiritual Power: Female Saints and Their Male Collaborators*, New York 2006, S. 45–67.
- 34 Vgl. Michael Zöller, *Gott weist seinem Volk seine Wege: die theologische Konzeption des ‚Liber Scivias‘ der Hildegard von Bingen (1098–1179)*, Tübingen 1997, S. 43 f., Anm. 135. Es wäre nicht der einzige Eingriff: Wibert hat die Berichte zweier Visionen Hildegards, die an ihn adressiert waren, zumindest redigiert oder sogar verfasst. Jeroen Deploige/Sara Moens (Hg.), *Visiones Hildegardis a Guiberto exaratae*, in: Deploige (wie Anm. 12), Bd. 2, 2012, S. 131–236, 153–167 zur Autorschaft. Darin habe Hildegard Wibert auch erklärt, dass er als Priester bei der Eucharistie die „königliche Hochzeit“ (*in regalibus nuptiis*) zwischen der Braut und Christus vollziehen werde – und entsprechend würdige und reine Kleidung tragen solle: S. 208; vgl. Coakley (wie Anm. 33), S. 62.
- 35 Anfrage: Guibertus Gemblacensis, *Epistolae*, hg. von Albert Derolez/Eligius Dekkers/Roland Demeulenaere, 2 Bde., Turnhout 1988–1989, Bd. 1, 1988, Nr. 17, S. 222–224, hier S. 223, Z. 44–46. Antwort: Van Lieven Acker/Monika Klaes-Hachmöller (Hg.), *Hildegardis Bingenensis*

- Epistolarium*, 3 Bde., Turnhout 1991–2001, Bd. 2, 1993, Nr. CIII r, S. 258–265, hier S. 263, Z. 117–129. Beide Briefe: Hildegard von Bingen, *Im Feuer der Taube. Die Briefe. Erste vollständige Ausgabe*, übers. v. Walburga Storch, Augsburg 1997, S. 203–210, hier S. 204 und 209.
- 36 Vgl. Klaes (wie Anm. 19), S. 27–30 und 66–68, zu Wibert als Biograf Hildegards.
- 37 Zum engen Bezug der Abtei Sankt Matthias zu Hildegard: Becker (wie Anm. 20), S. 468 f., 591–598. Godfried hatte Wibert auf dem Rupertsberg zwischen 1177 und 1179 persönlich kennengelernt.
- 38 Auf dem Rupertsberg blieb wohl ein Elfenbeinkamm Hildegards, der hier nicht besprochen werden kann. Vorerst: Reinhold Baumstark (Hg.), *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*, Ausst.-Kat., München 1998, Nr. 58, S. 197 f. (Rainer Kahsnitz). Im Rahmen eines Projektes zu früh- und hochmittelalterlichen Elfenbeinkämmen hat Ella Beaucamp als Hilfskraft tatkräftig und klug zu Hildegards Haaren gearbeitet. Ich danke ihr sehr.

6. Vinzenz von Beauvais: Schminke als Verlust des göttlichen Bildes (1247/1249)

Capillarum igitur infectio sive tinctio multo magis reprobatur sanctorum iudicio. Unde Cyprianus in libro de disciplina et habitu virginum: ‚Epulemur‘, inquit, ‚non in fermento malicie et nequicie sed in azimis sinceritatis et veritatis [1 Kor., 5,7]. Numquid sinceritas perseverat et veritas, quando que sincera sunt polluuntur colorum adulteriis, medicaminum fucis in mendacium vera mutantur? Dominus tuus dicit: non potes facere capillam unum album aut nigrum [Matth., 5,36]. Et tu ad vincendam domini tui vocem vis te esse potiozem audaci conatu et sacrilego contemptu, crines tuos malo presagio futurorum inficis, iamque capillos tibi flammeos auspicaris.‘ Hec Cyprianus.

[...]

De faciei quoque depictione dicit Jeronimus in libro de viduitate servanda: ‚quid facit in facie christiane purpurissus et cerusa, quorum alterum ruborem genarum labiorumque mentitur, alterum candorem oris et colli? Ignis est iuvenum fomenta libidinum, impudice mentis indicium. Quomodo flere potest pro peccatis suis que cutem nudat lacrimis et sulcos in faciem ducit? Ornatus iste non domini est, sed velamen antichristi. Qua fiducia vultus ad celum erigit quos conditor non agnoscit?‘ Hec Jeronimus. Hinc et Cyprianus, ubi supra: ‚Non solum virgines ac viduas sed eciam nuptas et omnes feminas puto admonendas, ut opus dei et plasma nullatenus adulterent adhibito flavo colore vel nigrore pulveris vel rubore aut quolibet medicamine liniamenta nativa corrumpente. Dicit deus: faciamus hominem ad ymaginem et similitudinem nostram [Gen., 1,26]. Et audet quisquam mutare et convertere quod deus fecit; manus dei inferunt, quando in quod ille formavit reformare et transfigurare contendunt, nescientes quia opus dei est omne quod nascitur, dyaboli quodcunque mutatur. Si quis pingendi artifex vultum alicui et speciem ac corporis qualitatem emulo colore signasset et signato iam consumpmato simulacro manus alius afferret, iamque formata iam picta quasi pericior reformaret, gravis prioris artificis iniuria et iusta indignatio videretur. Et tu te existimas impune laturam tam improbe temeritatis audaciam, dei artificis offensam.‘ Hec Cyprianus. Item Ambrosius in exameron libro VI^o: ‚Deles picturam dei, o mulier, si vultum tuum materiali candore oblinias, si acquisito rubore perfundas. Illa pictura vicii est, non decoris, fraudis non simplicitatis, temporalis est et aut pluvia aut sudore tergitur. Illa pictura fallit et decipit, ut nec illi placeas cui placere desideras, qui intelligit non tuum, sed alienum esse quo placeras; et tuo auctori displiceas, qui in te videt opus suum esse deletum.

Nam si supra artificem aliquem inducas alterum, qui opus illius novis operibus obducatur, nonne indignabitur ille, qui opus suum adulteratum esse cognoverit. Noli ergo tollere picturam dei et picturam meretricis assumere, quod est opus deum adulterare. Grave igitur crimen est, ut putes, quod melius te homo quam deus pingat, grave est, ut ipse deus de te dicat: Non agnosco colores meos, ymaginem meam, vultum meum, quem ipse formavi. Reicio ergo, quod meum non est, illum quere, qui te pinxit.’ Hec Ambrosius.

Vincentius Bellocensis, *De eruditione filiorum nobilium*, hg. v. Arpad Steiner, New York 1938, S. 181–183

Das Tönen und Färben der Haare wird also nach dem Urteil der heiligen [Autoritäten] noch mehr verworfen [als goldene Flechten u. ä.]. Weshalb Cyprianus im Buch über die Sitte und Haltung der Jungfrauen sagt: ‚Lasst uns also das Fest nicht mit dem Sauerteig der Bosheit und Schlechtigkeit, sondern mit den ungesäuerten Broten der Aufrichtigkeit und Wahrheit feiern [1 Kor. 5,7]. Wie aber soll die Aufrichtigkeit und die Wahrheit bestehen, wenn das, was aufrichtig ist, durch den Betrug der Farben besudelt, das Wahre durch Schminkmittel in die Lüge verwandelt wird? Dein Herr sagt: *Du kannst kein einziges Haar weiß oder schwarz machen* [Matth. 5,36]. Und du willst, um dich über die Stimme deines Herrn hinwegzusetzen, stärker sein und färbst deine Locken, von Verwegenheit angetrieben und den Frevel verachtend, als schlechtes Zeichen deiner Zukunft und wünschst dir schon feuerrote Haare herbei.‘ So weit Cyprianus.

[...]

Über das Bemalen des Gesichts sagt Hieronymus im Buch über die Bewahrung des Witwenstands: ‚Was machen Purpur und Bleiweiß, von denen das eine die Röte der Wangen und Lippen, das andere die Reinheit des Gesichts und des Halses vortäuscht, auf dem Gesicht eines Christenmenschen? Feuer ist es für die Jugend, Zündstoff der Begierden, Ausweis eines unkeuschen Geistes. Wie kann seine Sünden beweinen, wer mit Tränen die Haut entblößt und Furchen durchs Gesicht zieht? Das ist kein Schmuck des Herrn, sondern ein Schleier des Antichristen. Mit welchem Vertrauen kann man ein Gesicht zum Himmel erheben, das der Schöpfer nicht erkennt?‘ So weit Hieronymus. Dazu auch Cyprianus, an gleicher Stelle wie oben: ‚Ich glaube, dass nicht nur die Jungfrauen und die Witwen, sondern alle Frauen zu ermahnen sind, das Werk und Gebilde Gottes auf keine Weise durch das Auftragen blonder Farbe,

schwarzen oder roten Pulvers zu verfälschen oder durch irgendwelche Mittelchen, welche die angeborene Gestalt verderben. Gott spricht: *Lasst uns den Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich* [Gen. 1,26]. Und da wagen sie es, zu verändern und umzugestalten, was Gott gemacht hat. Der hebt die Hand gegen Gott, der sich bemüht, das, was er geformt hat, zu reformieren und umzuformen, nicht wissend, dass alles, was entsteht, Gottes Werk ist, des Teufels aber, was verändert wird. Wenn ein Meister der Malerei den Gesichtsausdruck, die Gestalt und die körperliche Beschaffenheit eines Menschen mit wetteifernder Farbe vorgezeichnet hätte und an das vorgezeichnete und schon vollendete Abbild ein anderer die Hand anlegte und das schon Gestaltete und schon Gemalte, so als sei er ein Erfahrenerer, verbesserte, dann würde es als ein schweres Unrecht gegenüber dem ersten Künstler gelten und seine Ent-rüstung als gerechtfertigt erscheinen. Und du glaubst, bei allem unredlichen Wagemut deiner Kühnheit, ungestraft zu bleiben, nachdem du den Künstler Gott beleidigt hast?‘ So weit Cyprianus. Ebenso Ambrosius im sechsten Buch des *Sechstageswerks*: ‚Du löschst das Gemälde Gottes aus, o Frau, wenn du dein Gesicht mit blütenweißem Farbmateriale bestreichst und wenn du es mit gekaufter Röte übergießt. Das ist eine Malerei des Lasters, nicht des Schmuckes, des Betrugers, nicht der Schlichtheit, sie ist vorübergehend und wird von Regen oder Schweiß getilgt. Diese Malerei täuscht und hintergeht, so dass du nicht demjenigen gefällst, dem du gefallen willst, weil er versteht, dass es nicht das deine ist, wodurch du gefällst, sondern etwas Fremdes; und deinem Urheber missfällst du, weil er sieht, wie in dir sein Werk ausgelöscht wird. Denn wenn über einen Künstler hinaus ein zweiter herangezogen wird, der das Werk des ersten mit neuen Werken überdeckt, sollte dann nicht jener empört sein, der erkennt, dass sein Werk verfälscht wird? Du sollst nicht das Gemälde Gottes abnehmen und ein Hurengemälde anlegen, weil du so Gottes Werk schändest. Schwerwiegend ist also dein Verbrechen, wenn du glaubst, dass dich ein Mensch besser malen könne als Gott; es ist so schwerwiegend, dass Gott selbst über dich sagen mag: Ich kenne meine Farben nicht, nicht mein Bild, mein Gesicht, das ich selbst gebildet habe. Ich verwerfe also, was nicht meines ist, suche du den auf, der dich gemalt hat.‘ So weit Ambrosius.

Übersetzung: Wolf-Dietrich Löhr

Kommentar

Der dominikanische Gelehrte Vinzenz von Beauvais (um 1190–um 1264) verfasste um 1250 mit dem *Speculum maius* eine der umfassendsten enzyklopädischen Schriften des Mittelalters. Sie entstand im Umfeld des Hofes von König Ludwig IX., genannt der Heilige, für dessen Nachkommen Vinzenz zwischen 1247 und 1249 sein Kompendium *Über die Erziehung adliger Kinder* verfasste.¹ Dem dynastischen Kontext entsprechend steht im Zentrum des Werks die Erziehung der Söhne. Nur die zehn letzten Kapitel sind dem Verhalten der Töchter und Frauen gewidmet (Kap. 42–51), und während Vinzenz die intellektuelle Bildung der Knaben in etwa 20 Kapiteln darlegt, gilt nur eines der Schulung der Mädchen.²

Laut der Widmung ging Vinzenz' Text auf die Initiative der Frau Ludwigs IX., Margarete, zurück. Vielleicht ging von dieser Konstellation auch der innovative Impuls aus, die Erziehung von Töchtern in einem solchen Traktat überhaupt explizit und systematisch zu behandeln. Das Frauenbild, das Vinzenz dabei entwirft, kann allerdings kaum als seiner Zeit gemäß beschrieben werden: Die Anweisungen und Regeln dienen vor allem der Bewahrung der Keuschheit vor und der Treue während der Ehe, ein wesentliches Erziehungsziel ist die Auslöschung der Lust. Die gesellschaftliche Rolle der Frau bleibt auf die Unterordnung unter den Ehemann, ihre intellektuelle Bildung auf religiöse Literatur beschränkt.³ Aus dem Bereich des Religiösen entstammen auch die Vorschriften, denn die Kapitel zur Erziehung der Frauen beziehen sich – ganz im Gegensatz zu Vinzenz' Vorhaben, antike und christliche Schriften zu verbinden – beinahe ausschließlich auf patristische Texte, die kaum Aktualisierung erfahren.⁴ Auch im hier behandelten Kapitel 44, „Dass überflüssiger Schmuck zu vermeiden sei“ (*De vitanda ornatus superfluitate*), das einem so wandelbaren Thema wie dem äußeren Schmuck gilt, wird kein Autor aus der Zeit nach Augustinus angeführt.⁵ Dabei ist besonders hervorzuheben, dass die Texte von Vinzenz' Hauptquelle, dem gelehrten Kirchenvater und Übersetzer Hieronymus, die geradezu das Skelett der Kapitel bilden, einem viel spezifischeren Thema galten, nämlich den in den Briefen an Laeta, Eustochium, Demetrias und Salvinia dargelegten Verhaltensregeln für eine „Jungfrau Christi“.⁶ Dasselbe gilt für Cyprians *De habitu virginum* (vor 250). Vinzenz überträgt die Argumentationen ohne Angleichung oder wesentliche Ergänzungen auf seine Zeit und bezieht so die Vorschriften für gottgeweihte Jungfrauen oder Nonnen auf alle adligen Töchter, obwohl diese auch auf ein weltliches Gesellschaftsleben und die dazugehörigen Pflichten vorzubereiten waren.

Eingangs fasst Vinzenz die Techniken des Schmuckes in drei Kategorien zusammen – „Auswahl der Kleidung“, „Komposition der Locken“, „Bemalung des Gesichts“ – und lässt dabei mit den Begriffen der Komposition (*compositio*) und Bemalung (*depictio*) bereits kunsttechnische Terminologie anklingen.⁷ Die gegen die Natur vorgenommene, künstliche Täuschung oder „Lüge“ als Akt der Putzstüchtigen und die Verwirrung von Sinnen und Seele der Rezipienten sind die durch die Verdichtungen der Autoritäten unterstrichenen Leitthemen für das gesamte Kapitel.

Im christlichen, tendenziell misogynen Weltbild stellen die weibliche Schönheit und ihre attraktive Wirkung ein psychologisches Grundproblem der zur Manipulation neigenden und zugleich verführbaren menschlichen Natur dar.⁸ Mag sie auch ihren Ursprung im Schöpfungsakt Gottes haben, so ist die Schönheit, wie der Kirchenvater Tertullian um 200 schreibt, nicht notwendiges Element, sondern nur eine Art Zulage oder Überschuss der göttlichen Bildnerkunst (*divinae plasticae accessio*).⁹ Schönheitsorientierte Körperpflege (*ornatus*) steht daher in der Kritik, sei sie doch, so Tertullian, nichts anderes als „die Sorge um die Haare, die Haut und jene Teile des Körpers, welche die Augen anziehen“.¹⁰ Die künstliche Steigerung dieser Attraktion durch die Kosmetik gilt ihm als unmittelbare Aggression, wenn er klagt: „Uns sollen wir also bemalen, damit die anderen untergehen!“¹¹

Vinzenz spitzt das Verbot der Verschönerung noch weiter zu, indem er schon die natürliche Schönheit an sich als verderblich ausweist.¹² Dahinter steht, wie viele der von ihm zitierten Autoren implizieren, wiederum ein wahrnehmungspsychologischer Ansatz, der von den Sinnen als der Schwachstelle der moralischen Konstitution ausgeht – wie ja auch die Farben von Vinzenz über ihre Einwirkung auf die Sinne definiert werden (*color sensum alterat*).¹³ Gleich zu Beginn des Kapitels wird die „Schönheit“ (*pulchritudo*) geschminkter Gesichter und gefärbter Haare mit Johannes Chrysostomos als verstörend für den Geist kategorisiert (*ad perturbandum animum*).¹⁴ Mit Ovids *Remedia amoris* kommt an dieser sensiblen Stelle die einzige heidnische Autorität zu Wort, die explizit den Mann als Ziel und Opfer des kosmetischen Betrugs anspricht: „Wir werden getäuscht durch den Zierrath.“¹⁵

In einer starken misogynen Aufladung erklären die Passagen aus Cyprian und Hieronymus die Frau, welche „die Augen der Männer herbeiruft“, zu einer aktiv verletzenden, angreifenden, tötenden Agentin, die mit ausgeworfenen Locken wie mit Fallen nach Seelen jagt.¹⁶ Dabei begeht die sich schmückende Frau an sich selbst eine Straftat: Sie widersetzt sich dem Herrenwort des Matthäusevangeliums, wenn sie ihre Haare durch *infectio* – was „Färbung“, aber auch „Schän-

„dung“ heißen kann – beliebig färbt.¹⁷ Vor allem aber ruft die Bemalung des Gesichts einen Streit um das Besitzrecht hervor, der seinen juristischen Hintergrund und sein fatales Gewicht aus dem Jüngsten Gericht erhält.¹⁸ Die Verfälschung des natürlich-göttlichen Bildes wird durch die Metapher der ehebrecherischen Farben (*colorum adulteriis*) wiederum im Sinne eines Rechtsbruchs und Moralverstoßes gedeutet.¹⁹ Mit ihrer Farb-Arbeit greifen die Frauen das Urheberrecht Gottes am Menschen als seinem Werk an, das immer wieder als *opus, opus et plasma* („Werk“, „Werk und Gebilde“) oder *pictura dei* („Gemälde Gottes) bezeichnet wird, und damit geraten sie gewissermaßen ins Feld der Konkurrenz zwischen zwei Künstlern: Schon Tertullian hatte über die Gesichtsmalerinnen mit einer Wortwahl geschrieben, die an juristische Wendungen erinnert: „Ihnen missfällt offenbar die Bildnerkunst Gottes, und sie widerlegen sie in sich selbst, sie fechten den Künstler in allem an. Sie fechten ihn nämlich an, indem sie verbessern, indem sie hinzufügen, umso mehr als sie die Hinzufügungen von einem verfeindeten Künstler nehmen, nämlich vom Teufel.“²⁰ In Vinzenz' Version wird diese urheberrechtliche Argumentation durch die Verknüpfung der Quellen zugespitzt: Mit Ambrosius gilt das Werk Gottes als „ausgelöscht“ durch den kosmetischen Akt, und mit Hieronymus legt sich die Übermalung als ein „Schleier des Antichristen“ über das eigentliche Gesicht. Für Vinzenz und sein Publikum muss sich hier ein expliziter Kontrast zum „Schleier“ der Veronika eröffnen haben, der als kostbare Reliquie in Form eines authentischen Kontaktbildes Christi die heilsgeschichtliche Bedeutung des Abbildes Gottes im Menschen in der Passion manifest werden ließ.²¹ Das Überschminken und Verändern der eigenen Erscheinung kommt also einem willkürlich herbeigeführten Verlust der Gottesebenbildlichkeit gleich, der notwendigerweise den Verzicht auf Gnade und Erlösungshoffnung mit sich bringen muss.²²

Zu den Techniken und Materialien der Schminkkunst lässt sich bei Vinzenz wenig Neues erfahren. Die Farbmittel der Kosmetik waren besonders in den patristischen Texten der Spätantike mit Fachbegriffen problematisiert worden,²³ und zwar in Auseinandersetzung mit einer reichen antiken Tradition der Schminkkritik, die längst die anfällige Materialität der Schminkoberfläche thematisiert hatte: Die Erosion des geschminkten Gesichts durch Regen und Tränen etwa findet sich seit Martial immer wieder thematisiert.²⁴ Tertullian hatte dies bereits um 200 n. Chr. systematisch in seinem Traktat *Über den Schmuck der Frauen* dargelegt und dabei einleitend die Malmittel – ebenso wie schmückende Steine und Gold – als niedere Materialien, Variationen des Schlammes, diffamiert. Auch die Verben, mit denen er das Verfertigen des Schmuckes beschreibt, sind despektierlich und scheinen zudem die Schädigung von Haut und Gesundheit

durch die Schminkmittel zum Ausdruck zu bringen, wenn er von „die Haut bedrängen, belasten“ (*cutem urgere*), „die Wangen beflecken, beschmutzen“ (*genas maculare*), spricht.²⁵ Auch Vinzenz erwähnt die etablierten Kennwörter der Schminkschelte, besonders *cerussa* und *purpurissum* erscheinen in der zitierten Hieronymus-Passage als die zwei gegensätzlichen Farben, die das gelebte Leben nivellieren und dafür künstlich Lebendigkeit erzeugen sollen.²⁶ Bleiweiß und Purpurrot bilden so geradezu die artifiziellen Gegenstücke zu den poetischen Minnefarben des Hoheliedes, den natürlichen Hautfarben der schönen, reinen Weiße (*candidus*) und dem lebendigen Vitalrot pulsierenden Blutes (*rubicundus*), die nach den einflussreichen Deutungen des Bernhard von Clairvaux Keuschheit und Liebe der Braut Christi kennzeichnen.²⁷ Hier und an anderen Stellen scheint die Figur der Maria auf, die als menschlich-transzendentes Urbild jungfräulicher Schönheit und Demut die Erziehung der jungen Frauen leiten soll.²⁸

Vinzenz' Lehrschrift blieb nicht folgenlos. Der Erziehungstraktat des Wilhelm Peraldus liefert um 1265 eine zugespitzte Auswahl ähnlicher Autoritäten und verdeutlicht die gefahrvolle Attraktivität der körperlichen Schönheit, wenn er sie „sehr schädlich“ nennt, „brennend“, „verletzend, gleich der Schönheit eines strahlenden Schwertes“.²⁹ Der Verschönerung durch Schmuck und Schminke stellt Peraldus die „natürliche, eigene Farbe“ der Ureltern vor dem Sündenfall entgegen.³⁰ Vinzenz' Spuren finden sich auch um 1280 im später weit verbreiteten *Fürstenspiegel* des Ägidius Romanus, der die Männer über das zulässige Modeverhalten der Ehefrauen aufklärt: Der „künstliche“ Schmuck, den man auch „Schminke“ (*fucatio*) nenne, bei dem „sich die Frauen durch gewisse *figmenta* (Täuschungen) röter oder weißer zeigen“, sei ihnen zu verbieten.³¹

Die zeitgenössischen Bedürfnisse und Verhaltensweisen der Frau spiegeln sich in solchen Schriften kaum, am wenigsten aber bei Vinzenz selbst mit seiner Ausrichtung an der monastischen Askese. Gleichwohl zeigen Texte wie der fast zeitgleich entstandene anglo-normannische *Ornatus Mulierum* aus dem 13. Jahrhundert, dass die ältere Tradition von Rezeptsammlungen und Anweisungen zur Gesichts- und Haarpflege sowie zur Schminke bereits Bestandteil volkssprachiger Literatur geworden war. Die Sünde der verführten Eva kann dabei in einer geschickten Wendung auch zur Begründung der Notwendigkeit von Schmuck und Schminke angeführt werden: Die poetische Einleitung des *Ornatus* weist darauf hin, dass Gott der Frau bei ihrer Erschaffung „andauernde Schönheit“ verliehen habe, diese aber durch den Teufel, der Eva zum Apfel verführt und entehrt habe, verloren gegangen sei: „Und die Frauen, die heute leben, die daran keine Schuld tragen, wurden durch Evas großes Vergehen um viel von ihrer Schönheit gebracht.“ Daher gebe es nun zum einen solche

Frauen, die in ihrer Jugend zwar „rosig, weiß und schön“ seien, nach der Heirat aber ihre Farbe (*color*) verlören, und zum anderen solche, die mit gar keiner Schönheit versehen seien. Um Evas Ursünde auszugleichen, liefere der Text nun praktische Anweisungen, wie es möglich ist, „Schönheit zu erhalten und [...] zu vermehren“.³²

Angesichts dessen, dass im 13. Jahrhundert die Kosmetik und damit die Selbstverwaltung der Schönheit also durchaus als Autorisierung der Frau – wenn auch im einschränkenden gesellschaftlichen Gefüge – gesehen werden kann, fällt umso mehr auf, wie wenig Vinzenz' Erziehungsmaßnahmen solche Realitäten zur Kenntnis nehmen. Er blendet die gesamte Hochkonjunktur der höfischen Literatur aus, die zwischengeschlechtliche Spannungen im Minnedienst differenziert aushandelt und dabei der Frau eine aktive Rolle einräumt und die sich auch in der zeitgenössischen Bildwelt – etwa auf Kämmen mit höfischen Szenen – nachvollziehen lässt.³³ Der Traktat entsteht zudem im Umfeld Ludwigs des Heiligen, dessen Mutter, Blanka von Kastilien, als erste weibliche Regentin zu den wenigen politisch machtvollen und einflussreichen Frauen ihrer Zeit gehörte. Gerade zur Zeit der Abfassung des Textes übernahm sie während der Abwesenheit Ludwigs anlässlich des Kreuzzuges von 1248/50 zum zweiten Mal die Regentschaft Frankreichs – allerdings nicht ohne Auseinandersetzungen mit ihrem Sohn.³⁴ Vielleicht bedeutet Vinzenz' vollständiges Verschweigen der gesellschaftlichen Möglichkeiten der Frau in Minne und Politik, dass er besonders radikal gegen sie anschreiben wollte. Oder aber er verharnte ganz in der Tradition der von ihm kompilierten Autoren und entsprach der von Ludwig dem Heiligen propagierten Askese, um durch die Stimme der Heiligen Schrift und ihrer ehrwürdigsten Interpreten den Frauen die Schminkutensilien als Machtinstrumente des Weltlichen aus der Hand zu nehmen und die überweltliche Schönheit Mariens zu unterstreichen.

Wolf-Dietrich Lühr

Anmerkungen

- 1 Zu Kontext und Datierung siehe Arpad Steiners Einleitung in: Vincent of Beauvais, *De eruditione filiorum nobilium*, hg. v. Arpad Steiner, New York 1938, S. xv–xvii; Astrik L. Gabriel, *The Educational Ideas of Vincent of Beauvais*, Tongerlo 1962, hier bes. S. 20; Klaus Schreiner, *Bildung als Norm adliger Lebensführung. Zur Wirkungsgeschichte eines Zivilisationsprozesses, untersucht am Beispiel von ‚De eruditione filiorum nobilium‘ des Vinzenz von Beauvais*, in: Rüdiger Schnell (Hg.), *Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne*, Köln 2005, S. 189–237.
- 2 Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), S. 172–219.
- 3 Dazu Joseph M. McCarthy, *Humanist Emphases in the Educational Thought of Vincent of Beauvais*, Leiden/Köln 1974, S. 139; Rosemary Barton Tobin, *Vincent de Beauvais’ ‚De Eruditione Filiorum Nobilium‘. The Education of Women*, New York et al. 1984, bes. S. 103–105; sowie Adam Fijalkowski, *The Education of Women in Light of Works by Vincent of Beauvais*, OP, in: *Miscellanea Mediaevalia* 17, 2000, S. 513–526.
- 4 Siehe Gabriel (wie Anm. 1), S. 40. Vgl. die von Steiner kompilierte Liste der im gesamten Traktat zitierten Autoren in: Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), S. xix–xxi, mit der ausführlichen Tabelle der für die Kapitel über die Erziehung der Frauen herangezogenen Quellen bei Javier Vergara Ciordia, *La educación de la mujer en el de eruditione filiorum nobilium de Vicente de Beauvais*, in: *Educación* 21, 2012, S. 73–92, hier S. 86–88: Die klassischen Autoren kommen in diesen Abschnitten kaum und nur in kurzen, wenig bedeutungsvollen Zitaten vor, von 30 Referenzen betreffen zudem 14 Ovids *Ars amatoria* und *Remedia amoris*.
- 5 McCarthy (wie Anm. 3), S. 138.
- 6 Siehe zu den asketischen Briefen an Frauen aus Hieronymus’ Umfeld Stefan Rebenich, *Hieronymus und sein Kreis: prosopographische und sozialgeschichtliche Untersuchungen*, Stuttgart 1992, S. 202.
- 7 Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), 44, 1 f. (S. 181): *Ornatus autem superfluus consistit in vestium exquisicione et crinium compositione et faciei depictione [...]*. Vgl. auch *composicio crinium*, ebd., 44, 102 (S. 184).
- 8 Vgl. zu den Grundlagen der misogynen christlichen Traditionen im Sündenfall und seiner Deutung Howard R. Bloch, *Medieval Misogyny*, in: *Representations* 20, 1987, S. 1–24.
- 9 Tertullian, *De cultu feminarum*, II, 2, 5. Vgl. zum Begriff *plastica* Tertulliano, *L’eleganze delle donne*, hg. v. Sandra Isetta, Florenz 1986, S. 175; Tertullien, *La toilette des femmes (de cultu feminarum)*, hg., eingel. u. komm. v. Marie Turcan, Paris 1971, S. 111.
- 10 Tertullian, *De cultu feminarum*, I, 4, 2: *iste [ornatus] in cura capilli et cutis et earum partium corporis quae oculos trahent.*
- 11 Ebd., II, 2, 4: *Expingamus nos, ut alteri pereant!*
- 12 Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), 44, 120 f. (S. 185): *nec enim appetenda est naturalis faciei vel corporis pulcritudo [...] quia vana est et caduca et eciam, ut in pluribus, nociva.*
- 13 Vgl. Hans-Joachim Schmidt, *Was sind Farben? Fragen und Antworten in der Enzyklopädie von Vinzenz von Beauvais*, in: Ingrid Bennewitz/Andrea Schindler (Hg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, 2 Bde., Berlin 2011, Bd. 2, S. 1035–1045, hier S. 1041 f.
- 14 Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), 44, 7 (S. 181). Vgl. zur Rolle der Sinne und Affekte Tomas Zahora, *Since Feeling is First: Teaching Royal Ethics through Managing the Emotions in the Late Middle Ages*, in: *Parergon* 31, 2014, S. 47–72.

- 15 Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), 44, 12 f. (S. 181); Ovid, *Remedia amoris*, 343 f.: *Decipimur cultu [...]*. Zu Täuschung und Kosmetik der Antike siehe Kelly Olson: *Dress and the Roman Woman. Self-Presentation and Society*, London/New York 2008, hier bes. S. 81–85. Vgl. zu Ovid den Kommentar im vorliegenden Band.
- 16 Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), 44, 82–85 (Cyprian) (S. 183–186): *oculos in te iuventutis illicias [...] alios perdas et velut gladium te ac venenum prebeas videntibus*; 44, 142 f. (Joh. Chrysostomus): *venenum intulit*; 44, 146 f.: *laqueum aliis iniciendo*; 44, 153: *ad capiendas animas preparata*; 44, 165: *iactantes chomas*; vgl. ebd., 44, 181–183 (S. 187).
- 17 Vgl. dazu Roberta Milliken, *Ambiguous Locks: An Iconology of Hair in Medieval Art and Literature*, Jefferson/London 2012.
- 18 Vgl. allgemein zur Argumentation mit rechtlichen, auch privat- und strafrechtlichen Begriffen in der Patristik Alexander Beck, *Römisches Recht bei Tertullian und Cyprian. Eine Studie zur frühen Kirchengeschichte*, Halle 1930.
- 19 Bereits Plinius spricht im Kapitel über Färbestoffe (Ersatz-Purpur) von *adulterare adulteria naturae*. Von einer „ungerechten Farbe“ (*color iniustus*) spricht Tertullian, *De cultu feminarum*, II, 8, 2; Cyprian, *De habitu virginum*, XVII, 5: *crinem adultero colore mutasti*; dazu Tertulliano (wie Anm. 9), S. 161.
- 20 Tertullian, *De cultu feminarum*, II, 5, 2: *Displicet nimirum illis plastica Dei; in ipsis redarguunt et reprehendunt artificem omnium. Reprehendunt enim cum emendant, cum adiciunt, utique ab adversario artefice sumentes additamenta ista, id est a diabolo*. Zum Begriff des *plasmator* für Gott vgl. Tertullien (wie Anm. 9), S. 111.
- 21 Siehe zur *Vera icon* im 13. Jahrhundert Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 43–105.
- 22 Siehe Thomas Lentjes, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 179–220, bes. S. 206 f.; zum Mensch als Abbild Gottes im *Speculum Naturale* des Vinzenz (XXIII, Kap. 1–2, col. 1651 f.) siehe Fijalkowski (wie Anm. 3), S. 516. Vgl. zum Kontext Herman Somers, Image de Dieu: les sources de l'exégèse augustinienne, in: *Revue des Augustiniennes* 7, 1961, S. 105–125.
- 23 Vgl. den Kommentar zu Ovid im vorliegenden Band.
- 24 Siehe dazu ausführlich Olson (wie Anm. 15), S. 58–68.
- 25 Tertullian, *De cultu feminarum*, II, 5, 2: *In illum enim delinquent quae cutem medicaminibus urgent, genas rubore maculant, oculos fuligine porrigunt*. Vgl. dazu den Kommentar in Tertullien (wie Anm. 9), S. 111; Tertulliano (wie Anm. 9), S. 142 (*De cultu feminarum*, I, 2, 1), S. 175, mit Verweis auf *fuligo* bei Juvenal, *Saturae*, I, 2, 93.
- 26 Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), 44, 40 (S. 182) nach Hieronymus; 44, 104 (S. 184).
- 27 Vgl. dazu 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 2015, S. 109–139.
- 28 Zu Maria als Vorbild und zum Marienkult als Kontext siehe Fijalkowski (wie Anm. 3), S. 518 f.
- 29 Zur Verbreitung des Traktats vgl. Steiner in Vinzenz von Beauvais (wie Anm. 1), S. xii; Gabriel (wie Anm. 1), S. 41. Guillelmus Peraldus, *De eruditione principum*, in: Robert Busa (Hg.), *S. Thomae Aquinatis opera omnia. Aliorum mediæ aevi auctorum scripta*, Bd. 61/7, Stuttgart 1980, S. 89–121, hier S. 115 (V, 53): *Multum est nociva pulchritudo corporis. Est enim pulchritudo*

- exurens, qualis est pulchritudo vulnerans, qualis est pulchritudo splendentis gladii.* Zu Peraldus siehe Michiel Verweij, *Princely Virtues or Virtues for Princes? William Peraldus and his 'De eruditione principum'*, in: István Bejczy/Cary J. Nederman (Hg.), *Princely Virtues in the Middle Ages 1200–1500*, Turnhout 2007, S. 51–71.
- 30 Peraldus (wie Anm. 29), S. 115 f.: *sic primis parentibus ante peccatum ad decorum sufficiebat proprius color naturalis; sed per peccatum senserunt in se unde erubescerent, propter quod vestis operimento indiguerunt.*
- 31 Aegidius Romanus, *De regimine principum*, I, 21: *Fictitius autem ornatus dicitur fucatio ut appposito coloris albi vel rubei, quibus per quaedam figmenta ostendunt se foeminae rubicundiores vel albiores, vel alio modo pulchriores quam sint. Talia autem quae sunt fictitia et sophistica sunt illicita et prohibenda.* Zu Ägidius und Vinzenz siehe Steiner in Vincent of Beauvais (wie Anm. 1), S. xxv–xxvii; vgl. Charles F. Briggs, *Giles of Rome's 'De regimine principum': Reading and Writing Politics at Court and University*, Cambridge 1999.
- 32 Pierre Ruelle, *Ornement des Dames (Ornatus Mulierum), Texte anglo-normanne du XIII^e siècle*, Brüssel 1967, S. 32: „Quand Deus out la femme fete, [...] Bauté la duna perdurable. Mais ele le perdi par le deble / Puis que ele out la pume gusté; / Mult en fu disonuré. / Et les dames que ore sunt / Ke de ceo culpes ne hunt, / Pur ceo que Heve forfist tant, / De lur bauté sunt mult perdant. / Kar tele i ad, quant est pucele, / Dune est ruvente, blanche et bele: Tant tost cum ele est marié / Li est colur remué. / Tele i ad que en sa vie / Unches de bauté n'ut ballie. / Pur ceo vus fas jeo cest livre / Que tres bien seez delivre / Vus memes en bauté garder / Et vos acunit el amender“.
- 33 Vgl. etwa einen Elfenbeinkamm des 13. Jahrhunderts aus Norditalien, Turin, Palazzo Madama, Inv. 0150/AV; dazu: Isabelle Bardiès-Fronty in: dies./Michèle Bimbenet-Privat/Philippe Walter (Hg.), *Le bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Ausst.-Kat., Paris 2009, S. 186 f.; Julia Saviello, „Purgat et ornat“: die zwei Seiten des Kamms, in: Thomas Pöpper (Hg.), *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin/Boston 2015, S. 133–144. Vgl. allgemein zu Vinzenz und der Minne-Literatur McCarthy (wie Anm. 3), S. 140; Fijalkowski (wie Anm. 3), S. 525.
- 34 Siehe Lindy Grant, *Blanche of Castile, Queen of France*, New Haven/London 2016, S. 106–130.

7. Francesco Petrarca: Fragmente und Farben der Schönheit (ca. 1336/1374)

*Non pur quell'una bella ignuda mano,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra et le duo braccia accorte et preste
son a stringere il cor timido et piano.*

*Lacci Amor mille, et nesun tende invano,
fra quelle vaghe nove forme honeste
ch'adornan sì l'alto habito celeste,
ch'agiunger nol pò stil né 'ngegno humano:*

*li occhi sereni et le stellanti ciglia,
la bella bocca angelica, di perle
piena et di rose et di dolce parole,*

*che fanno altrui tremar di meraviglia,
et la fronte, et le chiome, ch'a vederle
di state, a mezzo dì, vincono il sole.*

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hg. u. komm. v. Marco Santagata, Mailand 1996, CC (S. 856)

Nicht bloß die nackte Hand vor andern Dingen,
Die sich – o Leid! – nun birgt vor meinen Blicken,
Die andre Hand auch und zwei Arme schicken
Behend sich an, mein zages Herz zu zwingen.

Amor stellt tausend, kein' umsonst, der Schlingen,
In neuer Reize Lust mich zu umstricken,
Die so den Leib, den himmlisch-hehren, schmücken,
Daß Sprache nicht noch Geist so hoch sich schwingen:

Die heitern Augen, sternenlichten Brauen,
Den engelhaften Mund, in dem beisammen
Mit Perl und Rosen süße Worte liegen,

Dies alles zittern machen vor Erstaunen,
Auch Stirn und Locken, die der Sonne Flammen
Mittags zur Sommerzeit an Glanz besiegen.

Francesco Petrarca, *Canzoniere – Triumphe – Verstreute Gedichte. Italienisch und Deutsch*, übers. v. Karl Förster/Hans Grote, hg. v. Hans Grote, Düsseldorf/ Zürich 2002, CC (S. 305)

Kommentar

Der Gedichtsammlung, aus der dieses Sonett stammt, gab Francesco Petrarca (geb. 1304) selbst kurz vor seinem Tod im Jahr 1374 den Titel *Rerum vulgarium fragmenta*.¹ Heute ist sie eher unter der seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlichen Kurzform *Canzoniere* bekannt.² Die von Petrarca noch mit „stilisierter Bescheidenheit“³ als „Fragmente von Gedichten in Vulgärsprache“⁴ betitelte Auswahl von 366 Gedichten in italienischer Sprache beschäftigte ihn einen großen Teil seines Lebens. 1304 in Arezzo geboren, ging er mit seiner Familie 1312 nach Avignon, wo sein Vater am Hof des exilierten Papstes Clemens V. als Notar arbeitete. Nach seinen Studien der Jurisprudenz in Montpellier und Bologna kehrte Petrarca 1326 dorthin zurück.⁵ Am Karfreitag des darauffolgenden Jahres habe er, wie er in seiner Vergil-Handschrift und zusätzlich in Sonett CCXI des *Canzoniere* festhielt, in der Kirche St. Clara in Avignon eine junge Frau namens Laura getroffen.⁶ Diese vermeintliche Begegnung gab den Anstoß für eine Vielzahl von Gedichten, die Petrarca zwischen ca. 1336 und 1374 verfasste und ab 1342 bis zu seinem Tod in neun verschiedenen Versionen bündelte.⁷ In ihnen werden Lauras von ihm auch an anderer Stelle gerühmte „gefällige Einfachheit im Betragen“ (*simplicitate placendi*) und ihr „Zauber seltener Schönheit“ (*rare dulcedine forme*) in immer neuen Wendungen besungen.⁸

Ob Laura, die zum großen Unmut des Dichters schon 1348 – ebenfalls an einem Karfreitag – gestorben sei,⁹ wirklich gelebt hat oder nur eine Fiktion ist, war schon unter Zeitgenossen umstritten.¹⁰ So nahm insbesondere Giacomo Colonna an, dass die Figur der Laura von Petrarca bloß erfunden worden sei, um dem Lorbeer und der mit ihm seit Ovids Mythos um Apoll und Daphne eng

verbundenen Dichtung zu huldigen.¹¹ Lauras Name fällt in keinem der Gedichte explizit.¹² Nur im fünften Sonett erscheint der Name in Form eines Anagramms, das sich aus einzelnen Silben der Verse drei, fünf und sieben bildet: LAU-RE-TA.¹³ Daneben verweisen auch Homonyme ihres Namens wie *lauro* (Lorbeer), *l'aura* (Windhauch) und *l'oro* (Gold) auf Laura und bestärken, so im Fall des *lauro*, die enge Bindung ihres Namens an die sie preisende Poesie, deren zentrales Attribut seit Apoll die Lorbeerkrone ist.¹⁴

Die Geliebte ist jedoch nicht der alleinige Gegenstand des *Canzoniere*, sondern es geht mehr noch um den Gefühlstaumel, in den sich der liebende Sprecher durch ihren Anblick und ihre zurückweisende Haltung versetzt sieht.¹⁵ Die körperliche Schönheit Lauras erscheint als zentraler Auslöser dieses Liebesleidens. Worin genau ihre schöne Physis besteht, wird erstmals in Gedicht XXX angesprochen:

„Eine junge Dame unter einem grünen Lorbeer
sah ich, weißer und kälter als Schnee,
nicht berührt von der Sonne seit vielen Jahren;
und ihre Rede und ihr schönes Gesicht und ihre Haare
gefielen mir so sehr, dass ich sie vor Augen habe
und stets sehen werde, wo ich auch sei, auf Bergen wie am Ufer.“¹⁶

Wie die ersten sechs Verse der (insgesamt 39 Verse umfassenden) Sestine zeigen, findet das lyrische Ich neben der Art, wie die unter einem Lorbeerbaum (*lauro*) sitzende und damit als Laura zu identifizierende Dame spricht, vor allem an ihrer schneeweißen Haut, ihrem schönen Gesicht und ihren Haaren Gefallen. In den folgenden Versen werden zudem die Augen kurz erwähnt und wird die bisher nicht genannte Farbigkeit des Schopfes herausgestellt: Die geliebte Dame ist goldblond.¹⁷ Für eine genaue Vorstellung vom Aussehen Lauras reichen diese galant und teils metaphorienreich eingeworfenen Indizien jedoch nicht aus, wie Evi Zemanek in ihrer Studie *Das Gesicht im Gedicht* von 2010 zu bedenken gibt. Auch durch die folgenden Beschreibungen Lauras in den Gedichten XC, CXXVII, CXCIX und CC werde diese Leerstelle nicht gefüllt.¹⁸

Ein umfassenderes Bild von Laura ergibt sich im Abgleich mit diesen Gedichten aber allemal. So richtet Petrarca im eingangs zitierten Sonett CC die Aufmerksamkeit zunächst auf die nackte Hand der Dame,¹⁹ die in diesem Moment wieder durch einen Handschuh bedeckt zu werden scheint, und ihre beiden Arme, die das Herz des Erzählers schon durch ihren Anblick fesseln.²⁰ Diesem neuen Blick auf eine andere Körperpartie als das schon oben in Gedicht XXX

beschriebene Gesicht folgt im zweiten Quartett ein Einschub, der den Reizen der anmutigen und sittsamen Aufmachung Lauras gilt. In ihnen verberge der Liebesgott seine „Schlingen“ (*lacci*), sie verliehen der Geliebten ein „hohes himmlisches Aussehen“ (*alto habito celeste*), das sie dem menschlichen Geist (*ingegno humano*) ebenso wie dem Griffel (*stilus*) des Dichters vollends entziehe.²¹ Nach dieser erneuten Darlegung der von Laura ausgehenden Anziehungskraft und der damit verbundenen Überwältigung des lyrischen Ich kommt Petrarca in den beiden abschließenden Terzetten zum Gesicht der geliebten Dame zurück. Er charakterisiert die Augen nun als „heiter“ (*occhi sereni*), erwähnt erstmals auch die darüber liegenden Brauen, beschreibt ihren schönen und engelhaften Mund (*bella bocca angelica*), der nicht nur mit „süßen Worten“ (*dolci parole*) aufwarte, sondern auch mit „Perlen“ (*perle*) und „Rosen“ (*rose*) bestückt sei, und geht zuletzt auf die Stirn und Lauras goldene Locken ein, die durch ihren Glanz selbst die sommerliche Sonne zur Mittagszeit in den Schatten stellten.

Trotz des erweiterten Fokus von Sonett CC bleibt das Bild, welches Petrarca über mehrere Gedichte hinweg von der Geliebten entwirft, so fragmentarisch wie die *Rerum vulgarium fragmenta* – gemäß ihrem ursprünglichen Titel – selbst.²² Aus welchem Grund erwähnt der Dichter mit keinem Wort Lauras Nase, diese Frage warf schon Stefano Guazzo im vierten Buch seiner *Civil conversazione* von 1574 auf: War sie etwa derart hässlich, dass Petrarca sie lieber übergieng?²³ Auch die Ohren, hierauf hat zuletzt Zemanek hingewiesen, sucht man in den vereinzelt Beschreibungen von Lauras Erscheinung vergebens. Ihr Äußeres werde allein durch „Haare, Stirn, Augenbrauen, Augen, Wangen, Mund – all dies aber meist nur in seiner Gesamtheit als Gesicht aufgerufen – sowie Hals, Brust(korb) und zu guter Letzt die Füße“ bestimmt,²⁴ wobei unter den genannten Körperteilen die Haare und Augen die „dominierenden Komponenten“ darstellten und der Fokus damit eindeutig auf dem Kopf liege.²⁵

Petrarca war nicht der erste, der den Blick beim Lob weiblicher Schönheit auf einzelne Gesichts- und Körperpartien lenkte; mit dem genannten Katalog schloss er vielmehr an ein bestehendes Schönheitsideal an.²⁶ Sein Verdienst wird daher eher in der „Reduktion des seinerzeit etablierten umfangreichen Schönheitskatalogs auf einen ‚kurzen Kanon‘“ gesehen²⁷ – einen *canone breve*, wie Giovanni Pozzi in seiner Studie zum Frauenbildnis in der Poesie des Cinquecento von 1979 schreibt.²⁸ Es war gerade dieser verkürzte Kanon, der in jenen Schriften nachhallt, die dezidiert der weiblichen Schönheit gewidmet sind,²⁹ und der durch die sich auf Petrarca berufenden Petrarkisten im 16. und 17. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung fand (und schließlich durch sie wieder erweitert wurde).³⁰

Die Fragmentierung körperlicher Schönheit ist schließlich aber nicht nur ein poetisches Stilmittel, sie ergibt sich bereits aus der „medialen Konstitution“ von Sprache und Schrift.³¹ Leonardo da Vinci hat dies in seinen in den 1490er Jahren verfassten Notizen zum Wettstreit zwischen Malern und Dichtern mit einiger Klarheit herausgestrichen:³²

„In der Darstellung des Körperlichen durch den Maler und den Dichter besteht derselbe Unterschied wie zwischen zerstückelten und ganzen Körpern, denn, wenn der Dichter die Schönheit oder die Häßlichkeit irgendeines Körpers beschreibt, läßt er ihn Glied für Glied und nacheinander vor dir erstehen, der Maler dagegen zeigt ihn dir ganz und gleichzeitig. Der Dichter kann die wahre Gestalt der Glieder, aus denen ein Ganzes besteht, mit seinen Worten nicht hervorbringen, aber der Maler stellt es vor dich hin mit derselben Wahrheit, wie es die Natur vermag.“³³

Der Malerei wird hier aufgrund der Art, wie sie die Natur nachahmt, eine im Vergleich zur Poesie größere Wahrhaftigkeit nachgesagt, während Leonardo an anderer Stelle betont, dass die „einzig wahre Aufgabe des Dichters“ (*vero uffizio del poeta*) darin bestehe, mit Wörtern die Sprache nachzuahmen.³⁴ Neben dieser Unterscheidung, die mit einer Höherbewertung des der Malerei verpflichteten Sehsinns gegenüber dem mit der Poesie verbundenen Gehör einhergeht, ist es die mediale Eigenheit der Dichtung – ihre Notwendigkeit, eine Figur oder auch Szene in einzelne Wörter zu zerlegen und diese zur sprachlichen Darlegung des Zusammenhangs in eine lineare Abfolge zu bringen –, die im zitierten Passus gegen die Schwesterkunst ausgespielt wird.³⁵ Anders als der Dichter, der den Körper ebenso wie das Gesicht zerstückeln müsse, um deren Schönheit (oder auch Hässlichkeit) zu beschreiben, stelle der Maler sie dem Betrachter als ein wohlgeordnetes, simultan zu begreifendes Ganzes vor Augen, als eine *proportionalità armonica*, wodurch dieser derart gefesselt werden könne, „dass er seine Freiheit verliert“ (*che spesso tolgono la libertà posseduta a chi le vede*).³⁶

Mit seiner scharfen, mehrmals wiederholten Zurückweisung des Dichters nahm Leonardo eine Herausforderung an, die Petrarca in umgekehrter Stoßrichtung im *Canzoniere* an die Maler gerichtet hatte.³⁷ Neben den vereinzelt Beschreibungen von Lauras äußerer Erscheinung geht Petrarca in den Sonetten LXXVII und LXXVIII auch auf ein Porträt Lauras ein, das der aus Siena stammende, für einige Zeit in Avignon ansässige Simone Martini im Auftrag des Sprechers angefertigt haben soll.³⁸ Dem Maler gesteht das lyrische Ich zunächst zu, sogar die schöne Seele der Geliebten anschaulich gemacht und auf diese

Weise den antiken Bildhauer Polyklet übertroffen zu haben, der wegen des von ihm aufgestellten Kanons vor allem für die Darstellung körperlicher Schönheit bekannt ist.³⁹ Doch verblasst dieses Lob angesichts des in Sonett LXXVIII geäußerten Bedauerns, dass die Porträtierte bei aller Lebendigkeit der Darstellung am Ende stumm bleibe.⁴⁰ Mit seiner sprachlichen Beschreibung Lauras, ihres Äußeren ebenso wie ihres inneren Wesens sieht sich Petrarca demgegenüber klar im Vorteil, was sich auch daran zeigt, dass er das gelungene Zusammenspiel von Charakter und äußerer Erscheinung in seiner Schrift *De remediis utriusque fortunae* (1353–1366) als die höchste Form der Schönheit erachtet.⁴¹

Als ein weiteres Surplus versieht Petrarca die auserwählten Körperfragmente mit schillernden Metaphern, die ihre Beschaffenheit, insbesondere ihre Farbigkeit und ihre Glanzeffekte, dem Leser näher bringen, sie ihm geradezu bildlich vor Augen stellen sollen.⁴² So wird die Haut der Geliebten durch den Vergleich mit Schnee, wie im erwähnten Sonett XXX, aber auch mit Elfenbein und Milch farblich bestimmt, werden die Zähne mit Perlen, die Wangen mit Rosen gleichgesetzt, während im Verweis auf Sterne und Diamanten das Strahlen der Augen anschaulich und im Rückgriff auf das Edelmetall Gold der Glanz des Haares umrissen wird.⁴³ Petrarca, resümiert Zemanek diesbezüglich, wird damit selbst zum Maler⁴⁴ – und prägte, wie insbesondere das Beispiel der goldblonden Strähnen bezeugt, auch für die wirklichen Vertreter dieses Metiers erneut bleibende Idealvorstellungen.⁴⁵

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Hierzu sowie zu den vorherigen Titeln der Gedichtsammlung: Karlheinz Stierle, *Petrarca: Fragmente eines Selbstentwurfs. Essay*, München/Wien 1998, S. 48–50.
- 2 Vgl. ders., *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003, S. 880, Anm. 26, mit weiterführender Literatur.
- 3 Evi Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 100.
- 4 Auch zu Beginn des ersten Sonetts wird der fragmentarische Charakter des *Canzoniere* betont. Vgl. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hg. u. komm. v. Marco Santagata, Mailand 1996, I, 1 (S. 5): „Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono [...]“. Zur Bedeutung des Fragmentarischen bei Petrarca: Stierle (wie Anm. 2), S. 525–527.
- 5 Vgl. ebd., S. 59–61.
- 6 Petrarca (wie Anm. 4), CCXI, 12–14 (S. 896): „Mille trecento ventisette, a punto / su l’ora prima, il dì sesto d’aprile, / nel laberinto intrai, né veggio ond’esca.“ Vgl. Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme*, 2 Bde., Paris 1907, Bd. 2, S. 286 f.; Stierle (wie Anm. 2), S. 508 f.

- 7 Für die Datierung einzelner Gedichte und der unterschiedlichen Fassungen des *Canzoniere*: Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the ‚Canzoniere‘ and Other Petrarchan Studies*, Rom 1951; Gerhart Hoffmeister, *Petrarca*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 86–90. Das hier kommentierte Sonett datiert Wilkins in die Jahre 1367 bis 1371 oder alternativ in das Jahr 1372 (S. 194, 367).
- 8 Francesco Petrarca an Giacomo Colonna, in: ders., *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, übers., hg. u. erl. v. Otto Schönberger/Eva Schönberger, Würzburg 2004, I,6, S. 70–81, hier S. 72 f.
- 9 Petrarca verzeichnete den vermeintlichen Tod Lauras ebenfalls auf der Frontseite seines Vergil-Codex. Vgl. Stierle (wie Anm. 2), S. 507. In einer früheren Fassung des *Canzoniere* von 1363 wurden die Gedichte auf dieser Grundlage in zwei Teile untergliedert – einen ersten Teil mit Gedichten, in denen Laura als lebend beschrieben wird (Gedichte I bis CCLXVI), und einen zweiten, in dem der Tod sie vollends dem Liebenden entzogen hat. Ebd., S. 521.
- 10 Schon die Tatsache, dass die erste Begegnung mit Laura ebenso wie ihr Tod auf einen Karfreitag gefallen sein sollen, wird als Hinweis auf den hohen Grad der Fiktionalität bewertet. Ebd., S. 518.
- 11 Francesco Petrarca an Giacomo Colonna am 21. Dezember 1336, in: ders., *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*, hg. v. Berthe Widmer, 2 Bde., Berlin/New York 2005–2009, Bd. 1, 2005, II, Brief 9, S. 99–106, hier S. 102 f., in dem Petrarca sich gegen den Vorwurf wendet, er habe den „wohlklingenden Namen Laura“ nur erdichtet, um sich den Dichterlorbeer zu sichern. Vgl. Stierle (wie Anm. 2), S. 506–508; Ingeborg Walter/Roberto Zapperi, *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München 2007, S. 15. Zu Petrarcas Rezeption des von Ovid beschriebenen Mythos um Apoll und Daphne (*Metamorphosen*, I, 492–567): Stierle (wie Anm. 2), S. 517: „Petrarca begreift die Ovidische Metamorphosen-Erzählung von Apoll und Daphne als einen Künstler-, genauer einen Dichtermythos. Apoll wird zum Dichter in dem Augenblick, wo Daphne, in einen Lorbeer verwandelt, sich ihm entzieht und einzig noch das Gedicht eine Weise ist, sie gegenwärtig zu halten.“
- 12 Dies entspricht laut Walter/Zapperi (wie Anm. 11), S. 14 f., der damaligen Konvention.
- 13 Zu diesem Sonett und zur beschriebenen Lesart des Anagramms: Gerhard Regn, ‚Allegorie pro laura corono‘. Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie, in: *Romanistisches Jahrbuch* 51, 2000, S. 128–152, hier S. 146–150; Stephan Leopold, *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik früher Neuzeit*, München 2009, S. 61–65. Für einen alternativen Vorschlag: Alfred Noyer-Weidner, Il nome di Laura nel ‚Canzoniere‘ petrarchesco: intorno all’ enigma onomastico del sonetto V ed alle sue funzioni poetiche, in: Andreas Kablitz/Ulrich Schulz-Buschhaus (Hg.), *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*, Tübingen 1993, S. 293–309.
- 14 Petrarca selbst hat die Dichterkrone 1341 auf dem Kapitol in Rom empfangen. Vgl. Stierle (wie Anm. 2), S. 354–374.
- 15 Vgl. Hoffmeister (wie Anm. 7), S. 92–96; Zemanek (wie Anm. 3), S. 77, 102.
- 16 Übers. ebd., S. 101. Petrarca (wie Anm. 4), XXX, 1–6 (S. 166): „Giovene donna sotto un verde lauro / vidi più bianca et più fredda che neve / non percossa dal sol molti et molt’anni; / e ’l suo parlare e ’l bel viso, et le chiome / mi piaquen sí ch’i’ l’ò dinanzi agli occhi / ed avrò sempre, ov’io sia, in poggio o ’n riva.“
- 17 Ebd., 19–24 (S. 166): „Non fur già mai veduti sì begli occhi, / o ne la nostra etade o ne ’prim’anni, / che mi struggon così come ’l sol neve; / onde procede lagrimosa riva, / ch’ Amor conduce a pie’ del duro lauro / ch’ à i rami di diamante, et d’òr le chiome.“

- 18 Zemanek (wie Anm. 3), S. 101 f. Vgl. auch Nancy J. Vickers, *Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme*, in: *Critical Inquiry* 8/2, 1981, S. 265–279, hier S. 266.
- 19 Dieser Körperteil wird schon im Sonett zuvor angesprochen: Petrarca (wie Anm. 4), CXCIX (S. 853). Zur Hochschätzung schöner Hände in der Nachfolge Petrarcas: Adrian W. B. Randolph, *Touching Objects: Intimate Experiences of Italian Fifteenth-Century Art*, New Haven 2014, S. 50–56.
- 20 Vgl. Francesco Petrarca, *Canzoniere: 50 Gedichte mit Kommentar. Italienisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Peter Brockmeier, Stuttgart 2006, S. 301 f. (Kommentar zu Sonett CC).
- 21 Eine ähnliche Ungreifbarkeit beschreibt Petrarca (wie Anm. 4) auch in Sonett CLVII, 1–4 (S. 731): „Quel sempre acerbo et honorato giorno / mandò sì al cor l’image sua viva / che ’ngegno o stil non fia mai che ’l descriva, / ma spesso a lui co la memoria torno.“ Vgl. Ursula Hennigfeld, *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg 2008, S. 51–53.
- 22 Vgl. Zemanek (wie Anm. 3), S. 100.
- 23 Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, hg. v. Amedeo Quondam, 2 Bde., Modena 1993, Bd. 1, IV, S. 312 (4 2.162). Vgl. Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena 1991, S. 291–328.
- 24 Mit Blick auf das hier diskutierte Sonett CC wären noch Hände und Arme diesem Katalog hinzuzufügen.
- 25 Zemanek (wie Anm. 3), S. 98 f., 102. Zu Lauras mal verborgenem, mal enthültem Körper: Leopold (wie Anm. 13), S. 61–87.
- 26 Zemanek (wie Anm. 3), S. 100 f.
- 27 Ebd., S. 103. Zur damit einhergehenden Reduktion in der Farbpalette: ebd., S. 103–105.
- 28 Giovanni Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in: *Lettere italiane* 31/1, 1979, S. 3–30, hier S. 7. Vgl. auch ders., *Temi, τόποι, stereotipi*, in: Alberto Asor Rosa (Hg.), *Letteratura italiana*, Bd. 3: *Le forme del testo*, Teil 1: *Teoria e poesia*, Turin 1984, S. 391–436, hier S. 400, der den Unterschied zum *canone lungo* hier wie folgt umreißt: „un canone lungo permette il dettagliamento di tutto il corpo, un canone breve si ferma al viso, aggiuntovi a scelta un dettaglio, per così dire adiacente (la mano, il collo, il seno).“ Vgl. auch den Kommentar zu Agnolo Firenzuola im vorliegenden Band.
- 29 Elizabeth Cropper, *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style*, in: *The Art Bulletin* 58/3, 1976, S. 374–394; Zemanek (wie Anm. 3), S. 135–142; Ulrike Schneider, *„Disegnar 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, Berlin/München 2013, S. 84–98.
- 30 Hennigfeld (wie Anm. 21); Zemanek (wie Anm. 3), S. 109–134. Zur Weiterführung der Körperfragmentierung im erotischen Blason, der einem einzigen Körperteil gewidmet ist, etwa: Nancy J. Vickers, *Members Only: Marot’s Anatomical Blazons*, in: David Hillman/Carla Mazzi (Hg.), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York/London 1997, S. 2–21; Hartmut Böhme, *Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock*, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 228–253.
- 31 Zemanek (wie Anm. 3), S. 109. Zur Medienspezifität der Schrift und ihrer Instrumentalisierung im *Canzoniere* außerdem: Stierle (wie Anm. 2), S. 513.
- 32 Zu Leonardos *paragone* grundlegend: Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci’s ‚Paragone‘: A*

- Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992. Für nähere Informationen zu Leonardos Notizen zur Malerei, die er selbst in ein *Libro di pittura* zu überführen gedachte, siehe außerdem den Kommentar zu Leonardo im vorliegenden Band.
- 33 Übers. Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, übers. v. Marianne Schneider, hg. v. André Chastel, München 1990, Nr. 26, S. 142. Ders., *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinat. lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 32, fol. 18 r: „Tal differenza è in quanto alla figurazione delle cose corporee dal pittore e poeta, quanto dalli corpi smembrati a li uniti, perché il poeta, nel descrivere la bellezza o bruttezza di qualonche corpo, te lo dimostra a membro a membro, et in diversi tempi, et il pittore tel fa vedere tutto in un tempo. E 'l poeta non pò porre con le parole la vera figura delle membra di che si compone un tutto, come 'l pittore, il quale te 'l pone inanti con quella verità ch'è possibile in natura.“
- 34 Ebd., § 15, fol. 5 v–7 r. Vgl. Frank Fehrenbach, Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprechzeit und Naturzeit bei Leonardo, in: ders. (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, München 2002, S. 169–206, hier S. 169, der in diesem Argument Leonardos eine „nachahmungstheoretische Unterscheidung zwischen natürlichen und arbiträren Zeichen“ erkennt.
- 35 Vgl. ebd., S. 169, 172–176; 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, bes. S. 30–32; Zemanek (wie Anm. 3), S. 109, 112.
- 36 Leonardo, *Libro di pittura* (wie Anm. 33), § 32, fol. 18 r–19 r. Der *paragone* von Malerei und Dichtung zielt hier und mehr noch in Paragraph 27 des *Libro di pittura* auf das Frauenporträt. Hierzu: Elizabeth Cropper, The Beauty of Woman. Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in: Margaret W. Ferguson et al. (Hg.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986, S. 175–190; John K. G. Shearman, *Only Connect...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 108–148; Zemanek (wie Anm. 3), S. 164–176, mit Blick auf den Kontext seitens der Dichter.
- 37 Zu den Vor- und Nachteilen von Malerei wie Bildhauerei bezieht Petrarca auch in seiner Schrift *De remediis utriusque fortunae* Stellung: Francesco Petrarca, *On Panel Painting and Sculpture: 'De tabulis', 'De statuis' (De remediis utriusque fortunae, XL–XLI)*, übers. u. hg. v. Gregor Maurach, komm. v. Claudia Echinger-Maurach, Heidelberg 2014. Vgl. Peter Seiler, Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit, in: Renate L. Colella et al. (Hg.), *'Pratum romanum'. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden 1997, S. 299–324, bes. S. 301 f. Zu Leonardos Beschäftigung mit Petrarca etwa: Kathleen Wren Christian, Petrarch's 'Triumph of Chastity' in Leonardo's 'Lady with an Ermine', in: Lars R. Jones (Hg.), *Coming About...: A Festschrift for John Shearman*, Cambridge 2001, S. 33–40; Ross, S. Kilpatrick, Horace, Petrarch and Leonardo da Vinci. Literary Invention and Self-Presentation in the 'Mona Lisa', in: *Medicea* 7, 2010, S. 32–51.
- 38 Zu den beiden Porträtsonetten: 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; Hannah Baader, Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336), in: dies./Rudolf Preimesberger/Nicola Suthor (Hg.), *Porträts*, Berlin 1999, S. 177–188; Zemanek (wie Anm. 3), S. 87–94.

- 39 Petrarca (wie Anm. 4), LXXVII (S. 400). Zu Polyklet: Herbert Beck/Peter C. Bol (Hg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Mainz 1990.
- 40 Petrarca (wie Anm. 4), LXXVIII, 9–11 (S. 404): „Ma poi ch’i’ vengo a ragionar co’ llei, / benignamente assai par che m’ascolte, / se risponder savesse a’ detti miei.“ Leonardo nimmt in seinen Notizen unmittelbar auf diesen Vorwurf Bezug, indem er erwidert, dass die Malerei zwar stumm, die Dichtung dagegen aber blind sei, was er als das größere Übel erachtet. Vgl. Leonardo, *Libro di pittura* (wie Anm. 33), § 28, fol. 15 v–16 r.
- 41 Francesco Petrarca, *Remedies for Fortune Fair and Foul*, übers., hg. u. komm. v. Conrad H. Rawski, 5 Bde., Bloomington 1991, Bd. 1, I, § 2, S. 16–18 (*Forma corporis eximia est*). Vgl. Seiler (wie Anm. 37), S. 305; Baader (wie Anm. 38), S. 183.
- 42 Vgl. Vickers (wie Anm. 18), S. 266; Zemanek (wie Anm. 3), S. 103–105.
- 43 Vgl. Petrarca (wie Anm. 4), XC (S. 441), CXXVII (S. 595–598), CXCIX (S. 853). Zu Lauras goldenem Schopf: Jean Lacroix, *Splendeur et misère de la chevelure de Laure* (Essai sur le processus de mythification pétrarquienne), in: Chantal Connochie-Bourgne (Hg.), *La chevelure dans la littérature et l’art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence 2004, S. 221–238.
- 44 Zemanek (wie Anm. 3), S. 104. Zu den ‚Farben‘ Lauras, die seit Niccolò Francos Satire *Il Petrarchista* (1539) in Form einer Schminkdose verehrt wurden: Florian Mehlretter, *Petrarca neu erfinden*. Zu Niccolò Francos Dialog ‚Il Petrarchista‘, in: Andreas Kablitz (Hg.), *Renaissance – Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages*, Heidelberg 2006, S. 149–171, bes. S. 160 f.; Ulrich Pfisterer, *Künstler-Reliquien. Personenkult in der Frühen Neuzeit*, in: Rebecca Müller/Anselm Rau/Johanna Scheel (Hg.), *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, Berlin 2015, S. 159–175, bes. S. 171 f.
- 45 Zum Topos des wie Gold schimmernden Haares in seiner Bedeutung für die frühneuzeitliche Kunst: Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 153–161.

8. Franco Sacchetti: Frauenkunst als Korrektur der Schöpfung (ca. 1390)

Io credo che il maggior maestro che fosse mai di dipignere, e di comporre le sue figure, è stato il nostro Signore Dio; ma e' pare che, per molti che sono, sia stato veduto nelle figure per lui create grande difetto, e nel tempo presente le correggono. Chi sono questi moderni dipintori e correttori? Sono le donne fiorentine. E fu mai dipintore, che sul nero, o del nero facesse bianco, se non costoro? E' nascerà molte volte una fanciulla, e forse le più, che paiono scarafaggi; strofina di qua, ingessa di là, mettila al sole, e' fannole diventar più bianche che'l cecero. E qual artista, o di panni, o di lana, o dipintore è, che del nero possa far bianco? Certo niuno; però che è contro natura. Sarà una figura pallida e gialla, con artificciati colori la fanno in forma di rosa. Quella che per difetto, o per tempo, pare secca, fanno divenire fiorita e verde. Io non ne cavo Giotto, né altro dipintore, che mai colorasse meglio di costoro: ma quello che è vie maggior cosa, che un viso che sarà mal proporzionato, e avrà gli occhi grossi, tosto parranno di falcone; avrà il naso torto, tosto il faranno diritto; avrà mascelle d'asino, tosto l'assetteranno; avrà le spalle grosse, tosto le pialleranno; avrà l'una in fuori più che l'altra, tanto la rizzafferanno con bambagia, che proporzionate si mostreranno con giusta forma. E così il petto, e così l'anche, facendo quello senza scarpello, che Policreto con esso non averebbe saputo fare. E abbreviando il mio dire, io vi dico e rafermo che le donne florentine sono maggiori maestre di dipignere e d'intagliare che mai altri maestri fossono; però che assai chiaro si vede ch'elle restituiscono dove la natura ha mancato. E se non mi credete guardate in tutta la nostra terra, e non troverete quasi donna, che nera sia. Questo non è che la natura l'abbi fatte tutte bianche; ma per studio, le più, di nere son diventate bianche. E così è e del loro viso e dello 'mbusto, che tutti, come che naturalmente siano e diritti e torti e scontorti, da loro con molti ingegni e arti sono stati ridotti a bella proporzione. Or se io dico il vero, l'opera lodi il maestro.

Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hg. v. Davide Puccini, Turin 2004, S. 364 f.

Ich glaube, dass der größte Meister im Malen und Entwerfen seiner Gestalten, den es je gegeben hat, unser Herrgott gewesen ist, aber es scheint, dass bei sehr vielen Menschen die Überzeugung erwacht ist, dass die von ihm erschaffenen

Gestalten große Fehler aufweisen, und so verbessern sie sie gegenwärtig. Wer aber sind diese modernen Maler und Verbesserer? Es sind die Frauen von Florenz. Gab es jemals einen Maler, der Weiß auf Schwarz gelegt oder es gar in Weiß verwandelt hätte, außer ihnen? Häufig werden Mädchen geboren, vielleicht sind es auch die meisten, die wie Rosskäfer [oder: Küchenschaben] aussehen, – was tut's? – man scheuert sie hier, übergipst sie dort, setzt sie der Sonne aus und bringt es dahin, dass sie weißer werden als der Schwan. Und welcher Tuch- oder Wollhandwerker, oder welcher Maler vermag aus Schwarz Weiß zu machen? Gewiss keiner; denn es ist gegen die Natur. Mag ein Gesicht bleich oder gelb sein – durch künstliche Farben bewirken sie, dass es einer Rose gleicht; erscheint es infolge eines Fehlers oder durch die Einwirkung der Zeit ausgetrocknet, machen sie es blühend und frisch. Kein Maler, Giotto oder irgendein anderer nicht ausgenommen, hat jemals besser koloriert als sie. Aber was noch bedeutender ist: Wenn ein Gesicht schlecht in den Verhältnissen ist und übergroße Augen hat – gleich sehen letztere aus wie Falkenaugen; hat es eine schiefe Nase – gleich machen sie sie gerade; zeigt es Kinnbacken wie ein Esel, alsbald beheben sie den Fehler, sind die Schultern dick, gleich hobeln sie sie ab; ist die eine höher als die andere, wird letztere soweit mit Baumwolle verfüllt, dass beide das richtige Verhältnis zeigen. Und ebenso bei der Brust und den Hüften – kurz, sie bringen ohne Meißel das fertig, was Polyklet mit ihm nicht zuwege gebracht hätte. Und um zum Schluss zu kommen, ich sage und versichere Euch, dass die Frauen von Florenz größere Meisterinnen in Malerei und Plastik sind als irgendwelche anderen Meister, die es je gegeben hat; denn man sieht es sehr deutlich, dass sie dort wieder gut machen, wo die Natur versagt hat. Und wenn Ihr mir nicht glaubt, so haltet in unserer ganzen Stadt Umschau, und Ihr werdet so gut wie keine Frau finden, die schwarz wäre. Das kommt nicht etwa daher, dass die Natur sie alle weiß geschaffen hat, sondern die meisten sind durch Fleiß aus schwarzen Frauen zu weißen geworden. Und ebenso steht es auch mit ihren Gesichtern und Oberkörpern, die alle, auch wenn sie von Natur aus nicht nur gerade, sondern auch schief oder gar verdreht sind, mit viel Einfallskraft und Künsten in ein schönes Verhältnis gebracht wurden. So mag denn, wenn ich Recht habe, das Werk den Meister loben!

Übersetzung: leicht überarbeitet nach Franco Sacchetti, *Toskanische Novellen*, übers. v. Hanns Floerke, neu durchgesehen v. Martina Kempfer, Berlin 1998, S. 154–156

Kommentar

Franco Sacchetti (um 1330–1400) stand als Staatsbeamter, Diplomat und Literat in engem Kontakt zum Florentiner Frühhumanismus um Giovanni Boccaccio und Coluccio Salutati. Er verfasste Predigten und Bibelauslegungen, aber auch Gedichte; er war als Kämmerer und ab ca. 1390 in führender Verwaltungsposition, als *operaio*, für die künstlerische Ausstattung der Florentiner Zunftkirche Orsanmichele mit verantwortlich und entwarf 1399 das Programm für die Fresken ihrer Gewölbedecke.¹ Bekannt geworden ist er vor allem durch seine moralisierende, aber auch drastisch-humorvolle Novellensammlung *Trecentonovelle*, die in wesentlichen Teilen um 1390 entstanden sein dürfte.² Obwohl er keine Rahmenstruktur nach Art des *Decameron* einführt und seine Erzählungen nur lose verbindet, gilt ihm Boccaccio als großes Vorbild. Sacchettis Novellen greifen zugleich auf unterschiedlichste Traditionen zurück, darunter Predigtexempel, französische *fabliaux*, volkstümliche Erzählungen der mündlichen Überlieferung, aber auch auf jüngere Geschehnisse, die Sacchetti als Augenzeuge erlebte.³ Einige lehrreiche Novellen sind Künstlern des 14. Jahrhunderts gewidmet; sie schildern den lakonischen Witz Giotto, lassen Buonamico Buffalmacco listig seine Auftraggeber täuschen, führen uns zeitgenössische Kultbildphänomene vor Augen oder gewähren uns verschiedenste Einblicke in die Arbeitspraxis und den sozialen Status der Maler und Bildhauer.⁴ Hinter allem Humor bleiben jedoch Sacchettis juristische wie klassische Bildung und mehr noch seine tiefe Religiosität sowie seine sozialen Reformbemühungen immer spürbar.⁵

Als Sacchetti seine Sammlung von Novellen niederschrieb, war Kunst, zumal in Florenz, bereits ein Gegenstand historischer Reflexion geworden, und der Anlass für die hier zitierte Passage aus Novelle 136 ist ein kunsthistorisches Problem: Nach getaner Arbeit hatte eine Gruppe von Künstlern, von denen wir uns vielleicht vorstellen sollen, dass sie sonntags von der Bauhütte der Kirche zu einer Beratung herangezogen worden waren, bei San Miniato al Monte Platz genommen und nach Bewirtung durch den Abt begonnen zu debattieren (*cominciarono a questionare*).⁶ Unter den anwesenden Künstlern werden Taddeo Gaddi, Alberto Arnoldi, Niccolò di Tommaso und Andrea Orcagna erwähnt, der die Diskussion mit folgender Frage anstößt: „Wer war, abgesehen von Giotto, der größte Meister in der Malerei, den es gegeben hat?“⁷

Zum vermutlichen Zeitpunkt eines solchen Treffens, um 1360, hätte man mit einigem Recht den Fragesteller selbst als bedeutendsten Rivalen und Nachfolger Giotto nennen können, denn Orcagna und seine Werkstatt hatten seit den 1340er Jahren mit unzähligen Tafelbildern, mit Fresken wie dem *Triumph*

des Todes in Santa Croce oder der Ausstattung von Chorkapelle und Cappella Strozzi in Santa Maria Novella und schließlich mit dem ingeniosen Tabernakel von Orsanmichele die wichtigsten und sichtbarsten zeitgenössischen Werke in Florenz verfertigt.⁸ Dieser Verlegenheit begegnen die Künstler mit Antworten, die in unterschiedliche Richtungen ausweichen: Zuerst werden andere Namen angeführt, die einen rudimentären Kanon Florentiner Künstler des Trecento erkennen lassen: „Der eine nannte Cimabue, der andere Stefano [Fiorentino], ein dritter Bernardo [Daddi], ein vierter Buffalmacco, ein fünfter den und ein sechster jenen.“⁹ Dann stimmt Taddeo Gaddi, der einzige anwesende unmittelbare Schüler Giottos, einen kulturpessimistischen Ton an, der jede adäquate Nachfolge ausschließt und stattdessen die Vergangenheit aufs Podest hebt: „So viel ist sicher, dass es viele hervorragende Meister gegeben hat, die so gemalt haben, dass die menschliche Natur es nicht wieder erreichen kann, aber diese Kunst ist verloren gegangen und geht täglich mehr dahin.“¹⁰

Schließlich aber löst Meister Alberto sowohl die Spannung als auch die Frage mit seiner hier zitierten Antwort, die den Florentiner Frauen die Rolle ‚moderner‘ Künstlerinnen zuspielt. Diese ausführlich argumentierende Replik auf Orcagnas suggestive Eingabe ist mehr als nur ein Scherz, denn ihr tieferer Witz liegt darin, dass der unpassende Vergleich zwischen kosmetischem und künstlerischem Handeln eine ganze Reihe von Parallelen und Problematiken enthüllt.

Die Nähe der Verfahren von Malerei und Schminke werden bereits auf begrifflicher Ebene betont. Sacchetti verwendet das Fachvokabular, dem wir etwa gleichzeitig im *Libro dell'arte* (um 1400?) Cennino Cenninis begegnen, der als Schüler Agnolo Gaddis mit den Verfahren, Anweisungen und Ansprüchen der Giotto-Tradition auch deren Terminologie verschriftlicht hat. Schon das einleitende Zugeständnis der hier behandelten Passage, Gott im Sinne des *deus artifex*-Topos¹¹ als größten Künstler aus einem möglichen Kanon herauszunehmen, nennt diesen recht professionell einen „Meister im Malen und Entwerfen“: *Dipignere* und *comporre* bezeichnen dabei auch bei Cennini die für eine funktionierende Werkstatt grundlegenden Fähigkeiten der Ausführung jeder Art von malerischer Technik und des innovativen Entwerfens.¹² Der anschließende Bericht über die kosmetischen Verfahren der Florentiner Frauen hebt ebenfalls Verben hervor, die sich in Cenninis Tätigkeitslisten finden: *dipignere* („malen“), *intagliare* (kann alle bildhauerischen Arbeiten meinen), *ingessare* („gipsen“, „den Gipsgrund anlegen“), *colorire* („in Farbe ausführen“); zudem Begriffe wie *artificiati colori* („Kunstofffarben“, etwa Zinnober) oder *proporzionato* („proportioniert“, „maßvoll“).¹³ Zugleich tauchen auch

Fachbegriffe anderer Handwerke oder Künste auf, wie das „Hobeln“ (*piallare*) der Schreiner und Holzschnitzer oder das Verfüllen (*rizzaffare*), das eigentlich eine Mörteltechnik der Maurer aufnimmt. Dabei werden die Verfahren nur zum Teil expliziert, denn man erfährt gerade nicht, wie die Frauen mit ihren Mitteln Nasen gerade rücken, Fehlhaltungen korrigieren oder die stets als „schwarz“ (*nero*) bezeichnete dunkle Haut aufhellen.

Eben dieser Farbwechsel erscheint als ein Leitthema der Ausführungen Meister Albertos an verschiedenen Stellen. Hier ist zu bedenken, dass die Künstler sich gemeinsam mit dem Abt von San Miniato zu Mahlzeit und Gespräch niedergelassen haben, also über ihre Kunst mit einem theologisch gebildeten Kirchenmann debattieren – was der Argumentation den Charakter einer grundsätzlichen Stellungnahme verleiht. Die Farbumkehr von Schwarz zu Weiß nimmt in dieser Hinsicht einen Topos der Hagiografie auf, der die Rettung verlorener Seelen markiert. Predigten verwiesen etwa häufig auf die Episode aus der Gregorslegende, als der heilige Asket einem sündigen Äthiopier, der ihm jeden Sonntag aus dem Fegefeuer einen Besuch abstattet, durch unablässiges Beten zu makelloser Weißheit und Reinheit verhilft (*totus albus et sine macula*) und ihm so das Himmelreich eröffnet; ähnliche Berichte sind als göttliche „Gnadensinnezeichen“ des „aus Schwarz wird Weiß“ auch in Volkssagen eingegangen.¹⁴

Bei den Florentinerinnen ist das im Text insistent wiederholte Weiß-Machen aber offenbar kein Gnadengeschenk, sondern ein technischer Trick. Eine im Mittelalter weit verbreitete Tradition der misogynen Schminkschelte verwies auf das Herrenwort im Matthäusevangelium (5,36): „Du kannst kein einziges Haar weiß oder schwarz machen“ und drohte den Kosmetikerinnen bei Farbwechsel mit dem Verlust ihrer Erlösungshoffnung.¹⁵ Die verkehrte Haarfarbe und das geschminkte, unnatürliche Gesicht werden dabei – wie bei Sacchetti mit Blick auf den *deus artifex* – seit den Kirchenvätern Cyprianus oder Tertullian schlechthin als ein Werk des *artifex adversarius*, also des „verfeindeten“ oder „Gegen-Künstlers“ ausgewiesen, mit dem kein anderer als der Teufel gemeint ist.¹⁶ Deutlich und mit bewunderndem Spott sagt auch Sacchetti in der Überleitung zur folgenden Novelle (137), die Frauen hätten die Maler besiegt, weil sie mit großem Fleiß „Teufel als Engel der Schönheit“ erscheinen lassen (*con sottile industria [...] li diavoli fanno [...] diventare angioli di bellezza*).¹⁷

Sacchettis Novelle stellt bei aller Kritik das Schminken und Ausstaffieren als arbeitssamen und sorgfältigen Akt der Verschönerung dar, bei dem die Kosmetikerinnen sogar ein künstlerisches Profil erhalten, das den frühen Ein-

schätzungen von Meistern wie Giotto oder Simone Martini durch Literaten wie Boccaccio und Petrarca entspricht:¹⁸ Ihre Arbeit verbindet, wie es am Schluss der hier zitierten Passage heißt, *studio*, „Eifer“ (auch „Anspruch“, „Studium“), *molti ingegni* (ungewöhnliche und geistreiche Einfälle/Erfindungen) und spezialisiertes Können auf mehreren Gebieten der Kunst oder des Handwerks (*arti* – im Plural). In zeitloser Souveränität lassen sie dabei den modernen Maler Giotto (von dessen Ruhm ja die Frage ausging) und den antiken Bildhauer Polyklet gleichermaßen hinter sich, wie sie im Rahmen ihrer Arbeit übliche Zunft- und Gattungsgrenzen zwischen Malerei und Bildhauerei überschreiten.

Für Argumentation und Pointe der Novelle ist in dieser Hinsicht entscheidend, dass es sich nicht allein um ein Fachgespräch zwischen Künstlern und Auftraggeber(n) handelt, sondern dass derjenige, der hier die Rede führt, ein Bildhauer ist: *Maestro Alberto* oder Alberto Arnoldi war als langjähriger Mitarbeiter Francesco Talentis am Dombau und führender Bildhauer der Loggia del Bigallo ohne Zweifel nicht nur in Hinblick auf seine Zunftzugehörigkeit ein „Meister der Skulptur“ (*maestro d'intagli*).¹⁹ Er gesteht den Frauen nun fachmännisch nicht nur zu, an der Oberfläche der Körper als Maler Wundersames erwirkt zu haben, sondern hebt als noch bedeutendere Tat (*maggior cosa*) ihr substantielles Eindringen in den Körper und seine plastische Gesamtgestalt hervor, eine skulpturale Arbeit, die mit dem Meißel des Polyklet als Referenzinstrument verglichen wird. Alberto nennt ihre hybriden Endprodukte daher einleitend „gefasste“ oder auch „eingefleischte“ Skulpturen, je nachdem, wie man die Formulierung *fabbricare intagli incarnati* genau verstehen will.²⁰

Neben solcher technischer Expertise verfügen die Frauen offenbar zusätzlich über eine selbstbewusste Kompetenz für ‚Schönheit‘. Bei allen implizierten kritischen Untertönen wird ja an der ästhetischen Qualität der kosmetisch verfeinerten Endprodukte kein Zweifel geäußert. Mehr noch: Durch die Beschreibung der Verschönerungsverfahren werden die Fehler am Ausgangsmaterial explizit offengelegt: Die Menschen selbst sind von unschöner Farbe, krumm und ohne Maß, die Arbeit der Frauen aber zielt durch das Gerade-Richten auf eine ihnen angemessene Gerechtigkeit, nämlich auf die „rechte Gestalt“ (*giusta forma*), und eine damit verbundene maßvoll-ausgeglichene Schönheit bzw. ein „schönes Proportionsverhältnis“ (*proporzionate, bella proporzione*). Dies wird unterstrichen durch die Referenz auf Polyklet, der seit Plinius als Meister des proportionalen Ausgleichs galt.²¹ An vielen Stellen klingt die Beschreibung des meisterhaften *makeovers* der Florentinerinnen wie eine Theorie der Kunst als *electio*: eine kluge Auswahl des Schönsten der Natur, weil diese durch den Widerstand des Materials kaum eine umfassende Vollendung, sondern stets nur

eine fragmentierte und fehlerhafte Version des Ideals hervorbringen kann.²² Die Frauen können Giotto und Polyklet offenbar deshalb übertreffen, weil sie die Natur nicht allein nachahmen oder evozieren, sondern korrigieren: Im oben zitierten Text ist die Rede von der „Rückführung“ und „Restitution“ dessen, was in der Natur von Fehlern behaftet war (*ridurre a proporzione; restituire dove la natura ha mancato*).

Die von Frauenhand verwandelten Frauen sind somit in unaufgelöster Spannung zugleich Teufelswerk und Idealkunststück. Die Kosmetik erscheint in der spöttischen Argumentation des Textes als eine Malerei- und Bildhauerkunst, die jene ideale Schönheit, die in der Natur utopisch bleiben muss, mit technischen Mitteln, konkreten ästhetischen Vorstellungen und hohen Ansprüchen realisiert. Damit verdienen sich die Frauen das Epitheton „Maler unserer Zeit und Korrektor(inn)en“ der Natur (*moderni dipintori e correttori*).²³ Auch wenn die hauptsächliche Intention von Sacchettis Novelle 136 sicher eine traditionelle, moralisch-religiöse Kritik der trickreichen Verschönerungen gewesen ist, die Art und Weise wie sie im Kontext der selbstbewussten Zunft- und Kunststadt Florenz vorgetragen wird, schreibt dennoch den Frauen von Florenz eine genuine Kunstfertigkeit und Autorschaft zu, die sie auf der Ebene von dynamischem Fachwissen und umsichtiger Klugheit mit den (männlichen) bildenden Künstlern ihrer Zeit in Konkurrenz um das Idealschöne treten lässt.

Wolf-Dietrich Lühr

Anmerkungen

- 1 Werner Cohn, Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 8, 1958, S. 65–77; Lucia Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni: studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Rom 1990, bes. S. 30 f.
- 2 Siehe zu Datierung, Entstehung und literarischem Kontext Davide Puccini, Introduzione, in: Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hg. v. Davide Puccini, Turin 2004, S. 11–30.
- 3 Siehe zu den Quellen Sacchettis Letterio Di Francia, *Franco Sacchetti novelliere*, Pisa 1902, sowie Marina Gagliano, Le ‚Trecentonovelle‘ et le ‚Décaméron‘: emprunts et effets intertextuels, in: *Chroniques italiennes* 63/64, 2000, S. 95–107.
- 4 Siehe zu Sacchettis Künstlernovellen Miklós Boskovits, *La pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Florenz 1975, S. 165–188; Anita Simon, Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti, un testimone d’eccezione?, in: *Mélanges de l’Ecole Française de Rome / Moyen âge* 105, 1993, S. 43–479; Michelangelo Zaccarello, Ingegno naturale e cultura materiale: i motti degli artisti nelle ‚Trecento Novelle‘ di Franco Sacchetti, in: *Italianistica*:

- Rivista di letterature italiana* 38, 2009, S. 129–140; Wolf-Dietrich Löhr, Gaukler, Phantasten und Philosophen. Das Bild des Künstlers in Anekdoten des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Ortrud Westheider/Michael Philipp (Hg.), *Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli*, Ausst.-Kat. Hamburg, München 2011, S. 58–69.
- 5 Vgl. dazu Norman Land, Giotto's Eloquence, in: *Source* 23, 2004, S. 15–19, Battaglia Ricci (wie Anm. 1).
 - 6 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 363. Zur Novelle insgesamt und ihren Deutungshorizonten siehe Wolf-Dietrich Löhr, 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; sowie die ausführliche Studie in Robert Brennan, *Painting as a Modern Art in Early Renaissance Italy*, Turnhout, im Druck, S. 113–201.
 - 7 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 363: „[...] mosse uno, che avea nome Orcagna, il quale fu capo maestro de l'oratorio nobile di Nostra Donna d'Orto San Michele: ‚Qual fu il maggior maestro di dipignere che altro che sia stato da Giotto in fuori?‘“
 - 8 Siehe zu Orcagna Gert Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000. Zu einer möglichen Datierung der Szene und zur Identifikation der Künstler siehe Boskovits (wie Anm. 4), S. 26, 205.
 - 9 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 363: „Chi dicea che fu Cimabue, chi Stefano, chi Bernardo e chi Buffalmacco e chi uno e chi un altro.“
 - 10 Ebd.: „, Per certo assai valenti dipintori sono stati e che hanno dipinto per forma ch'è impossibile a natura umana poterlo fare; ma questa arte è venuta e viene mancando tutto di.“ Siehe zu den verschiedenen Antworten und zur Frage nach dem Kanon der ‚modernen‘ Kunst Brennan (wie Anm. 6), S. 113 f.
 - 11 Siehe dazu Eyolf Østrem, ‚Deus Artifex‘ and ‚Homo Creator‘: Art Between the Human and the Divine, in: Sven Rune Havsteen (Hg.), *Creations. Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, Turnhout 2007, S. 15–48.
 - 12 Charles Hope, ‚Composition‘ from Cennini and Alberti to Vasari, in: Paul Taylor (Hg.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London 2000, S. 27–44; Wolf-Dietrich Löhr, Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste. ‚Ritratto‘, ‚disegno‘ und ‚fantasia‘ als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento, in: Haiko Wandhoff (Hg.), *Kunst der Imagination: Sprachliche Visualisierungsstrategien im Mittelalter*, Berlin 2008, S. 148–179.
 - 13 Vgl. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, besonders die Liste der Tätigkeiten in Kap. 4, S. 64 f. Vgl. dazu Wolf-Dietrich Löhr, Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis, in: ders./Stefan Weppelmann (Hg.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausst.-Kat. Berlin, München 2008, S. 152–176.
 - 14 Siehe Leopold Kretzenbacher, Aus Schwarz wird Weiß. Zu einem Gnadensinnzeichen als Legendentopos, in: Klaus Beitz/Franz J. Grieshofer (Hg.), *Volkskultur. Mensch und Sachwelt, Festschrift für Franz C. Lipp zum 65. Geburtstag*, Wien 1978, S. 227–237, hier S. 231; das Quellen-Zitat stammt aus einer Predigt des Thomas Brinton, um 1385, ebd., S. 230; vgl. S. Josef Hanika, Der Wandel Schwarz-Weiß als Erzähl- und Brauchmotiv, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 12, 1961, S. 46–60.
 - 15 Siehe dazu den Kommentar zu Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band.
 - 16 Tertullian, *De cultu feminarum*, II, 5, 2.
 - 17 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 365 (Novelle 137).

- 18 Siehe dazu Dieter Blume, ‚Ingegno‘ – ‚Inganno‘ – ‚Diletto‘. Reden über Kunst bei Dante, Boccaccio und Petrarca, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 86, 2012 (2013), S. 19–47, mit der älteren Literatur.
- 19 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 364. Siehe zu Arnoldi Gert Kreytenberg, Alberto Arnoldi, in: Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 1, Leipzig 1983, S. 848 f.; Hanna Kiel (Hg.), *Il Museo del Bigallo a Firenze*, Mailand 1977, S. 4.
- 20 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 363: „E’ mi pare che voi siate forte errati, però che certo vi mosterrò che mai la natura non fu tanto sottile quant’ella è oggi, e specialmente nel dipignere, e ancora del fabbricare intagli incarnati.“ Vgl. zur Florentiner Tradition Marco Collareta, *Materia, forma, colore: la scultura lignea tra teoria e pratica artistica*, in: Alfredo Bellandi (Hg.), *Fece di scoltura di legname e colori‘. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, Ausst.-Kat., Florenz 2016, S. 15–23. Zur Bewertung von Fassungen, auch im Vergleich mit Kosmetik, siehe 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.
- 21 Siehe Brennan (wie Anm. 6), S. 134–137; vgl. auch den Kommentar zu Dürer im vorliegenden Band.
- 22 Gerhard Wolf, *Le fanciulle di Crotona e i giovani di Atene. Sull’uso di fonti classiche in Alberti teorico delle arti*, in: Arturo Calzona/Francesco P. Fiore/Alberto Tenenti (Hg.), *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del ‚De re aedificatoria‘*, 2 Bde., Florenz 2007, Bd. 1, S. 263–274; Julian Kliemann, *Die ‚virtus‘ des Zeuxis*, in: Joachim Poeschke/Thomas Weigel/Britta Kusch-Arnhold (Hg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, S. 197–229.
- 23 Dazu Brennan (wie Anm. 6), S. 181.

9. Lorenzo Valla: Die Lust an der Schönheit (1431)

Est igitur precipuum in corpore pulchritudo, quam scite Ovidius ‚Dei munus‘ appellat, id est nature. Quare si hoc nature munus est in homines collatum, quis tandem erit tam iniquus rerum estimator ut arbitretur illam non honorasse nos tali munere sed decepisse? Quod quonam modo fieri possit non, mehercule, intelligo. Nam si sanitas, si robur, si firmitas, si velocitas corporis non respuenda est, cur forma respuatur, cuius benivolentiam adeo infixam in sensibus nostris esse cognoscimus?

Homerus certe, ille poetarum sine controversia longe princeps, non frustra laudasset membrorum dignitatem in duobus summis viris, altero regum altero bellatorum maximo (de Agamemnone loquor atque Achille), nisi magnum illud bonum esse intellexisset.

Quanquam, ut mea fert opinio, non tam laudavit pulchritudinem in illis inventam quam affinxit ut laudaret doceretque magnum illud bonum esse et maximis quibusque personis aptum, quasi in luce atque in oculis hominum collocandum, ut et ipsi qui illa prediti sunt et ceteri contemplantes capiant voluptatem.

Valla, *De voluptate*, II, § 21

Der größte Vorzug des Leibes ist also die Schönheit, die Ovid recht hübsch ‚eine Gabe Gottes‘ nennt, will heißen, der Natur. Wenn denn nun den Menschen eine solche Gabe der Natur verliehen ist, wer wollte sich da zu einem so ungerechten Urteil versteigen, daß die Natur uns mit dieser Gabe gar nicht geehrt, sondern vielmehr genarrt habe? Wie solches sollte geschehen können, begreife ich weiß Gott nicht. Denn wenn Gesundheit, Kraft, Stärke, Schnelligkeit des Körpers nicht zu verschmähen sind, warum dann just die Wohlgestalt, bei der wir doch sogar eine unsren Sinnen eingeprägte Hinneigung gewahren?

Homer, ganz fraglos bei weitem der größte unter den Dichtern, hätte doch nicht grundlos das Imposante ihrer Körperglieder bei zwei der vortrefflichsten Männer gepriesen, der eine der herrlichste König, der andere der gewaltigste Krieger (ich spreche von Agamemnon und Achilles), wenn er nicht dafürgehalten hätte, daß das ein großes Gutes sei.

Wenngleich er, wie ich die Sache sehe, nicht so sehr ihre wahrhaftige Schönheit gelobt, sondern diese ihnen eher auf den Leib gedichtet hat, um sie im Nu zu loben und zu verkünden, wie doch diese ein großer Wert sei und gerade

den prächtigsten Persönlichkeiten außermaßen zu Gesicht stehe, gleichsam im vollem Lichte und im Angesicht aller Menschen anzusiedeln, auf daß nicht nur jene, die mit Schönheit beglückt sind, sondern auch die übrigen, die diese anschauen, ihre Lust daran haben.

Lorenzo Valla, *Von der Lust oder Vom wahren Guten/De voluptate sive De vero bono. Lateinisch-deutsche Ausgabe*, hg. u. übers. v. Peter Michael Schenkel, eingel. v. Eckhard Keßler, München 2004, S. 67

Kommentar

Schönheit ist das vorzüglichste Gut des menschlichen Körpers. Diesen Gedanken erörtert der humanistische Gelehrte und 1455 zum päpstlichen Kuriensekretär berufene Lorenzo Valla (1405/07–1457), genaugenommen sein epikureisch gesonnener Redner Maffeo Vegio, in einer sich über zwei Kapitel erstreckenden Lobrede auf die Schönheit des männlichen und des weiblichen Körpers.¹ Die Schönheit der Leiber spreche nicht nur in besonderem Maße unsere Sinne an. Im Rekurs auf Homers *Ilias* und mit der Behauptung, dass den Helden des Trojanischen Krieges körperliche Schönheit besonders anstehe, scheint sich der Sprecher zudem auf die klassische Idealvorstellung der Einheit von Schönheit und Güte (*καλοκάγαθία*) zu beziehen – dass nämlich Schönheit die äußere Entsprechung seelischer Größe und Tugendhaftigkeit sei.² Dieser Zusammenhang wird allerdings umgehend dadurch relativiert, dass Vegio mutmaßt, die Schönheit Agamemnons und Achills verdanke sich eher dem künstlerischen Ingenium Homers, als dass sie der wirklichen Gestalt der Männer entsprochen hätte. Für den Epikureer Vegio bestehen Wert und Nutzen körperlicher Schönheit, sei sie nun eine Gabe der Natur oder ein Produkt der Kunst, nicht in einem Zusammengehen mit sittlichen Werten, sondern alleine darin, Lust (*voluptas*) zu erzeugen.

Die „Lust“ ist der zentrale Gegenstand von Lorenzo Vallas erstem erhaltenen Werk, *De voluptate* (1431), das in seinen Grundzügen um 1427–1428 in Rom entstand und in zwei späteren, leicht überarbeiteten Fassungen den weniger provokanten Titel *De vero bono* (Vom wahren Guten) erhielt.³ In dem fiktionalen Dialog einer Gruppe von Gelehrten vertreten die drei Hauptredner Catone Sacco, Maffeo Vegio und Antonio da Rho nacheinander eine stoische, eine epikureische und eine christliche Sichtweise. Zunächst beklagt der Stoiker die lasterhafte Natur des Menschen und legt die Notwendigkeit einer an der antiken Ethik orientierten Verhaltensnorm mit der höchsten Tugend der Ehr-

barkeit (*honestas*) dar. Diese Position wird durch den Epikureer abgelehnt, der der Ansicht ist, dass die vermeintlichen Tugenden des Stoikers leere Begriffe seien, hinter denen sich letztlich nichts anderes verberge als das allgemeine Luststreben des Menschen. Der dritte Redner überträgt schließlich das von dem Epikureer vorgestellte Konzept der den Menschen leitenden irdischen Lust in die christliche Perspektive einer himmlischen Lust. Mit der Schilderung der Lust als einer Urkraft des Lebens, die als ultimatives Ziel alles menschliche Handeln antreibe, stellte sich Valla bewusst gegen die humanistische Tradition, in der sinnliches Vergnügen als ein verderbliches, kurzlebiges und den Geist verwirrendes Empfinden äußerst negativ bewertet wurde.⁴

Da sie Lust erzeuge, vermöge es körperliche Schönheit, enorme Kräfte zu entfachen. So sei der zehn Jahre dauernde Trojanische Krieg allein wegen der Schönheit Helenas geführt worden, und die Beteiligten hätten der Schönen das hieraus entstandene Leid nicht einmal übel genommen.⁵ Wie aus der oben zitierten Passage hervorgeht, gereiche die Schönheit aber nicht nur den Schönen selbst zum Vorteil. Auch in dieser Hinsicht schlechter Gestellte könnten aus der Betrachtung ihrer schönen Artgenossen einen Lustgewinn erzielen.⁶ Weil sich alle an ihr erfreuten und weil sie die Anziehung zwischen den Individuen fördere, nütze die Schönheit der Gemeinschaft.⁷ Dass Schönheit eine Grundbedingung sozialer Kohäsion und menschlicher Prokreation sei, bringt der Epikureer Vegio spöttisch zum Ausdruck, wenn er sagt, dass er es vorzöge, als Einsiedler zu leben, wenn alle Menschen so hässlich wären wie die beiden Nachbarn eines der Gesprächsteilnehmer.⁸ Schönheit hingegen befördere die Liebe und sei für das Fortbestehen der Menschheit daher unerlässlich.

Bei einer derartigen Wertschätzung des schönen Leibes verwundert es nicht, dass sich Vegio auch für dessen Nacktheit ausspricht. An den Beispielen antiker Skulpturen und eines Bildes von Actaeon, der die Nymphen Dianas beim Baden beobachtet, hebt er die durch die Entblößung der Körper gesteigerte Anmut hervor.⁹ Damit greift Valla ein Thema auf, das nicht zuletzt wegen des gesteigerten Interesses an antiker Plastik von den Humanisten diskutiert wurde. Anders aber als etwa Francesco Petrarca, der unter Rekurs auf Augustinus eine durch die Kunst hervorgerufene „Verlockung der Augen“ (*illecebra oculorum*) noch eindeutig ablehnt,¹⁰ lobt Vegio diese nicht nur, sondern überträgt sie dezidiert in den Bereich der Sexualität. So beschreibt er die „brennenden Blicke“, mit der die Schönheiten beiderlei Geschlechts bedacht würden, und spricht sich an anderer Stelle sogar gegen den von vielen Religionen heilig gehaltenen Stand der Jungfräulichkeit und für die Polygamie aus – hätte durch diese doch beispielsweise der Trojanische Krieg verhindert werden können.¹¹

Das Thema körperlicher Schönheit spielt aber auch in der abschließenden Rede des christlichen Vertreters Antonio da Rho eine Rolle. Dieser imaginiert die Schönheiten und Genüsse des Himmels keineswegs als ausschließlich geistig und seelisch. So merkt er an, dass die körperliche Auferstehung der Toten wohl kaum einen Sinn hätte, wenn der Himmel nicht auch sinnliche Freuden böte.¹² Dazu gehört auch die Schönheit der Körper: „Eines jeden Augen werden sich an der Hoheit des eigenen wie der anderen Leiber weiden.“¹³

Allerdings gibt da Rho zu bedenken, dass die himmlischen die irdischen Sinnesfreuden nicht nur überträfen, sondern geradezu negierten. Ja, es sei sogar geboten, die irdischen Genüsse zu meiden, da diese den Menschen nur vom Erreichen der ewigen, alles überwiegenden himmlischen Lust abhielten. Diesen Gedanken illustriert er durch einen Vergleich der Schönheit eines Menschen mit der eines Engels:

„Erblicktest du eines einzigen Engels Angesicht neben deinem Liebchen, flugs käme dir deine Freundin so häßlich und abstoßend vor, daß du dich wie vom Gesicht einer Leiche abkehrtest und hinwendetest zur ganzen Schönheit des Engels, einer Schönheit, wohlgemerkt, welche die Begierde nicht entfachte, sondern auslöschte und an ihrer Statt die allerheiligste Frömmigkeit einflöbte.“¹⁴

In der Rede da Rhos, dem am Ende von allen Gesprächsteilnehmern die Palme des Sieges zuerkannt wird, erscheinen die vom Epikureer Vegio herausgestrichenen Vorzüge der irdischen Schönheit transzendiert, ohne dass dabei der Aspekt sinnlicher Erfahrung aufgegeben würde. Hierin besteht eine wesentliche Neuerung von Vallas Abhandlung. Anders als in der christlichen Tradition üblich, in der vor allem die stoische Tugendlehre als dem Christentum weitgehend entsprechend präferiert wurde, ist es Vallas Anliegen, eine Verbindung zwischen Epikureismus und christlicher Lehre herzustellen. Entsprechend ist der christliche Redner durchaus bereit, den vom Epikureer ins Zentrum gestellten Begriff der *voluptas* auch für die Beschreibung himmlischer Freuden zu übernehmen und durch die Betonung ihrer körperlich-sinnlichen Qualität eine Verwandtschaft zwischen himmlischer und irdischer Lust einzugestehen.¹⁵

Ob *De voluptate* tatsächlich auf eine christliche Synthese epikureischer Philosophie zielt, wie Valla gegenüber der Inquisition beteuerte, oder vielmehr eine epikureisch fundierte Kritik am Christentum formuliert, bleibt jedoch im Interpretationsspielraum der Leserinnen und Leser.¹⁶ In der zeitgenössischen und späteren Rezeption des Textes wurde jedenfalls häufig die weit umfangreichere

epikureische Darlegung als wesentliche Aussage gewertet.¹⁷ Doch auch wenn das ungezügelt hedonistische und oft polemisch vorgebrachte Lob der Lust in Vallas Abhandlung den meisten seiner Zeitgenossen zu weit ging, bereitete es nachfolgenden Autoren den Boden. Nicht nur in der Philosophie erschienen in der Folge vermehrt Schriften, die sich ebenfalls, allerdings in weit weniger provokanter Weise, der Lust widmeten und die sich um eine Annäherung an die epikureische Lehre bemühten.¹⁸ Auch in der Kunsttheorie wurden der Begriff der *voluptas* und das Empfinden von Lust in einer Zusammenfügung der bei Valla noch antipodischen Begriffe als eine „ehrenhafte Lust“ (*honesta voluptas*), als ein bei der Betrachtung von Kunstwerken erfahrbarer ästhetisch-sinnlicher Genuss legitimiert.¹⁹ Statt des von Valla vorgeschlagenen, epikureisch-christlichen Schönheitsverständnisses lag der Adellung des Kunstschönen im 16. Jahrhundert meist ein neoplatonisches Gedankengut zugrunde.²⁰

Alberto Saviello

Anmerkungen

- 1 Lorenzo Valla, *Von der Lust oder Vom wahren Guten/De voluptate sive De vero bono. Lateinisch-deutsche Ausgabe*, hg. u. übers. v. Peter Michael Schenkel, eingel. v. Eckhard Keßler, München 2004, I, § 21 f., S. 64–71. Der in der ersten Fassung von *De voluptate* (1431) die epikureische Sichtweise erläuternde Antonio Beccadelli (gen. Panormita) wurde, wie auch die anderen Sprecher, in der zweiten Fassung des Dialoges von 1433 ersetzt. An Panormitas Stelle trat der Jurist und Dichter Maffeo Vegio, ein Freund Vallas aus seiner Zeit an der Universität in Pavia. Vgl. ebd., S. XXXX. Zur Bedeutung der Personenauswahl und der Ausgestaltung der Dialogsituation siehe Gernot Michael Müller: Diskrepante Annäherungen an die ‚voluptas‘. Zur Funktion der Figureninteraktion in Lorenzo Vallas Dialog ‚De voluptate‘, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Möglichkeiten des Dialogs: Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*, Stuttgart 2002, S. 163–224.
- 2 Zur antiken Vorstellung der Kalokagathie (*καλοκάγαθία*) vgl. Hermann Wankel: *Kalos kai agathos*, Würzburg 1961; Félix Bourriot, *Kalos Kagathos – Kalokagathia. D’un terme de propagande de Sophistes à une notion sociale et philosophique. Étude d’Histoire athénienne*, 2 Bde., Hildesheim 1995. Gerade in der Renaissance zeigt sich in der Auseinandersetzung mit dem antiken Ideal eine Tendenz, Schönheit und Tugendhaftigkeit gleichzusetzen. Guarino da Verona etwa, der in Vallas zweiter Fassung *De vero bono* am Gespräch teilnimmt, erklärte in *De vocabulorum observatione*, dass Schönheit (*pulchritudo*) und Tugend (*virtus*) ebenso wie Laster (*vitium*) und Hässlichkeit (*deformitas*) bei Vergil synonym verwendet worden seien. Vgl. hierzu Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, S. 224, mit weiterführender Literatur.
- 3 Valla (wie Anm. 1), S. XLI. Zur nicht gänzlich geklärten Frage der Anzahl der von Valla verfassten Versionen – Maristella de Panizza Lorch geht von vier aus – und den jeweils verwendeten

- Titeln vgl. Lorenzo Valla, *De vero falsoque bono*, hg. v. Maristella de Panizza Lorch, Bari 1970, S. XV–LXXII; dies., *A Defense of Life. Lorenzo Valla's Theory of Pleasure*, München 1985, S. 5; Müller (wie Anm. 1), S. 163–165.
- 4 Vgl. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1987, S. 70 f.
 - 5 Valla (wie Anm. 1), I, § 19, S. 64 f.
 - 6 Dies gelte sogar für Kühe, wie der Redner am Beispiel des Stieres der Pasiphae aus Ovids *Ars amatoria* (I, 290–294) darlegt. Valla (wie Anm. 1), I, § 20, S. 70 f.
 - 7 Zu dem von Valla beschriebenen Nutzen der Schönheit für die Gesellschaft vgl. Panizza Lorch, *Defense of Life* (wie Anm. 3), S. 87.
 - 8 Valla (wie Anm. 1), I, § 20, S. 70 f.
 - 9 Ebd.
 - 10 Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, in: ders., *Opera omnia*, Basel 1554, I, 41. Vgl. hierzu Peter Seiler, Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit, in: Renate L. Colella (Hg.), *„Pratum Romanum“*. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, Wiesbaden 1997, S. 299–324, hier S. 308 f.
 - 11 Vgl. Valla (wie Anm. 1), I, § 41–45, S. 100–113.
 - 12 Ebd. III, § 24, S. 348 f.
 - 13 Übers. ebd., III, § 25, S. 350: *Cuiusque oculi in sui corporis et alioram intuenda maiestate pascentur.*
 - 14 Übers. ebd., III, § 23, S. 342: *Si unius alicuius angeli faciem iuxta amicam tuam contuereris, iam ita feda atque horrida amica videatur ut ab ea quasi a cadaverosa facie te averteres et totum in angeli pulchritudinem converteres, pulchritudinem inquam non que libidinem incenderet, sed que extingueret et sanctissimam quandam infunderet religionem.*
 - 15 Einerseits werden die himmlischen Freuden durch den Christen dezidiert als körperlich-sinnliche Erfahrungen (Glanz, Klang, Geruch und Geschmack) beschrieben, andererseits erläutert der Epikureer zuvor, dass Lust immer auch eine Freude der Seele bedeutet. Vgl. ebd., III, § 25, S. 350–353, § 27, S. 356 f. Für die herausgehobene Bedeutung des epikureischen Standpunktes in der Argumentation spricht auch, dass Ernesto Grassi überzeugend darlegen konnte, dass der Rede des Christen mit denselben Argumenten widersprochen werden könne, die bereits bei der Widerlegung des Stoikers durch den Epikureer von den Gesprächsteilnehmern als gültig anerkannt wurden. Vgl. Ernesto Grassi, *Einführung in die humanistische Philosophie. Vorrang des Wortes*, 2. Aufl., Darmstadt 1991, S. 115.
 - 16 Zum Inquisitionsprozess von 1444 vgl. Mario Fois S. J., *Pensiero cristiano di Lorenzo Valla nel quadro storicoculturale del suo ambiente*, Rom 1969, S. 359–391. Auch wenn es Valla gelang, den Prozess niederzuschlagen, landete *De vero bono* im 16. Jahrhundert auf dem Index der von der katholischen Kirche verbotenen Bücher. Zur Bedeutungsoffenheit des Textes vgl. Valla (wie Anm. 1), S. LXVI f.
 - 17 Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Jill Kraye, Lorenzo Valla and Changing Perceptions of Renaissance Humanism, in: *Comparative Criticism* 23, 2001, S. 37–55.
 - 18 Marsilio Ficino verfasste selbst ein Traktat mit dem Titel *De voluptate*. Auch Julius Pomponius Laetus, Cristoforo Landino, Francesco Filelfo und Pico della Mirandola widmeten sich dem Thema. Vgl. Don Cameron Allen, The Rehabilitation of Epicurus and His Theory of Pleasure in the Early Renaissance, in: *Studies in Philology* 41/1, 1944, S. 1–15; Wind (wie Anm. 4), S. 65–71, 84–88. Zum Wiederaufleben epikureischer Philosophie in der Frühen Neuzeit, zu der Vallas Erzfeind, der Humanist Poggio Bracciolini entscheidend beitrug, vgl. auch Stephen

Greenblatt, *Die Wende. Wie die Renaissance begann*, München 2012 (zuerst: *The Swerve. How the Renaissance Began*, London 2011).

- 19 Vgl. Wolfgang Liebenwein, ‚Honestia voluptas‘. Zur Archäologie des Genießens, in: Andreas Beyer/Vittorio Lampugnani/Gunter Schweikhart (Hg.), *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993, S. 337–357; Frank Zöllner, Leon Battista Albertis ‚De pictura‘. Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuss, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4, 1997, S. 23–39.
- 20 Vgl. auch die Kommentare zu Baldassare Castiglione und Benedetto Varchi in diesem Band.

10. Leon Battista Alberti: Genealogie der Schönheit (1433–1434)

Molto più dovrà essere diligente chi costituirà farsi marito. Costui per mio consiglio essamini, prevegga in più modi, più di, qual sia quella di chi e' dovrà essere tutti gli anni suoi marito e compagno. E stia gli l'animo a prendere moglie per due cagioni: la prima per stendersi in figliuoli, l'altra per avere compagnia in tutta la vita ferma e stabile. Però si vuole cercare d'aver donna atta a procreare, grata a esserti perpetua congiunta. Di qui si dice che nel tór moglie si cerchi bellezze, parentado e ricchezze. Le bellezze d'un uomo essercitato nell'armi paiono a me, quando egli arà presenza di fiero, membra di forte e atti di destro a tutte le fatiche. Le bellezze d'uno vecchio stimerò siano nella prudenza, amorevolezza e ragione delle sue parole e consigli; e qualunque altra si reputi bellezza in uno vecchio certo sarà molto dissimile a quella d'un giovane cavaliere. Così stimo le bellezze in una femmina si possono giudicare non pure ne' vezzi e gentilezza del viso, ma più nella persona formosa e atta a portare e produrti in copia bellissimi figliuoli. E sono tra le bellezze a una donna in prima richiesti i buon costumi; ché già una barbara, scialacquata, unta e ubriaca poterà nelle fattezze essere formosa, ma sarà mai chi la stimi bella moglie. E' primi costumi in una donna lodatissimi sono modestia e nettezza.

Leon Battista Alberti, I libri della famiglia, in: ders., *Opere volgari*, hg. v. Cecil Grayson, 3 Bde., Bari 1960–1973, Bd. 1, 1960, S. 1–341, 367–449, hier II, S. 110 f.

Um vieles sorgfältiger noch wird derjenige sein müssen, der sich zu einer Heirat entschließt. Er prüfe nach meinem Rate, er suche auf mehr als eine Weise, mehr als alles andere im voraus diejenige kennenzulernen, deren Gatte und Gefährte er all die Jahre seines Lebens hindurch sein soll. Und zwei Absichten sollen für ihn bei der Wahl eines Weibes bestimmend sein: erstens sich in Kindern zu vervielfachen, zweitens für das ganze Leben eine sichere und beständige Gefährtin zu haben. Deshalb muß man trachten, ein Weib zu finden, die geeignet ist zu gebären und angenehm als dauernde Gefährtin. Deshalb sagt man, daß man bei der Wahl eines Weibes Schönheit, Verwandtschaft und Reichtum suche. Die Schönheit eines in den Waffen geübten Mannes liegt meines Erachtens in seiner stolzen Erscheinung, der Kraft seiner Glieder, seiner gewandten Haltung

allen Beschwerlichkeiten gegenüber. Die Schönheit eines alten Mannes, möchte ich meinen, liegt in der Klugheit, Liebenswürdigkeit und Vernunft seiner Worte, seiner Ratschläge; und was man sonst an einem Alten als Schönheit ansehen kann, wird gewiß ganz anderer Art sein als die eines jungen Ritters. So meine ich, auch die Schönheit eines Weibes kann man nicht bloß nach dem Reiz und Adel ihres Gesichts beurteilen, sondern vielmehr nach der wohlgebildeten Gestalt, die imstande ist, die schönsten Kinder in Fülle zu tragen und zur Welt zu bringen. Und zu der Schönheit einer Frau gehört vor allem die gute Sitte, denn auch ein rohes, liederliches, schmieriges und trunksüchtiges Weib kann in ihren Zügen wohlgestaltet sein, aber niemand wird sie je für eine schöne Frau halten. Die wichtigsten Eigenschaften, die man an jeder Frau preist, sind Bescheidenheit und Reinlichkeit.

Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen (Della famiglia)*, übers. v. Walther Kraus, Zürich/Stuttgart 1962, S. 139 f.

Kommentar

Die Bücher über die Familie, *Della famiglia*, gehören zu den früheren Schriften des in Genua geborenen, vielfältig interessierten Humanisten Leon Battista Alberti (1404–1472). Die ersten drei Bücher entstanden zwischen 1433 und 1434.¹ Zu dieser Zeit hielt sich der Autor, nach seinem Studium in Padua und Bologna, als apostolischer Abbreviator – eine Art Sekretär des Papstes – in Rom auf.² Das abschließende vierte Buch, das auch in autonomen Abschriften zirkulierte,³ wird hingegen auf 1441, von Francesco Furlan alternativ auf ca. 1437, datiert und zeugt in der einleitenden Widmung an Florenz von Albertis Übersiedelung in die Stadt am Arno.⁴ Bis 1401, als sein Vater Lorenzo aus politischen Gründen ins Exil gehen musste, war Florenz die Heimat der Familie Alberti gewesen.⁵

Mit Buch 4 findet die Erörterung über die Familie, die in Buch 1 mit Aussagen zur Erziehung der Kinder beginnt,⁶ in Buch 2 um Überlegungen zur Liebe sowie zur Ehe ergänzt wird und in Buch 3 in eine Beschäftigung mit der idealen Aufgabenteilung zwischen Mann und Frau in der Organisation des Haushalts mündet,⁷ ihren Abschluss. Dabei erfährt die zuvor bereits mehrfach angerissene familiäre Bedeutung der Freundschaft im vierten Buch eine philosophische Vertiefung, die den Text abschließend für eine breitere Analyse öffnet.⁸ Alle Bücher eint die aus der Antike, vor allem von Cicero übernommene Form des Dialogs.⁹ Mithilfe dieser werden verschiedene Meinungen einander kontrastie-

rend gegenübergestellt, und so gewinnt die Abhandlung insgesamt an Lebendigkeit, wie Hannah Baader schreibt.¹⁰ Die Dialogpartner sind durchweg männlich und stammen aus der Familie der Alberti, wobei der Autor selbst in die Rolle des Erzählers (Battista) schlüpft und der drohende Tod seines Vaters Lorenzo im Jahr 1421 zum Ausgangspunkt eines Treffens von verschiedenen Familienangehörigen wird, in dessen Kontext das über vier Bücher und mehrere Akte verteilte Gespräch angesiedelt ist.¹¹ Diesem persönlichen Zuschnitt von *Della famiglia* kommt die gewählte Sprache entgegen – der Dialog ist im Unterschied zu seinen antiken Vorbildern auf italienisch (in *volgare*) verfasst.¹²

Der für diesen Kommentar gewählte Abschnitt stammt aus dem zweiten Buch von *Della famiglia*. Nach einer kontroversen Diskussion über das Verhältnis von Freundschaft und Liebe zwischen Battista und dessen Cousin Lionardo, in der letztlich die keusche gegen die sinnliche Liebe ausgespielt und als Keim der Freundschaft bezeichnet wird,¹³ lenkt der Erzähler das Gespräch auf Dinge, die einer Familie Glück bescheren können.¹⁴ An diesem Punkt ist bereits klar, dass eine Familie nur durch freundschaftliche Liebe unter den einzelnen Mitgliedern – zwischen dem Vater und seinen Kindern sowie zwischen beiden Elternteilen – bestehen kann.¹⁵ Als eine weitere wichtige Voraussetzung für das Familienglück wird von Lionardo nun aber auch eine reiche Nachkommenschaft angeführt: „Die Zahl der Köpfe der Familie soll nicht abnehmen, sondern sich vervielfachen“ (*Nella famiglia la moltitudine degli uomini non manchi, anzi moltiplichi*).¹⁶ Schon in Buch 1 äußert er sich in ähnlicher Weise.¹⁷

Neben der Freundschaft ist also die Fortpflanzung für das Glück einer Familie zentral. Über beide Aspekte definiert Alberti in *Della famiglia* auch die Bedeutung der Frau. Im Vergleich zu seinen Schriften, die den Themen von Liebe und Ehe gewidmet sind und in denen ein misogyner Grundton vorherrscht,¹⁸ rückt die Frau hier in ein positiveres, obgleich weiterhin einseitiges und durch die Dominanz des Hausherrn bestimmtes Licht.¹⁹ Ihre erste Aufgabe ist gemäß Alberti, Kinder zu gebären, diese zu ernähren und zu pflegen.²⁰ Die monogame Ehe, die Lionardo als die von der Natur vorgegebene Verbindung zwischen Mann und Frau erachtet, bietet hierfür die besten Voraussetzungen.²¹ Zugleich bildet sie den Kern der Hausgemeinschaft, in deren Organisation der Frau in Buch 3 von *Della famiglia* wichtige, jedoch auf den Bereich des Privaten beschränkte Aufgaben zugewiesen werden.²² Bei deren Bewältigung solle sich die Ehefrau stets sparsam, sittsam und bescheiden verhalten, was sich auch in ihrem Verzicht auf prunkvolle Kleidung und Schminke zeige.²³ Dies erst mache die Frau zur „sicheren und beständigen Gefährtin“ eines Mannes, als welche sie auch in der eingangs zitierten Passage beschrieben wird.

Weit mehr als auf das freundschaftlich-, ‚ökonomische‘ Verhältnis von Mann und Frau zielt die an dieser Stelle unterbreitete Beschreibung der idealen Eigenschaften einer Ehefrau aber auf deren Gebärfähigkeit ab. Diese macht Lionardo insbesondere an der Schönheit (*bellezza*) fest. Nach einem kurzen Exkurs zu den unterschiedlichen Ausprägungen der Schönheit bei einem jungen Ritter und einem alten Mann, die sich bei dem einen in einer „stolzen Erscheinung“ (*presenza di fiero*) und in kraftvollen Gliedern, bei dem anderen in klugen, lebenswürdigen und vernünftigen Worten und Ratschlägen manifestiere, gelangt der Sprecher zur Beschreibung der Frau. Bei dieser fallen die zuvor genannten Arten von innerlicher und äußerlicher Schönheit zusammen, denn ihr freundliches Gesicht und ihr wohlgeformter Körper machen sie laut Lionardo erst in Kombination mit „guten Sitten“ schön.²⁴ „Daher soll man,“ so fährt er im Anschluss an den zitierten Passus fort,

„in der Braut zuerst Schönheit der Seele suchen, das heißt Sitte und Tugend, dann mag uns an ihrem Leibe nicht nur Schönheit, Anmut und Reiz erfreuen, sondern man Sorge auch dafür, eine wohl konstituierte Ehefrau (*bene complessa moglie*) im Hause zu haben, um Kinder zu erzeugen, eine wohlgebaute, um jene groß und stark werden zu lassen. Ein altes Sprichwort sagt: Wie du dir die Kinder wünschst, so wähle die Mutter! Und an schönen Kindern wird jeder ihrer Vorzüge größer sein.“²⁵

Während sich Alberti hier auf ein „altes Sprichwort“ bezieht, dessen Herkunft nicht geklärt ist, und zur weiteren Bestätigung auf die Ansichten ebenfalls unbekannter Dichter rekurriert,²⁶ führt er zuletzt „gelehrte Ärzte“ (*fisici filosofi*) an, die einen wohlproportionierten Körper, der weder zu dick noch zu mager, weder zu groß noch zu klein sei, neben einem fröhlichen Gemüt und einem lebendigen Geist für wichtige Bedingungen einer geglückten Empfängnis hielten.²⁷ Auch ein jugendliches Alter der Mutter sei von Vorteil, und habe diese viele Brüder, sei die Wahrscheinlichkeit größer, dass auch sie selbst einen Jungen zur Welt bringe.²⁸

Unter den namentlich nicht ausgewiesenen Ärzten dürfte der aus Padua stammende Michele Savonarola, der nach dem Studium und einigen Jahren der Lehre in seiner Heimatstadt 1440 als Leibarzt Niccolò III. d’Estes nach Ferrara berufen wurde, eine besondere Rolle für Alberti gespielt haben.²⁹ Dieser könnte mit Savonarola nicht nur während seines eigenen Studiums in Kontakt gekommen sein, sondern auch später, hielt er sich zwischen 1444 und 1445 doch im Gefolge des Papstes ebenfalls in Ferrara auf.³⁰ Laut Remy Simonetti verweist schon das im zuvor zitierten Abschnitt gewählte Adjektiv *complessa* – als Derivat

des lateinischen Begriffs *complexio* (die Beschaffenheit des Körpers)³¹ – auf die mittelalterliche Physiognomik, die Savonarola in seinem Traktat *Speculum physiognomie* (1442) rezipierte und eventuell bereits zuvor mit Alberti diskutierte.³² Auch der von Alberti beschriebene Mittelwert in der Größe und im Gewicht der idealen Ehefrau scheint durch das von Savonarola formulierte Ideal des Mittelmaßes (*mediocritas*) geprägt, das dieser im *Speculum physiognomie* im Vergleich mit künstlerischen Körperbildern genauer bestimmt und sowohl auf den männlichen als auch auf den weiblichen Körper anwendet.³³

Nicht zuletzt bei der Bewertung des weiblichen Anteils an der Zeugung könnte Alberti von Savonarola entscheidende Impulse erhalten haben, der sich in seiner medizinischen Schrift *Practica maior* (1440) und insbesondere in seinem gynäkologischen, in *volgare* verfassten Traktat über das richtige Verhalten während der Schwangerschaft und bei der anschließenden Pflege des Nachwuchses (*Ad mulieres Ferrarienses de regimine pregnantium et noviter natorum usque ad septennium*, 1460er Jahre) mit dieser Thematik auseinandersetzte.³⁴ Dabei bezog er hinsichtlich der seit der Antike strittigen Frage, ob der Frau bei der Empfängnis eine allein passive (Aristoteles) oder eine aktivere Rolle (Galen) zukomme,³⁵ eine klare Position: Im ersten Kapitel von *De regimine pregnantium* spricht Savonarola dem weiblichen „Samen“ (*sperma*) eine zentrale Bedeutung für die Bildung des Körpers zu, die sogar jene des männlichen „Samens“ (*sperma*) übersteige.³⁶ Darüber hinaus könne die Komplexion der Frau ebenso wie die des Mannes das Geschlecht des Fötus mit beeinflussen.³⁷

Zwar macht Alberti die Wahrscheinlichkeit, männliche Nachkommen zu gebären, allein an der Zahl der Brüder einer Frau fest, doch weist er Letzterer mit Blick auf die körperliche wie seelische Schönheit jener Nachkommen ebenfalls eine bedeutende Rolle bei der Zeugung zu.³⁸ Dass dabei anstelle des Geschlechts die physische und psychische Beschaffenheit des Nachwuchses in den Fokus gerät, ist vor allem aus dem Kontext der ebenfalls bereits in der Antike ausgebildeten Lehre von der Wirkung schöner Bilder auf das Ungeborene bekannt.³⁹ Neben Savonarola, der sich im *Speculum physiognomie* mit dieser Vorstellung in einer durch Pietro d’Abano vermittelten Version beschäftigt,⁴⁰ bezeugt Alberti seine Vertrautheit damit in seinem um 1452 verfassten Architekturtraktat *De re aedificatoria*, wenn er schreibt: „Wo die Frauen zusammenkommen, dort, heißt es, soll man nur die angemessensten und schönstgeformten Menschen gestalten malen. Denn dies soll sehr wichtig für die Empfängnis der Frauen und die Schönheit des kommenden Nachwuchses sein.“⁴¹

In Abgrenzung zu dieser Lehre bedarf es in *Della famiglia* nicht der dritten Instanz schöner Bilder. Die aus der Einheit von tugendhaftem Verhalten und



Abb. 5

Werkstatt des Paolo Uccello, Cassone, ca. 1460–1470. Tempera auf Holz, 88,9 × 196,9 × 73,7 cm. New Haven, Yale University Art Gallery

körperlicher Proportionalität resultierende Schönheit vererbt sich hier vielmehr unmittelbar weiter – das von Winfried Menninghaus rekonstruierte *Versprechen der Schönheit* im Kontext sexueller Selektion nimmt also in Alberti gewissermaßen seinen Ausgangspunkt.⁴² Ein naheliegendes Medium fand diese schöne Verheißung dabei in den im 14. und 15. Jahrhundert sehr beliebten, reich verzierten Hochzeitstruhen (*forzieri* oder *cassoni*), die von der Familie der Braut und ab der Mitte des 15. Jahrhunderts von jener des Mannes vor der Vermählung jeweils als Paar in Auftrag gegeben wurden, zunächst für den Transport der Güter der Frau von einem Haus zum anderen dienten und schließlich Aufstellung in den repräsentativen Schlafgemächern fanden.⁴³

Einige dieser *cassoni* zeigen auf den Innenseiten der Deckel liegende Aktfiguren – meist in der Gegenüberstellung von Mann und Frau.⁴⁴ So auch die der Werkstatt des Paolo Uccello zugeschriebene Truhe, die heute in der Yale

University Art Gallery aufbewahrt wird (Abb. 5), deren Gegenstück sich jedoch nicht erhalten hat.⁴⁵ Auf der langrechteckigen Mitteltafel des *cassone* ist der Kampf der Amazonenkönigin Penthesilea gegen die Griechen vor den Toren Trojas dargestellt, von dem Giovanni Boccaccio in seinem Buch über berühmte Frauen (*De claris mulieribus*, 1374) berichtet.⁴⁶ Die schöne Jungfrau habe sich aus der Ferne in den Sohn des trojanischen Königs, Hektor, verliebt und sich von ihm ein Kind gewünscht; nur deshalb sei sie mit ihrem Gefolge den Trojanern beim Kampf gegen die Griechen zu Hilfe geeilt und habe dabei ihr Leben gelassen. Dieses moralische Exempel, das mit der Geburt eines Kindes auf ein auch im Rahmen der Hochzeit zentrales Thema abhebt,⁴⁷ wird auf den Schmalseiten des *cassone* durch die sitzenden Personifikationen der Tugenden *Fides* (Glaube) und *Justitia* (Gerechtigkeit) ergänzt sowie, in aufgeklapptem Zustand, von einer nackten, auf einem voluminösen Kissen lagernden Dame mit hochgestecktem Haar, deren Scham von einer Ranke aus roten und weißen Blumen bedeckt (bzw. betont) wird. Um ihren Körper, der vom Künstler eher kantig gestaltet wurde, spielen zarte Wellen – es handelt sich hierbei also um eine weltliche, doch ebenfalls im Schaum des Meeres geborene Venus, die sich nur dem Besitzer der Truhe zeigt.

Weniger ein visuelles Stimulans zur Zeugung schöner Kinder, wie von der Forschung bisher angenommen,⁴⁸ verweisen *cassoni* wie jener in New Haven auf das von Alberti für die Ehefrau umrissene Schönheitsideal, dessen zwei Seiten sich bei den Truhen gewitzt auf die Innen- und Außenseiten der Objekte verteilen, sodass dem frisch vermählten Ehepaar im Bild die beiden Voraussetzungen für eine schöne Nachkommenschaft unmittelbar vor Augen geführt werden: gute Sitten und ein schöner Körper.

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Leon Battista Alberti, I libri della famiglia, in: ders., *Opere volgari*, hg. v. Cecil Grayson, 3 Bde., Bari 1960–1973, Bd. 1, 1960, S. 1–341, 367–449, hier S. 379. Diese Datierung gründet auf der Nennung der ersten drei Bücher von *Della famiglia* in Albertis Autobiografie von 1437/38. Ders., *Vita. Lateinisch – deutsch*, übers., hg., eingel. u. komm. v. Christine Tauber, Frankfurt a. M. 2004, S. 40–43. Einen Überblick über die Forschung zu *Della famiglia* bietet: Michel Paoli (Hg.), *Les ‚Livres de la famille‘ d’Alberti. Sources, sens et influence*, Paris 2013, S. 455–458.
- 2 Zu dieser Tätigkeit sowie allgemein zum Leben Albertis: Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*, Berlin 2002 (zuerst: *Leon Battista Alberti. Master Builder*

- of the Italian Renaissance, New York 2000); Martin McLaughlin, *Leon Battista Alberti. La vita, l'umanesimo, le opere letterarie*, Florenz 2016.
- 3 Für eine Auflistung aller bekannten Manuskripte: Alberti, *Della famiglia* (wie Anm. 1), S. 367–376. Zur thematischen Einheit des Dialogs: Martin McLaughlin, *Unité thématique et structurelle dans le ‚De familia‘ d'Alberti*, in: Paoli (wie Anm. 1), S. 177–203.
 - 4 Zur Datierung Furlans, mit der er die von Girolamo Mancini 1882 vorgebrachte Datierung auf 1441, der zahlreiche Forscher gefolgt sind, revidiert: Francesco Furlan, *Nota al testo*, in: Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, hg. v. Francesco Furlan, Turin 1994, S. 429–478, hier S. 439 f.
 - 5 Zur Familiengeschichte: Paola Massalin, *Gli Alberti: ‚gente sode e ricche‘*, in: Cristina Acidini/Gabriele Morolli (Hg.), *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Ausst.-Kat., Florenz 2006, S. 51–54.
 - 6 Vgl. Juliann Vitullo, *Fashioning Fatherhood: Leon Battista Alberti's Art of Parenting*, in: Albrecht Classen/Christoph Schwarze (Hg.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance: The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Berlin/Boston 2005, S. 341–353.
 - 7 Xenophons *Oeconomicus* gilt als Vorbild für diesen Abschnitt. Vgl. Massimo Danzi, *Governo della casa e ‚scientia oeconomica‘ in Italia fra Medioevo e Rinascimento: nota sulla ‚Famiglia‘ di L. B. Alberti*, in: Francesco Furlan (Hg.), *Leon Battista Alberti*, 2 Bde., Turin 2000, Bd. 1, S. 151–170.
 - 8 Vgl. Maurice Aymard, *Famille et amitié chez Alberti*, in: Furlan (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 133–141; Hannah Baader, *Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520*, Paderborn 2015, S. 92, 94. Für eine weiterführende Analyse der Freundschaft im Denken Albertis: ebd., S. 87–127, sowie Hans Aurenhammer, *‚Liberalitas‘: The Image of a Friendly Virtue as a Hidden Self-Portrait in Leon Battista Alberti's ‚Della pittura‘*, in: Jeanette Kohl/Marianne Koos/Adrian W. Randolph (Hg.), *Renaissance Love: Eros, Passio, and Friendship in Italian Art around 1500*, Berlin/München 2014, S. 149–162.
 - 9 Zur antiken Tradition des Dialogs und zu Albertis konkreten Vorbildern: David Marsh, *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge 1980, S. 78–99; Francesco Furlan, *Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L. B. Alberti*, Turin/Paris 2003, S. 41–62, 77–85; sowie allgemein zur Renaissance des antiken Streitgesprächs in der Kultur des Humanismus: ebd., S. 69–76.
 - 10 Zu den Vorzügen der Dialogform: ders., *Remarques sur la conception, la genèse et la construction dialogique des livres ‚De familia‘*, in: ders. (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 427–441, bes. S. 431–438; ders. (wie Anm. 9), S. 138–153; Baader (wie Anm. 8), S. 97. Aussagen über die Besonderheit des Dialogs finden sich auch in *Della famiglia* selbst, so etwa zu Beginn von Buch 2 (Alberti, *Della famiglia* [wie Anm. 1], S. 84).
 - 11 Zur Verteilung der einzelnen Akte auf die vier Bücher: Furlan (wie Anm. 9), S. 117–138; Michel Paoli, *Introduction*, in: ders. (wie Anm. 1), S. 17–30, hier S. 19–26. Der drohende Tod des Vaters hatte für Alberti eine besondere Bedeutung, da er als illegitimer Abkömmling aus dessen Liaison mit einer Genueser Patrizierin bis zu diesem Zeitpunkt nicht offiziell anerkannt worden war. Zu diesem Aspekt: Thomas Kuehn, *Reading between the Patrines: Leon Battista Alberti's ‚Della famiglia‘ in Light of his Illegitimacy*, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 1, 1985, S. 161–187.
 - 12 Hierzu: Marsh (wie Anm. 9), S. 78–99; Philippe Guérin, *Naissance d'un genre dans la philosophie du Quattrocento: le dialogue ‚moral‘ en langue vulgaire*, in: Frédéric Cossutta (Hg.), *Le dialogue: introduction à un genre philosophique*, Villeneuve-d'Ascq 2004, S. 123–140.

- 13 Alberti, *Della famiglia* (wie Anm. 1), II, S. 93–97.
- 14 Ebd., S. 103: „A noi solo questo accade a domandare, qual cose facciamo una famiglia felicissima.“
- 15 Ebd., S. 90, 93, 99. Zur freundschaftlichen Verbindung von Mann und Frau in der Ehe: Amyrose McCue Gill, Rereading ‚I Libri della Famiglia‘: Leon Battista Alberti on Marriage, ‚Amicizia‘ and Conjugal Friendship, in: *California Italian Studies* 2/2, 2011, o. P. (S. 9–19), die Albertis Einstellung zur Freundschaft zwischen den Geschlechtern in der Zusammenschau aller vier Bücher von *Della famiglia* umfassend erläutert.
- 16 Übers. Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen (Della famiglia)*, übers. v. Walther Kraus, Zürich/Stuttgart 1962, II, S. 131 f.; ders., *Della famiglia* (wie Anm. 1), S. 104.
- 17 Ebd., I, S. 35 f. Vgl. McCue Gill (wie Anm. 15), o. P. (S. 4).
- 18 Dies betrifft etwa die Dialoge *Ecatonfilea* und *Deifira*, die Tischgespräche *Amores* und *Uxoriam*, die Elegien *Corymbus* und *Agilitta*, den Brief *De amore* sowie den darauf reagierenden Dialog *Sofrona*. Auch Albertis Übersetzung von Walter Maps *Dissuasio Valerii* ist hier zu nennen. Zu Albertis misogynen Einstellung in diesen Schriften: Francesco Furlan, L’idea della donna e dell’amore nella cultura tardomedievale e in Leon Battista Alberti, in: *Intersezioni* 10, 1990, S. 211–238; August Buck, Die ‚ottima madre di famiglia‘ in L. B. Albertis ‚Libri della Famiglia‘, in: Paul Gerhard Schmidt (Hg.), *Die Frau in der Renaissance*, Wiesbaden 1994, S. 9–19, bes. S. 9–11; Furlan (wie Anm. 9), S. 235–301; Nella Bianchi Bensimon, Voix et images de la femme dans l’œuvre de Leon Battista Alberti, in: Furlan (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 327–356, bes. S. 334–348; dies., *Ordre, genres et espaces. La femme et l’amour d’Alberti à Castiglione*, in: *Albertiana* 19/1, 2016, S. 17–28, bes. S. 17–25.
- 19 Vgl. dies., *Voix et images de la femme* (wie Anm. 18), S. 327–334; dies., *Ordre, genres et espaces* (wie Anm. 18), S. 25 f. Dagegen erkennt Kornelia Imesch, Misogynie im literarischen und architekturtheoretischen Werk Leon Battista Albertis, in: Kurt W. Forster/Hubert Locher (Hg.), *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin 1999, S. 233–273, bes. S. 256 f., im „patriarchalen Modell“ von *Della famiglia* eine misogynen Färbung.
- 20 Alberti, *Della famiglia* (wie Anm. 1), II, S. 105 f.
- 21 Ebd., S. 106. Für eine differenzierte Untersuchung der Ehe und der dieser vorausgehenden Hochzeitsrituale im frühneuzeitlichen Florenz siehe die gesammelten Beiträge von Christiane Klapisch-Zuber in englischer Übersetzung: *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, übers. v. Lydia Cochrane, Chicago/London 1985. Für weitere Literatur: McCue Gill (wie Anm. 15), o. P. (S. 1), Anm. 2.
- 22 Alberti, *Della famiglia* (wie Anm. 1), III, S. 217. Nicht zu ihren Betätigungsfeldern gehört dabei die Lektüre von Büchern aus dem hauseigenen *studiolo* (ebd., S. 219). Vgl. Buck (wie Anm. 18), S. 15–19; Constance Jordan, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Ithaca/London 1990, S. 47–54; Carla Freccero, Economy, Woman, and Renaissance Discourse, in: Marilyn Migiel/Juliana Schiesari (Hg.), *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca 1991, S. 192–208, und Imesch (wie Anm. 19), S. 245–257, die explizit auf die ungleiche Verteilung der Aufgaben zwischen Mann und Frau und deren patriarchale Struktur abheben, sowie Bianchi Bensimon, *Voix et images de la femme* (wie Anm. 18), S. 330–334, mit einem ähnlichen Fokus. Für eine alternative Einschätzung: John M. Najemy, Gianozzo and his Elders: Alberti’s Critique of Renaissance Patriarchy, in: William J. Connell (Hg.), *Society and Individual in Renaissance Florence*, Berkeley 2002, S. 51–78.

- 23 Alberti, *Della famiglia* (wie Anm. 1), III, S. 220–229. Zu Albertis ungewöhnlicher Invektive gegen das Schminken im Vergleich mit einer bemalten Elfenbeinstatue: 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. Die übermäßig geschminkte Frau in Albertis fiktivem Brief *De amore* kann als Gegenbild des in *Della famiglia* formulierten Frauenideals bezeichnet werden (Leon Battista Alberti, *De amore*, in: ders., *Opere volgari* [wie Anm. 1], Bd. 3, 1973, S. 249–264, 395–399, hier S. 259 f.). Vgl. Bianchi Bensimon, *Voix et images de la femme* (wie Anm. 18), S. 337.
- 24 Auch in seinem Malereitratat *De pictura* (1435) skizziert Alberti ein enges, wenn auch anders geartetes Verhältnis von Körper und Seele. Siehe unten Anm. 32. Zum Verhältnis von innerer und äußerer Schönheit siehe auch den Kommentar zu Giovan Battista Della Porta im vorliegenden Band.
- 25 Übers. Alberti (wie Anm. 16), II, S. 140 (mit vereinzelt Anpassungen durch JS); ders., *Della famiglia* (wie Anm. 1), S. 111: „Adunque nella sposa prima si cerchi le bellezze dell'animo, cioè costumi e virtù, poi nella persona ci diletta non solo venustà, grazia e vezzi, ma ancora procuri avere in casa bene complessa moglie a fare figliuoli, ben personata a fargli robusti e grandi. Antico proverbio: ‚Qual vuoi figliuoli, tal prendi la madre‘, e ne' begli figliuoli ogni virtù loro sarà maggiore.“
- 26 Ebd.
- 27 Ebd. Wie die Zeugung von Kindern genau ablaufen solle, beschreibt Lionardo an späterer Stelle. Dabei geht er nun auch auf die Gesundheit und den seelischen Zustand des Mannes als wichtige Voraussetzungen für den glücklichen Ausgang der Zusammenkunft ein. Vgl. ebd., S. 116 f.
- 28 Ebd., S. 112.
- 29 Zum Leben Savonarolas: Rudolph M. Bell, *How to Do It: Guides to Good Living for Renaissance Italians*, Chicago 1999, S. 23; Chiara Crisciani/Gabriella Zuccolin (Hg.), *Michele Savonarola. Medicina e cultura di corte*, Florenz 2011.
- 30 Vgl. Remy Simonetti, *Cultura umanistica e cultura scientifica in Leon Battista Alberti e Michele Savonarola*, in: ders./Silvana Collodo, *Filosofia naturale e scienze dell'esperienza fra Medioevo e Umanesimo. Studi su Marsilio di Padova, Leon Battista Alberti, Michele Savonarola*, Padua 2012, S. 239–430, hier S. 423–425.
- 31 Karl Ernst Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, 2 Bde., Darmstadt 1995 (zuerst: 1913–1916/19), Bd. 1, Sp. 1354.
- 32 Remy Simonetti, *La conception et l'éducation de l'enfant. Médecine et physiognomonie dans le ‚De familia‘ d'Alberti*, in: Paoli (wie Anm. 1), S. 49–66, bes. S. 54–62. Grazielle Federici Vescovini, *Il vocabolario scientifico del ‚De pictura‘ dell'Alberti e la bellezza ‚naturale‘*, in: *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Florenz 1999, S. 213–234, bes. S. 221–232, sieht zudem eine gewisse Nähe des zweiten Buches von Albertis *De pictura* (1435) und insbesondere der Aufforderung, innere Regungen durch äußere Bewegungen darzustellen, zur physiognomischen Lehre. Diese Ansicht teilt Simonetti (wie Anm. 30), S. 341–353.
- 33 Vgl. Vescovini (wie Anm. 32), S. 225–227, die dabei jedoch vor allem Albertis Architekturtraktat *De re aedificatoria* (ca. 1452) im Blick hat; Simonetti (wie Anm. 30), S. 414–421; sowie zur *mediocritas* bei Savonarola außerdem: Johannes Thomann, *Studien zum ‚Speculum physiognomie‘ des Michele Savonarola*, Zürich 1997, S. 49–51, 79–83, 161 und 170 f. Zu den

- antiken Wurzeln des Ideals des Mittelmaßes: Götz Pochat, ‚Imitatio‘ und ‚superatio‘ in der bildenden Kunst, in: Paul von Naredi-Rainer (Hg.), ‚Imitatio‘. *Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 11–47, hier S. 13 f. Zu seiner Bedeutung für das frühneuzeitliche Schönheitsverständnis siehe auch die Kommentare zu Dürer und Della Porta im vorliegenden Band. Zu Savonarolas Interesse für die Kunst seiner Zeit: Simonetti (wie Anm. 30), S. 395–430.
- 34 Michaelis Savonarolae, *Practica maior*, Venedig 1540, Kap. 21, S. 249 r–271 r; ders., *Il trattato ginecologico-pediatrico in volgare. Ad mulieres Ferrarienses de regimine pregnantium et noviter natorum usque ad septennium*, hg. v. Luigi Belloni, Mailand 1952. Vgl. Bell (wie Anm. 29), S. 23 f.; Monica H. Green, *Making Women's Medicine Masculine: The Rise of Male Authority in Pre-Modern Gynaecology*, Oxford 2008, S. 253–258; Gabriella Zuccolin, *Nascere in latino e in volgare. Tra la ‚Practica maior‘ e il ‚De regimine pregnantium‘*, in: dies./Crisiani (wie Anm. 29), S. 137–209. Selbst im *Speculum physionomie* beschreibt Savonarola die Proportionen des weiblichen Körpers unter spezieller Berücksichtigung seiner prokreativen Fähigkeit: Thomann (wie Anm. 33), S. 82, 171.
- 35 Vgl. Ulrich Pfisterer, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper*, Berlin 2014, S. 57, mit weiterführender Literatur.
- 36 Savonarola, *De regimine* (wie Anm. 34), Kap. 1, S. 13 f. Vgl. Bell (wie Anm. 29), S. 66.
- 37 Savonarola, *De regimine* (wie Anm. 34), Kap. 5, S. 57 f. Vgl. Bell (wie Anm. 29), S. 24 f.; Simonetti (wie Anm. 30), S. 426 f.
- 38 Eine ähnliche Position vertreten Paolo da Cartaldo und Alessandra Macinghi Strozzi vor und nach Alberti. Vgl. Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, & Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008, S. 162, 289, Anm. 166. Eine gegenteilige Einschätzung findet sich bei Benedetto Varchi, der die Hässlichkeit eines Kindes auf die Mutter zurückführt. Hierzu: Alberto Saviello, *Unähnlichkeit – Überlegungen zum Motiv des ‚hässlichen‘ Künstlers*, in: ders./Martin Gaijer/Jeanette Kohl (Hg.), ‚Similitudo‘. *Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2012, S. 207–232, hier S. 210–212.
- 39 Vgl. hierzu mit einem Überblick über die zentralen antiken Quellen und deren frühneuzeitliche Rezeption: Pfisterer (wie Anm. 35), S. 57–60.
- 40 Thomann (wie Anm. 33), S. 82 f., 173.
- 41 Übers. Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers., eingel. u. komm. v. Max Theuer, Darmstadt 1975 (zuerst: 1912), IX, Kap. 4, S. 486; ders., *L'architettura [De re aedificatoria]*, hg. u. übers. v. Giovanni Orlandi, eingel. u. komm. v. Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 2, S. 805: *Ubi uxoris convenient, non nisi dignissimos hominum et formosissimos vultus pingas monent; plurimum enim habere id momenti ad conceptus matronarum et futuram spetiem prolis ferunt.*
- 42 Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a. M. 2003.
- 43 Zum Wandel der Auftraggeberschaft: Christiane Klapisch-Zuber, *Les femmes dans les rituels de l'alliance et de la naissance à Florence*, in: Jacques Chiffolleau (Hg.), *Riti e rituali nelle società medievali*, Spoleto 1994, S. 3–22, hier S. 4–12; sowie allgemein zur Bedeutung der *cassoni* im Hochzeitsritual: Brucia Witthoft, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, in: *Artibus et historiae* 3/5, 1982, S. 43–59; Graham Hughes, *Renaissance ‚Cassoni‘ – Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400–1550*, Alfriston 1997; Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity*, Manchester/New York 1997, S. 21–46; Cristelle L. Baskins, ‚*Cassone*‘ *Painting, Humanism, and Gender in Early*

- Modern Italy*, Cambridge 1998; dies. (Hg.), *The Triumph of Marriage: Painted ‚Cassoni‘ of the Renaissance*, Ausst.-Kat., Boston 2008; Musacchio (wie Anm. 38), S. 136–156.
- 44 Paul Schubring listet in seiner Schrift *‚Cassoni‘ – Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915, sieben weitere Beispiele dieser Art auf: Kat.-Nr. 156 und 157, S. 258 f., Kat.-Nr. 184 und 185, S. 264 f., Kat.-Nr. 289 und 290, S. 284, Kat.-Nr. 439, S. 323. Generell hat sich nur von wenigen *cassoni* die Dekoration der Innendeckel erhalten. Vgl. Tancred Borenius, *Some Italian ‚Cassone‘ Pictures*, in: *Italienische Studien. Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet*, Leipzig 1929, S. 1–9, hier S. 5.
- 45 Die Authentizität der erhaltenen Truhe und aller ihrer Teile wurde bestätigt von: Lisa R. Brody et al., *A ‚Cassone‘ Painted in the Workshop of Paolo Uccello and Possibly Carved in the Workshop of Domenico del Tasso*, in: *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2010, S. 114–117.
- 46 Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus/Die großen Frauen. Lateinisch/Deutsch*, ausgew., übers. u. komm. v. Irene Erfen/Peter Schmitt, Stuttgart 1995, S. 92–95.
- 47 Zum didaktischen Wert der *cassone*-Bilder: Tinagli (wie Anm. 43), S. 29–36; sowie zum expliziten Verweis mancher Ikonografien auf die Geburt von Kindern: Jacqueline Musacchio, *The Rape of the Sabine Women on Quattrocento Marriage-Panels*, in: Trevor Dean/Kate J. P. Lowe (Hg.), *Marriage in Italy, 1300–1650*, Cambridge 1998, S. 66–82.
- 48 Ernst H. Gombrich, *Apollonio di Giovanni: A Florentine ‚Cassone‘ Workshop Seen Through the Eyes of a Humanist Poet*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18/1–2, 1955, S. 16–34, hier S. 27; Tinagli (wie Anm. 43), S. 27; Musacchio (wie Anm. 38), S. 153–156.

11. Leonardo da Vinci: Ungekämmt und natürlich schön (ca. 1492)

Non vedi tu che infra le umane bellezze il viso bellissimo ferma li viandanti e non gli loro ricchi ornamenti? E questo dico a te che con oro od altri ricchi fregi adorni le tue figure. Non vedi tu isplendenti bellezze della gioventù diminuire di loro eccellenza per gli eccessivi e troppo culti ornamenti? Non hai tu visto le montanare involte negl'inculti e poveri panni acquistare maggior bellezza, che quelle che sono ornate? Non usare le affettate conciature o capellature di teste, dov'apresso de li goffi cervelli un sol capello posto più d'un lato che da l'altro, colui che lo tiene se ne promette grand'infamia credendo che li circostanti abandonino ogni lor primo pensiero, e solo di quel parlino e solo quello riprendino; e questi tali han sempre per lor consigliere lo specchio et il pettine, et il vento è loro capital nemico sconciatore de li azzimati capegli. Fa tu adonque alle tue testi li capegli scherzare insieme col finto vento intorno alli giovanili volti, e con diverse revolture graziosamente ornargli. E non far come quelle che gl'impiastrano con colle, e fanno parere e' visi come se fussino invetriati; umane pazzie in aumentazione, delle quali non bastano li naviganti a condurre dalle orientali par[t]e le gomme arabiche, per riparare che 'l vento non varii l'equalità delle sue chiome, che di più vanno ancora investigando.

Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 404, fol. 131 r

Siehst du denn nicht, daß die Vorübergehenden, vor allen anderen menschlichen Schönheiten, bei einem schönen Antlitz stehenbleiben und nicht bei einer verschwenderischen Ausstattung? Und dies sage ich dir, der du deine Gestalten mit Gold oder anderem reichen Schmuck ausstattest. Siehst du nicht, wie sich der Glanz der jugendlichen Schönheit vermindert, wenn sie sich zu sehr und zu unnatürlich herausputzt? Hast du denn nie gesehen, um wieviel schöner die Mädchen im Gebirge, in ihre unscheinbaren und ärmlichen Tücher gehüllt, aussehen als die reich geschmückten? Hüte dich vor den allzu künstlichen Haartrachten und Frisuren, wo für die groben Gehirne schon ein Haar, das mehr auf der einen als auf der anderen Seite liegt, dem Träger dieses Haares eine große Unehre einbringt, da sie glauben, daß diejenigen, die das sehen, von ihren Ge-

danken ablassen und nur noch von dem Haar sprechen und nur noch dieses Haar tadeln; solche Leute haben nur Spiegel und Kamm als Berater, und ihr Todfeind ist der Wind, der Verwüster des geglätteten Haares. Drum mach, daß bei deinen Köpfen der vorgetäuschte Wind mit den Haaren spielt und sie auf mannigfache Weise um die jungen Gesichter schlingt. Und mach es nicht wie diejenigen, bei denen das Haar durch Leimpomaden steinhart geworden ist und die Gesichter aussehen, als wären sie zu Glas erstarrt. Menschliche Narrheiten, denen es noch nicht genügt, daß die Seefahrer aus dem Morgenland das Gummiarabicum bringen, um ihre unbewegte Haarpracht vor dem Wind zu schützen, sondern die auch noch nach anderem verlangen.

Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, übers. v. Marianne Schneider, hg. v. André Chastel, München 1990, Nr. 81, S. 208 f.

Kommentar

Leonardo da Vinci (1452–1519) schrieb seine Ansichten über die Vorzüge natürlicher Schönheit gegenüber einer übertriebenen Aufmachung ca. 1492 nieder,¹ also während seines Aufenthaltes am Hof von Ludovico Sforza in Mailand. Nach seiner Ausbildung bei Andrea del Verrocchio in Florenz und einer eigenständigen Bewerbung beim Mailänder Herzog ging Leonardo 1482 in die Lombardei und blieb dort bis 1499.² Schon in seiner Florentiner Zeit begann er, Beobachtungen zur Malerei festzuhalten, was sich in Mailand anscheinend schnell zu dem Vorhaben verdichtete, diese Notizen zu systematisieren und einen Traktat über die Malerei zu verfassen.³ Zumindest berichtet der Mathematiker Luca Pacioli, mit dem Leonardo regen Austausch pflegte, in seiner Abhandlung *De Divina proportione* (1509) von einem „libro de pictura“ (Buch über die Malerei), das der Künstler in Angriff genommen habe.⁴ Tatsächlich zum Ende bringen konnte Leonardo dieses Projekt jedoch nicht. Als er 1519 im französischen Amboise starb, wo er auf Einladung von König Franz I. seinen Lebensabend verbrachte, erbte sein Schüler und Nachfolger Francesco Melzi sämtliche Zeichnungen und Notizbücher. Zurück in Italien griff Melzi um 1546 das Vorhaben seines Meisters auf und kompilierte aus den ihm überlassenen Dokumenten einen Traktat,⁵ dessen anfänglicher Aufbewahrungsort unbekannt ist und der erstmals im Inventar des Hofes von Urbino aus dem Jahr 1631 Erwähnung findet. Da das Herzogtum Urbino aufgrund des Fehlens eines männlichen Erben mit dem Tod Francesco Maria II. della Roveres an den Papst fiel, gelangte das Manuskript

1657 nach Rom und ist in der vatikanischen Bibliothek seit ca. 1797 als *Codex Vaticanus Urbinas lat. 1270* verzeichnet.⁶

Der Titel des Paragrafen, der aus Leonardos Malereitraktat, wie der Codex im Folgenden verkürzt bezeichnet werden soll, ausgewählt wurde, bleibt unbestimmt: *Discorso sopra il pratico* (Diskurs über den Praktiker).⁷ Mit einem regelrechten Apell wendet sich Leonardo im ersten Satz an einen Maler, um ihm praktische Tipps zur Steigerung der ästhetischen Wirkung seiner Werke an die Hand zu geben. „Und du, Maler, bemühe dich, deine Werke so zu machen, dass ihre Betrachter von ihnen angezogen werden“, fordert er und fährt fort,

„dass diese voll Bewunderung und Vergnügen stehenbleiben, nicht aber zuerst angezogen und dann abgestoßen werden, so wie es dem geschieht, der des Nachts nackt aus dem Bett springt, um nach dem Wetter zu sehen, ob es bewölkt oder heiter ist, und der sofort, von der kalten Nachtluft zurückgestoßen, wieder in sein Bett zurückkehrt, aus dem er gerade aufgestanden ist. Gleiche deine Werke vielmehr jener Luft an, die die Menschen bei heißem Wetter aus ihrem Bett lockt und sie dazu anhält, die sommerliche Frische zu genießen.“⁸

Leonardo stellt hier hohe Anforderungen an das künstlerische Bild: Es soll nicht nur gefallen, sondern den Betrachter regelrecht anziehen, es soll nicht nur seine Augen, sondern den gesamten Körper affizieren. Schon im ersten Teil des Malereitraktats, der dem *paragone* von Malerei, Bildhauerei, Poesie und Musik gewidmet ist, beschreibt Leonardo eine ähnliche Attraktivität des Kunstwerks und erachtet die malerische Darstellung einer schönen Frau als körperlich fesselnder und überzeugender als deren rein sprachliche Beschreibung.⁹ Ein gemaltes Porträt könne den männlichen Betrachter sogar dazu verleiten, „ein Bild zu lieben und sich in ein Bild zu verlieben, das überhaupt keine lebendige Frau darstellt.“¹⁰ Statt eines solchen erotischen Reizes ist es in Paragraf 404 allerdings die körperliche Empfindung von Wärme und Kälte, die zur Erläuterung der gelungenen Wirkung von Malerei exemplarisch aufgerufen wird – jedenfalls zu Beginn von Leonardos „Diskurs“.

Mit welchen Mitteln ein Maler seinem Werk eine bleibende Anziehungskraft verleihen könne, die der milden Nachtluft vergleichbar sei, führt Leonardo nämlich im Anschluss am Beispiel weiblicher Schönheit genauer aus. Wie im einleitenden Abschnitt, in dem er sein Argument auf den Kontrast von Wärme und Kälte stützt, geht er dabei erneut von einem Gegensatzpaar aus, in diesem Fall von der Attraktivität eines schönen Gesichts und der abstoßenden Wirkung

einer „verschwenderischen Ausstattung“ desselben.¹¹ Während solche *ornamenti* die natürlich gegebene Wohlgestalt des Gesichts minderten, bezeugten dagegen die armen Bergbewohnerinnen, dass eine unscheinbare Kleidung der körperlichen Schönheit keinesfalls abträglich sein müsse.

Diese exemplarischen Beobachtungen verbindet Leonardo mit einer Kritik an Künstlern, die ihre Figuren mit „Gold und anderem reichen Schmuck“ versehen. Damit wendet er sich nicht unbedingt nur gegen die Darstellung von goldenem Zierrat. Mehr noch geht es ihm an dieser Stelle um eine Zurückweisung dessen, was er in einem anderen Abschnitt seiner Notizen, die später Eingang in den *Trattato della pittura* finden sollten, als die „Schönheit der Farben“ (*bellezza di colori*) bezeichnet.¹² Das oberste Ziel eines Malers, schreibt Leonardo hier, müsse es sein, auf einer planen Oberfläche einen dreidimensionalen Körper plastisch darzustellen, was nur durch die gekonnte Platzierung von Licht- und Schattenwerten, also das *chiaro e scuro* („Hell und Dunkel“), zu erreichen sei.¹³ Wer dies nicht berücksichtige und sich auf die besagte oberflächliche „Schönheit der Farben“ verlasse, enthalte seinem Werk jene wahre Schönheit vor, die diesem erst durch das *rilievo* zuteil werde.¹⁴

Was sich hinter dieser *bellezza di colori* verbirgt und in welchem Bezug sie zum Gold steht, wird im Vergleich mit Leon Battista Albertis *De pictura* bzw. *Della pittura* (1435 und 1436) deutlicher. Alberti, dessen Malereitratat für Leonardo insgesamt wichtig war,¹⁵ spricht sich in *De pictura* dezidiert gegen die maßlose Verwendung von Gold aus. Seiner Ansicht nach soll das Edelmetall im Werk des Malers niemals selbst zum Einsatz kommen und stattdessen mit Farben nachgeahmt werden. Dies bringe einem Künstler eine größere Wertschätzung ein und verleihe seiner Darstellung zugleich eine höhere Plastizität. Denn während vergoldete Partien dem realen, von außen kommenden Lichteinfall unterlägen und sich mitunter dem vom Maler intendierten farblichen Illusionismus widersetzen, steigere das an Stelle des Goldes zu schaffende Gefüge von Schwarz und Weiß die plastische Bildwirkung, das *rilievo*.¹⁶ Aus diesem Grund verlieren die Kostbarkeit und Seltenheit der verwendeten Farbmittel schon in *De pictura* an Bedeutung, und Alberti fordert daher eine Wertsteigerung insbesondere des weißen Pigments.¹⁷ Mit dem Begriff der *bellezza*, den Leonardo nicht nur als negative Bestimmung auf die Farben allgemein, sondern speziell auch auf das Gold überträgt (*bellezza de l'oro*), schließt er in seinen Notizen zur Malerei und so auch in Paragraf 404 unmittelbar an diese Neubewertung der Farben und des durch sie erzeugten bildlichen Illusionismus an.¹⁸

Waren die bisher diskutierten Sätze des eingangs zitierten Passus noch auf das Gesicht und die schmückende Einkleidung des Körpers bezogen, richtet

Leonardo im folgenden Abschnitt sein Augenmerk auf die Frisur. Er warnt den Künstler zunächst eingehend vor „allzu künstlichen Haartrachten und Frisuren“ und bekräftigt seine Abneigung gegenüber solchen erneut mit einem Exkurs zu einer aktuellen, offenbar unmittelbar beobachteten Modeerscheinung: der übertriebenen Sorge um den Schopf und seine Gestaltung.¹⁹ Einige Menschen hätten „nur Spiegel und Kamm als Berater“, und ihr „ärgster Feind“ sei der Wind, „der Verwüster des geglätteten Haares“.²⁰ Ein Maler solle sich nicht sie zum Vorbild nehmen, sondern bei seinen Figuren im Gegenteil die Strähnen wie vom Wind bewegt erscheinen lassen, so dass jene die Gesichter in ihren verschiedenen Drehungen auf anmutige Weise schmückten.

Auch diese Stelle weist eine entscheidende Parallele zu Albertis Malertraktat auf. Im 45. Paragraphen des zweiten Buches widmet sich Alberti der Bewegung von unbelebten Dingen und darunter auch den Haaren. Um den Betrachter zu erfreuen (*delectare*) und damit letztlich das Gebot der Vielfalt (*varietas*) einzulösen, die einer solchen Freude (*delectatio*) oder gar Lust (*voluptas*) besonders zuträglich sei,²¹ rät Alberti, die Haare im Bild unterschiedlichen Bewegungsimpulsen zu unterwerfen. Manche Strähnen sollten sich wie Knoten ineinander verdrehen, andere wie Flammen nach oben züngeln, wieder andere sich wie Schlangen kräuseln oder zu verschiedenen Seiten aufrichten. Ähnlich verschlungene Bewegungen verlangt Alberti zudem bei der Darstellung von Zweigen und Kleiderstoffen. Dabei gibt er in Bezug auf letztere zusätzlich zu bedenken, dass deren Dynamik innerbildlich zu begründen sei – etwa durch die Integration des „Antlitzes des West- oder des Ostwindes“ (*Zephiri aut Austri facies*) –, da Stoffe ihrem Wesen nach doch eigentlich schwer zu Boden fielen.²²

Leonardo führt Albertis Deutung des Windes als Ursache der Stoffbewegung und seine Darlegung der vielfältigen Bewegungen eines offen getragenen Haarschopfes in Paragraf 404 zusammen. Zugleich greift er eine von Alberti in diesem Kontext ebenfalls geäußerte Forderung auf und verstärkt sie im Rekurs auf exzessive Frisierpraktiken und die dazu nötigen Instrumente Kamm und Spiegel. „Alle Bewegungen freilich – ich muss das immer wieder betonen – seien maßvoll und leicht (*moderati et faciles*), und sie sollen eher Anmut ausstrahlen, als dass sie Bewunderung für die geleistete Arbeit abnötigen“, mit diesen Worten grenzt Alberti die bei Haaren wie Kleidern gewünschte Dynamik noch im selben Abschnitt von *De pictura* ein.²³ Dieser gegen eine Zurschaustellung der eigenen Kunstfertigkeit gerichtete Appell wird von Leonardo gewitzt in die Kritik an einer extremen, zeitraubenden Haarkosmetik überführt. Er schließt damit an eine bewährte Tradition an. Denn als Hort der Künstlichkeit wurde die

kosmetische Gestaltung des Haares und der Haut schon in der antiken Rhetorik vergleichend herangezogen, um in Abgrenzung dazu das Ideal einer „sorgfältigen Nachlässigkeit“ (*neglegentia diligens*) oder, allgemeiner gesprochen, einer gewissen Natürlichkeit im sprachlichen Ausdruck zu umreißen.²⁴ Dieses sieht den Verzicht auf eine übermäßige Ausschmückung des Inhalts vor, und entsprechend erläutert Cicero in seiner Schrift *Orator* (46 v. Chr.) die überzeugende Wirkung der schlichten attischen Redeweise im Verweis auf die ungeschminkte, unfrisierte und eben deshalb attraktive Frau. Beide fänden „ohne Kunst“ bzw. „ungekämmt“ (*incomptus*) Gefallen.²⁵

Auch Leonardo bevorzugt einen unfrisierten, allein vom Wind gestalteten Haarschopf und rät dem Maler abschließend dezidiert davon ab, sich an jenen zu orientieren, „bei denen das Haar durch Leimpomaden steinhart geworden ist und die Gesichter aussehen, als wären sie zu Glas erstarrt.“ Diese „menschlichen Narrheiten“ schreckten vor nichts zurück, um ihre Frisur vor dem Wind zu schützen, und verlangten nach immer neuen Produkten. Selbst das aus dem Morgenland stammende Gummiarabikum genüge ihnen nicht – ein Mittel, das neben seiner von Cennino Cennini dokumentierten Verbreitung als malerisches Bindemittel²⁶ tatsächlich in zahlreichen kosmetischen Rezepten, wie z. B. auch in Tinkturen zum Färben des Haares, in der Frühen Neuzeit Verwendung fand.²⁷ Hinter Leonardos karikaturartiger Beschreibung „künstlicher Haartrachten“ zeigt sich dabei ein Ideal von natürlicher Schönheit, das in einem engen Bezug zu seinem Nachahmungstheorem steht.

Paradoxerweise rückt der in Paragraph 404 nur als kosmetisches Utensil angesprochene und damit eher kritisch betrachtete Spiegel in dieser breiteren Perspektive in gänzlich neues Licht. „Der Geist des Malers“, hält Leonardo in Abschnitt 56 des Malereitraktates fest, „hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstands wandelt, den er zum Gegenüber hat, und sich mit soviel Abbildern erfüllt, als der ihm entgegen stehenden Dinge sind.“²⁸ Mit diesem Vergleich unterstreicht Leonardo die vor allem im *paragone* mit der Dichtung für die Malerei beanspruchte Fähigkeit, die Natur in allen ihren Erscheinungsweisen nachzuahmen²⁹ und dabei aufgrund ihrer medialen Besonderheiten – der Visualisierung von Körpern und Gegenständen als ein harmonisches Ganzes, eine *porportionalità armonica*³⁰ – dem Naturvorbild in seiner Farbigkeit und Plastizität besonders gerecht zu werden. Zugleich verbindet Leonardo mit dem Spiegel, dies wird im weiteren Verlauf derselben Notiz deutlich, eine Universalität der projizierten Dinge: Alles real Existierende könne zum Gegenstand eines Spiegelbildes werden. Ein ähnlich umfassendes Darstellungspotential gesteht Leonardo nur dem Maler zu.³¹

Doch nicht nur als Metapher des mimetischen Potentials von Malerei ist der Spiegel für Leonardo von Bedeutung, er erkennt in ihm auch ein wichtiges Hilfsmittel des Künstlers. Mit Hilfe eines Flachspiegels, so geht aus Abschnitt 407 des Malereitraktats hervor, könne ein Maler sein eigenes Werk aus der Distanz betrachten und es so besser bewerten und korrigieren.³² In einer Notiz aus der gleichen Zeit empfiehlt Leonardo hingegen, die Darstellung eines Gegenstandes an dessen Projektion auf einem Flachspiegel zu messen. Das in Paragraph 404 noch als „Berater“ (*consigliero*) frasierter Personen kritisierte Toilettenutensil erscheint nun als „Meister der Maler“ (*il maestro de' pittori*), denen es vor Augen führen soll, wie plastische Körper und Objekte auf eine zweidimensionale Oberfläche zu übertragen seien – unter Wahrung ihres *rilievo* durch eine gekonnte Verteilung von Licht und Schatten.³³

In der vollendeten Imitation eines Spiegelbilds erschöpft sich für Leonardo der Anspruch an den Maler jedoch nicht völlig, dieser müsse seinen einstigen ‚Lehrer‘ (und mit ihm die Natur) letztlich hinter sich lassen und übertreffen. Leonardo begründet dies einerseits mit dem Verweis auf die Möglichkeit, im malerischen Bild auch gänzlich fiktive Wesen und Ereignisse zu visualisieren,³⁴ andererseits sieht er in der Dauerhaftigkeit des Gemäldes einen klaren Vorteil gegenüber der sich stets wandelnden Natur: „Wie viele Malereien haben das Abbild einer göttlichen Schönheit festgehalten, deren Vorbild in der Natur die Zeit oder der Tod bald zerstört hatten, und wieviel mehr Würde hat so das Werk des Malers als das Werk der Natur, seiner Lehrmeisterin!“³⁵

Goldener Schmuck und komplexe Frisuren, Kamm und Spiegel, Leimpomaden und Gummiarabikum: Leonardo greift tief in die Trickkiste der Schönheitspflege, um sein Ideal natürlicher Schönheit und die durch eine solche erzielte, unwiderstehliche Anziehungskraft des Bildes dem angehenden Praktiker – *il pratico* – als Lehrsatz mit auf den Weg zu geben. Der Rekurs auf die künstliche Aufmachung des Körpers versteht sich dabei nicht nur als eine Kritik an der getreuen Widerspiegelung realer Moden und Frasierpraktiken im künstlerischen Bild. Als Zeugnis einer übertriebenen, bewusst ausgestellten Künstlichkeit werden die verschiedenen *ornamenti* des Körpers vielmehr zum Gegenbild der von Leonardo geforderten engen Bindung der Malerei an die Natur. Um dem damit verbundenen Nachahmungsprinzip gerecht zu werden, sollte ein Maler die ihm zur Verfügung stehenden Mittel, darunter auch Gold und Gummiarabikum, daher generell bedacht einsetzen – bei allem, was er malt.

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Für die Datierung: Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 404, fol. 131 r (Anm. Pedretti).
- 2 Allgemein zu Leben und Werk Leonardos etwa: Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln 2002; Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2003; Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 2006, jeweils mit weiterführender Literatur.
- 3 Carlo Pedretti, Introduzione, in: Leonardo (wie Anm. 1), S. 11–81, hier S. 15–17. Für weitere Informationen zu Leonardos Malereitaktat: Claire Farago, *Leonardo's Writings and Theory of Art*, New York/London 1999.
- 4 Luca Pacioli, *De Divina proportione*, Venedig 1509, fol. 1 r. Vgl. Pedretti (wie Anm. 3), S. 16.
- 5 Ebd., S. 21–24. Melzis Kompilation wurde vor 1582 und im Jahr 1651 in zwei gekürzten Versionen aufgelegt. Vgl. Claire Farago, Introduction: The Historical Reception of Leonardo da Vinci's Abridged 'Treatise on Painting', in: dies. (Hg.), *Re-Reading Leonardo: The 'Treatise on Painting' Across Europe, 1550–1900*, Farnham 2009, S. 1–36, hier S. 4–6. Für die breite Rezeption des Malereitaktates in Europa siehe die anderen Beiträge in dem von Farago edierten Band.
- 6 Pedretti (wie Anm. 3), S. 55 f.
- 7 Diese Überschrift steht in einem Bezug zu der wie eingeschoben wirkenden Aufforderung an den Maler, erst zu lernen und dann zu malen, damit nicht die Habsucht über den künstlerischen Ruhm siege. Vgl. Leonardo (wie Anm. 1), § 404, fol. 130 v–131 r: „[...] e non voler essere prima pratico che dotto, e che l'avarizia vinca la gloria che di tal arte meritamente s'acquista.“
- 8 Übers. der Verfasserin im Abgleich mit Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, übers. v. Marianne Schneider, hg. v. André Chastel, München 1990, Nr. 81, S. 208, und ders., *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, übers., hg. u. komm. v. Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882, Bd. 1, § 404, S. 395. Ders. (wie Anm. 1), fol. 130 v–131 r: „E tu, pittore, studia di fare le tue opere ch'abbino a tirare a sé gli suoi veditori, e quelli fermare con grande ammirazione e dilettazone, e non tirarli e poi scacciarli, come fa l'aria a quel che nelli tempi notturni salta ignudo del letto da contemplare la qualità d'essa aria nubilosa o serena, che immediate, scacciato dal freddo di quella, ritorna nel letto, donde prima si tolse; ma fa l'opere tue simili a quell'aria, che ne' tempi caldi tira gli uomini de li lor letti, e gli ritiene con dilettazone a possedere lo estivo fresco [...].“
- 9 Ebd., § 27, fol. 14 v–15 v. Vgl. Frank Fehrenbach, ‚Eine Zartheit am Horizont unseres Sehvermögens‘. Bildwissenschaft und Lebendigkeit, in: *kritische berichte* 38/3, 2010, S. 32–44, hier S. 34 f.
- 10 Übers. Leonardo, *Sämtliche Gemälde* (wie Anm. 8), Nr. 235, S. 303. Ders. (wie Anm. 1), § 25, fol. 13 v: „E tanto più supera l'ingegni delli omini ad amare et innamorarsi de pittura che non rapresenta alcuna donna viva.“ Zum *paragone* von Malerei und Poesie aus Sicht des Dichters siehe auch den Petrarca-Kommentar in diesem Band.
- 11 Die Vorteile einer solchen kontrastierenden Gegenüberstellung hebt Leonardo in verschiedenen Notizen hervor, etwa auch in Bezug auf das Verhältnis von Hässlichkeit und Schönheit: Leonardo (wie Anm. 1), § 139, fol. 51 r, und, allgemeiner, § 238, fol. 72 v.
- 12 Ebd., § 412, fol. 133 r–v. Diese Notiz wird von Pedretti auf die Jahre 1508 bis 1510 datiert (ebd.).

- 13 Vgl. Paola Salvi, Chiaroscuro. Le definizioni di Leonardo da Vinci e il ‚composto‘ vasariano (I), in: *Lingua nostra* 66/1–2, 2005, S. 8–21; dies., Chiaroscuro. L'origine nel ‚Libro dell'arte‘ di Cennino Cennini (II), in: *Lingua nostra* 66/3–4, 2005, S. 92–99.
- 14 Den *rilevo* bzw. *rilievo* rühmt Leonardo auch in dem zwischen 1508 und 1510 entstandenen Passus, der in Melzis Kompilation vor dem hier zitierten Abschnitt erscheint: Leonardo (wie Anm. 1), § 403, fol. 130 v. Für die kritische und abwertende Gleichsetzung der malerischen Farben mit Schminke siehe den Kommentar zu Isidor von Sevilla im vorliegenden Band.
- 15 Vgl. Pedretti (wie Anm. 3), S. 15 f.; Carlo Vecce, Leonardo e il ‚paragone‘ della natura, in: Fabio Frosini/Alessandro Nova (Hg.), *Leonardo da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*, Venedig 2015, S. 183–205, hier S. 184. Zum komplexen Verhältnis von Leonardo und Alberti außerdem: Leonid M. Batkin, Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci sul gesto in pittura, in: Frosini/Nova (wie oben), S. 35–53; Stéphane Toussaint, L'autore e la natura. Alberti, Leonardo e Michelangelo, in: Frosini/Nova (wie oben), S. 55–92; Claire Farago, A Short Note on Artisanal Epistemology in Leonardo's Treatise on Painting, in: Constance Moffatt/Sara Tagliagambara (Hg.), *Illuminating Leonardo: A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944–2014)*, Leiden/Boston 2016, S. 51–68.
- 16 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), S. 193–333, hier II, §§ 46–47, S. 280–287, § 49, S. 290 f. Für eine ausführlichere Analyse der Bedeutung von Gold für den Illusionismus der Farben am Beispiel der Darstellung blonden Haares: Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 153–161.
- 17 Alberti (wie Anm. 16), II, § 25, S. 234 f., § 47, S. 286 f., in dem Alberti dazu rät, das weiße Pigment aus „jenen berühmten Riesenperlen der Kleopatra“ herzustellen, „die diese in Essig auflösen wollte“ (*ex illis unionibus Cleopatrae quos aceto colliquabat*).
- 18 Leonardo (wie Anm. 1), § 74, fol. 38 r.
- 19 Laut Vasari ist Leonardo Personen, deren Haar- und Bartwuchs sein Interesse bei einer zufälligen Begegnung geweckt hätten, einen ganzen Tag gefolgt, um ihre Erscheinung in sich aufzunehmen und sie zu Hause so zu zeichnen, als ob sie ihm noch vor Augen stünden. Vgl. Giorgio Vasari, *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. 24.
- 20 Leonardos Beschreibung weist an dieser Stelle auffällige Parallelen zu einem Brief Francesco Petrarcas an seinen Bruder Gherardo auf, in dem der Dichter nicht nur die eigene Sorge in jungen Jahren umreißt, dass sich ein Haar aus der teils mit einem Lockeneisen gestalteten Frisur lösen und der Wind den Schopf zerzausen könnte, sondern in dem auch der antike Redner Quintus Hortensius dafür gerügt wird, vor jedem öffentlichen Auftritt zuerst den Spiegel befragt zu haben. Vgl. Francesco Petrarca an Gherardo Petracco am 25. September 1349, in: ders., *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*, hg. v. Berthe Widmer, 2 Bde., Berlin/New York 2005–2009, Bd. 1, 2005, X, Brief 3, S. 525–539, hier S. 527 f. Auch in Petrarcas *De vita solitaria* (1346–1356) erscheint der Wind als Gegenspieler gekämmter Haare und damit als ein Mittel zur Erzeugung von Natürlichkeit: ders., *La vita solitaria. Volgarizzamento inedito del secolo XV tratto da un codice dell'Ambrosiana*, hg. v. Antonio Ceruti, Bologna 1879, S. 7 f.
- 21 Alberti (wie Anm. 16), II, § 40, S. 264–269. Vgl. Frank Zöllner, Leon Battista Albertis ‚De pictura‘. Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragungen und

- Kunstgenuss, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4, 1997, S. 23–39, mit weiterführender Literatur.
- 22 Alberti (wie Anm. 16), II, § 45, S. 278–281. Für eine genaue Analyse von Albertis Haarparagraf mit weiterführender Literatur: Saviello (wie Anm. 16), S. 23–57.
- 23 Übers. Alberti (wie Anm. 16), II, § 45, S. 278 f.: *Sed sint motus omnes, quod saepius admoneo, moderati et faciles, gratiamque potius quam admirationem laboris exhibeant.* Mit dieser Forderung bekräftigt Alberti, was er schon im vorherigen Paragraf 44 in Bezug auf den menschlichen Körper zu bedenken gibt, nämlich dass übertriebene Bewegungen und Haltungen „eine allzu zügellose künstlerische Begabung“ (*artificis nimis fervens ingenium*) verriet und dem Anschein von „Anmut und Liebreiz“ (*gratia et lepore*) abträglich seien: ebd., § 44, S. 276 f.
- 24 Marcus Tullius Cicero, *Orator/Der Redner. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Harald Merklin, Stuttgart 2004, S. 72 f.: „Man darf nämlich gerade das, was zusammengezogen und verkürzt ist, nicht nachlässig behandeln, vielmehr gibt es auch bei der Lässigkeit eine gewisse Sorgfalt.“ (*Illā enim ipsa contracta et minuta non neglegenter tractanda sunt, sed quaedam etiam negligentia est diligens.*) Vgl. auch den Kommentar zu Ovid im vorliegenden Band.
- 25 Cicero (wie Anm. 24), 78, S. 72 f.: „Denn so, wie man von manchen Frauen sagt, sie seien nicht zurechtgemacht, und ihnen gerade das gut steht, so findet diese schlichte Redeweise auch ohne Kunst Gefallen. In beiden Fällen gibt es nämlich etwas, das den Reiz erhöht, doch ohne dass es in Erscheinung tritt. Da wird man jeglichen auffallenden Zierrat, wie Perlenschmuck, verbannen, man wird nicht einmal Lockenwickel verwenden.“ (*Nam ut mulieres esse dicuntur nonnullae inornatae quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat; fit enim quiddam in utroque quo sit venustius, sed non ut appareat. Tum removebitur omnis insignis ornatus quasi margaritarum, ne calamistri quidem adhibebuntur.*) Alberti griff die *neglegentia diligens* und das mit ihr eng verbundene Bild des ungekämmten und schmucklosen Schopfes schon in *De re aedificatoria* (um 1452) auf. Mit Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* (1528) und dem darin vertretenen *sprezzatura*-Ideal fand es dann auch außerhalb von Rhetorik, Architektur und Kunst weite Verbreitung. Vgl. hierzu die entsprechenden Kommentare in diesem Band sowie, allgemeiner, Valeska von Rosen, ‚Celare artem‘. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, S. 323–350.
- 26 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, Kap. 10, S. 69, Kap. 31, S. 84, Kap. 44, S. 94, Kap. 159–161, S. 180 f. Als malerisches Bindemittel war Gummiarabikum auch Leonardo vertraut: Leonardo (wie Anm. 1), § 514, fol. 161 v.
- 27 Vgl. etwa Giovanni Marinello, *Gli ornamenti delle donne tratti dalle scritture d'una Reina Greca*, Venedig 1562, fol. 14 r, 50 r, 51 r, 61 r–v, 76 r, 100 v, 101 r, 170 v, 113 v, 135 r, 215 r, 221 v, 228 v, 233 r, 252 r und 277 v, mit zahlreichen Nennungen von Gummiarabikum auch im Kontext von Rezepten für Haarfärbemittel. Andere Rezepte beinhalten zudem andere Arten von Gummi. Zu Marinello siehe den Kommentar im vorliegenden Band. Leonardo interessierte sich für solche kosmetischen Mittel und notierte auf verschiedenen Blättern Rezepte zum Färben des Haares: Leonardo da Vinci, *Verschiedene Studien*, ca. 1490, Feder und rote Kreide. Windsor, Royal Collection, Inv. RCIN 912283 r; ders., *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. u. komm. v. Carlo Vecce, Florenz 1998, fol. 170 r (ebenfalls ca. 1490).
- 28 Übers. Leonardo, *Buch von der Malerei* (wie Anm. 8), § 56, S. 111. Ders. (wie Anm. 1), fol. 32 r (ca. 1492): „L'ingegno del pittore vol esser a similitudine dello specchio, il quale sempre

- si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per obbietto, e di tante similitudini s'empie, quante sono le cose che li sono contraposte.“ Den Vergleich des Malers mit einem Spiegel greift Leonardo später nochmals auf: ebd., § 58 a, fol. 33 v. Hierzu grundlegend: Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, S. 62–67.
- 29 Leonardo (wie Anm. 1) § 7, fol. 2 v–3 r, § 9, fol. 3 v–4 r und § 19, fol. 8 v: „Se la pittura abbraccia in sé tutte le forme della natura [...]“. Vgl. Vecce (wie Anm. 15), der die Natur als „un alleato di straordinaria potenza“ der Malerei im Wettstreit mit der Dichtung beschreibt (S. 184). An einer anderen Stelle des Malereitraktats bezeichnet Leonardo die Malerei sprechend als „Tochter“ (*figlia*) bzw. „Nichte“ (*nipote*) der Natur: Leonardo (wie Anm. 1), § 12, fol. 4 v–5 r.
- 30 Ebd., § 13, fol. 5 r, § 21, fol. 10 r–v, § 23, fol. 11 r–12 v, §§ 27 und 28, fol. 14 v–16 r. Zur *proportionalità armonica*: Frank Fehrenbach, Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo, in: ders. (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München 2002, S. 169–206.
- 31 Leonardo (wie Anm. 1), § 56, fol. 32 r (ca. 1492): „Adunque conoscendo tu pittore non poter essere bono se non sei universale maestro di contraffare con la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura [...]“. Vgl. Fehrenbach (wie Anm. 28), S. 67–73.
- 32 Leonardo (wie Anm. 1), § 407, fol. 131 v–132 r (ca. 1492). Zur Bedeutung des Spiegels als Hilfsmittel des Malers: Johanna Scherer, Der Maler als Spiegel? Zum Verhältnis von Malerei und Spiegel in der Renaissance, in: Elena Filippi/Harald Schwaetzer (Hg.), *Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster 2012, S. 71–85, hier S. 72.
- 33 Leonardo (wie Anm. 1), § 408, fol. 132 r–v (ca. 1492).
- 34 Ebd., § 19, fol. 8 r–9 r und § 28, fol. 15 v–16 r.
- 35 Übers. ders., *Sämtliche Gemälde* (wie Anm. 8), Nr. 28, S. 146. Ebd., § 30, fol. 17 r: „Quante pitture han conservato il simulacro d'una divina bellezza che 'l tempo o morte in breve ha distrutto il suo natural essemplio, et è restata più degna l'opera del pittore che della natura sua maestra!“ Hierzu: Vecce (wie Anm. 15), S. 186–192. In der zitierten Stelle klingt für Vecce ein bereits im *Codice Forster III* (ca. 1487–1490) initiiertes Wettstreit mit der Natur selbst nach (S. 186 f.). Vgl. auch Fehrenbach (wie Anm. 28), S. 64 f. Die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens hatte schon Alberti als eine zentrale Motivation für die Porträtmalerei erachtet. Alberti (wie Anm. 16), II, § 25, S. 234 f.

12. Baldassare Castiglione: Der Reiz der Nachlässigkeit (1528)

[...] pur, s'io non m'inganno, credo che dicevamo che somma disgrazia a tutte le cose dà sempre la pestifera affettazione e per contrario grazia estrema la semplicità e la sprezzatura: a laude della quale e biasmo della affettazione molte altre cose ragionar si potrebbero; ma io una sola ancor dir ne voglio, e non più. Gran desiderio universalmente tengon tutte le donne di essere e, quando esser non possono, almen di parer belle; però, dove la natura in qualche parte in questo è mancata, esse si sforzano di supplir con l'artificio. Quindi nasce l'acconciarsi la faccia con tanto studio e talor pena, pelarsi le ciglia e la fronte, ed usar tutti que' modi e patire que' fastidii, che voi altre donne credete che agli omini siano molto secreti, e pur tutti si sanno. – Rise quivi madonna Costanza Fregosa e disse: – Voi fareste assai più cortesemente seguir il ragionamento vostro, e dir onde nasca la bona grazia e parlar della cortegiania, che voler scoprir i difetti delle donne senza proposito. – Anzi molto a proposito, – rispose il Conte – perché questi vostri difetti di che io parlo vi levano la grazia, perché d'altro non nascono che da affettazione, per la qual fate conoscere ad ognuno scopertamente il troppo desiderio vostro d'esser belle. Non v'accorgete voi, quanto più di grazia tenga una donna, la qual, se pur si acconcia, lo fa così parcamente e così poco che chi la vede sta in dubbio s'ella è concia o no, che un'altra, empiestrata tanto, che paia aversi posto alla faccia una maschera e non osi ridere per non farsela crepare, né si muti mai di colore se non quando la mattina si veste e poi tutto il remanente del giorno stia come statua di legno immobile, comparando solamente a lume di torze, o, come mostrano i cauti mercatanti i lor panni, in loco oscuro? Quanto più poi di tutte piace una, dico, non brutta, che si conosca chiaramente non aver cosa alcuna in su la faccia, benché non sia così bianca né così rossa, ma col suo color nativo pallidetta, e talor per vergogna o per altro accidente tinta d'un ingenuo rossore, coi capelli a caso inornati e mal composti, e coi gesti semplici e naturali, senza mostrar industria né studio d'esser bella? Questa è quella sprezzata purità gratissima agli occhi ed agli animi umani, i quali sempre temono essere dall'arte ingannati.

Baldassare Castiglione, Il libro del cortegiano, in: ders., *Opere di Baldassarre Castiglione*, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, hg. v. Carlo Cordié, Mailand 1960, I, Kap. 40, S. 69 f.

Wenn ich mich indessen nicht täusche, sagten wir, daß die pestilenzialische Künstelei allen Dingen stets das größte Ungeschick verleiht, Einfachheit und Lässigkeit dagegen äußerste Anmut. Zu deren Lobe und zum Tadel der Künstelei ließe sich noch vielerlei sagen; ich will aber nur mehr über eines sprechen und nichts weiter. Alle Damen haben allgemein den heftigen Wunsch, schön zu sein oder, wenn sie es nicht sein können, wenigstens zu scheinen; wo die Natur dabei in irgendeinem Teil gefehlt hat, bemühen sie sich deswegen, mit Kunstgriffen nachzuhelfen. Daraus entsteht das Herrichten der Gesichter mit viel Eifer und zuweilen Pein, das Auszupfen der Augenbrauen und Stirnhaare und die Anwendung all jener Mittel und das Erdulden jener Verdrießlichkeiten, von denen Ihr Damen glaubt, sie seien den Männern ebenso viele Geheimnisse, und doch wissen alle darüber Bescheid. – Madonna *Costanza Fregosa* lachte: Ihr tötet sehr viel höflicher daran, Euer Gespräch fortzusetzen und zu erzählen, wodurch schöne Anmut entsteht, und über die Hofkunst zu sprechen, als ohne Grund die Mängel der Frauen enthüllen zu wollen. – Im Gegenteil, sehr mit Grund, antwortete der *Graf*; denn diese Eure Mängel, von denen ich spreche, berauben Euch der Anmut, weil sie von nichts anderem als von Künstelei herrühren, mit der Ihr Euren heftigen Wunsch, schön zu sein, erkennen laßt. Werdet Ihr denn nicht gewahr, wieviel anmutiger eine Frau ist, die, wenn sie sich auch herrichtet, es so mäßig und wenig tut, daß, wer sie sieht, im Zweifel ist, ob sie hergerichtet ist oder nicht, als eine andere, so bepflastert, daß sie sich eine Maske über das Gesicht gelegt zu haben scheint und nicht zu lachen wagt, um sie nicht reißen zu lassen, und die ihre Farbe nur ändert, wenn sie sich des Morgens anzieht, und dann den ganzen übrigen Tag unbeweglich wie eine Holzstatue verharrt und nur bei Fackellicht erscheint, wie auch die schlauen Kaufleute ihre Stoffe an einem dunklen Ort vorzeigen? Wieviel mehr als alle anderen gefällt dann eine, ich sage nicht gerade häßliche Dame, der man deutlich ansieht, daß sie nichts auf dem Gesicht hat, obgleich sie nicht so weiß und rot, sondern mit ihrer angeborenen blassen Gesichtsfarbe versehen ist, sich zuweilen aus Scham oder einem anderen Grunde mit einem aufrichtigen Rot verfärbend, die Haare wie zufällig ungeschmückt und hergerichtet, die Bewegungen einfach und natürlich, ohne Eifer und Mühe zu zeigen, schön sein zu wollen. Das ist jene lässige Echtheit, die den menschlichen Augen und Herzen höchst willkommen ist, da sie ja immer fürchten, durch Kunst getäuscht zu werden.

Baldesar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, übers. u. erläutert v. Fritz Baumgart, Bremen 1986, S. 73 f.

Kommentar

Das Buch vom Hofmann (*Il libro del Cortegiano*) des Diplomaten Baldassare Castiglione (1478–1529) beschreibt das ideale Verhalten und die Bildung für Männer und Frauen bei Hof.¹ Das Manuskript, zwischen 1508 und 1516 entstanden, zirkulierte bald an den ober- und zentralitalienischen Fürstenhöfen; eine überarbeitete Fassung wurde im Frühjahr 1528 in Venedig und im Herbst in Florenz gedruckt. Wenig später folgten spanische (1534), französische (1537), englische und lateinische Übersetzungen (1565) – mit beispiellosem Erfolg: Castigliones Werk war ein internationaler Bestseller, und es wird bis heute immer wieder aufgelegt und übersetzt.²

Il Cortegiano ist als fiktives Streitgespräch in vier Büchern konzipiert, von dem Castiglione berichtet: Am vorbildlichen Hof von Urbino trifft sich im Jahr 1506 eine glanzvolle Runde historischer Frauen und Männer – „von jeder Begabung die ausgezeichnetsten“ (*li più eccellenti in ogni facultà*) –, unter anderem die Gastgeberin Elisabetta Gonzaga, der Fürst von Urbino Francesco Maria I. della Rovere, Giuliano de' Medici, Pietro Bembo, Lodovico Canossa und Bernardo Bibbiena,³ um über die Frage der idealen Eigenschaften (Buch 1) und Fähigkeiten (Buch 2) eines Hofmanns zu diskutieren: äußerliche Schönheit (dem Mittelmaß entsprechend, proportioniert), Anmut, Konversationsfähigkeit, Freigebigkeit und Stärke.⁴ Buch 3 beschreibt das (Liebes-)Verhältnis zwischen den Geschlechtern bei Hofe, ein Nebenthema sind dabei die Qualitäten der idealen Hoffrau (*donna di palazzo*): körperliche Schönheit, Freundlichkeit sowie Konversationsfähigkeit, um den *cortegiani* angenehme Unterhaltung zu bieten.⁵ Schließlich ist Buch 4 der Beziehung zwischen Fürst und Höfling gewidmet. *Il Cortegiano* verbindet Humanismus und Rittertum (*arte et marte*) und formuliert ein Ideal individueller Selbstverwirklichung, wie schon Jacob Burckhardt feststellt, das weniger im Dienst am Fürsten als vielmehr in Techniken unterweist, die eigenen Interessen durchzusetzen.⁶ Deshalb gilt die Schrift auch als Parallele zu Niccolò Machiavellis Abhandlung über die Staatsführung (*Il principe*, um 1513), obwohl unklar ist, ob Castiglione sie kannte.⁷ Sein *gentiluomo* wurde zum „Prototypen“ des Edelmanns, *honnête homme* und *gentleman*.⁸ Dieses Ideal verkörperte Castiglione, der humanistisch gebildet war, auch selbst, wie das berühmte Porträt von der Hand seines Freundes Raffael (Paris, Louvre) oder die überlieferte Korrespondenz wie etwa mit seiner jung verstorbenen Ehefrau Ippolita Torelli beweisen.⁹

Sichtbare Schönheit spiegelt für Castiglione in neoplatonischer Tradition die inneren moralischen Qualitäten eines Menschen,¹⁰ wie er den humanisti-

schen Gelehrten Pietro Bembo im vierten Buch in einer Rede über die Liebe erläutern lässt:

„Von Gott geboren, gleicht Schönheit einem Kreis, dessen Zentrum die Güte ist; und wie es keinen Kreis ohne Zentrum geben kann, so gibt es keine Schönheit ohne Güte. Deshalb kommt es selten vor, daß eine schlechte Seele in einem schönen Körper wohnt, ist doch die äußerliche Schönheit ein wahres Zeichen für innere Güte, und mehr oder weniger ist jene Anmut den Körpern wie eine Eigenschaft der Seele eingeprägt, die diese am Äußeren kenntlich macht: Dies ist mit den Bäumen vergleichbar, bei denen die Schönheit der Blüten ein Zeugnis für die Qualität ihrer Früchte ist.“¹¹

Deshalb ist körperliche Schönheit Ausdruck innerer Tugendhaftigkeit. Im Katalog der höfischen Tugenden gilt dabei Grazie oder Anmut (*grazia*) als die wichtigste und vornehmste Eigenschaft. Grazie sei eine angeborene Qualität des Menschen – bzw. eine Frage der Sternkonstellation zum Zeitpunkt der Geburt, so der päpstliche Legat und Bischof Lodovico Canossa in Buch 1.¹² Sie äußere sich im Vermögen, „die Künstelei (*affettazione*) als eine raue gefährliche Klippe zu vermeiden und bei allem, um vielleicht ein neues Wort zu gebrauchen, eine gewisse Lässigkeit (*sprezzatura*) anzuwenden, die die Kunst verbirgt und bezeigt, daß das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist.“¹³ Anmut ist daher ein Prädikat für die gesamte Erscheinung einer Person und umfasst Aussehen, Charakter, Fähigkeiten und Bewegungen. Diese seien dann anmutig, wenn sie scheinbar ohne „Anstrengung“ (*difficoltà*) und mit „Leichtigkeit“ (*facilità*) gelängen. Deshalb sei es die wahre Kunst, das eigene Auftreten bei Hofe so erscheinen zu lassen, als sei „keine Kunst“ (*non appare esser arte*) dahinter und als geschehe alles ohne Mühe, „quasi ohne nachzudenken“ (*quasi senza pensarvi*); die Aufgabe des Hofmanns sei es, diesen Kraftaufwand zu verbergen.¹⁴ Castiglione recurriert hier bekanntlich auf das von Aristoteles eingeführte *celare-artem*-Prinzip der Rhetorik.¹⁵ Ovid hatte es in der *Ars Amatoria* (II, 313 f.) auf die Schönheitspflege und im Pygmalionmythos in den *Metamorphosen* (X, 252) auf die bildenden Künste übertragen. Castiglione stützt sich sowohl auf die antike Rhetorik als auch auf die Malerei, wie Valeska von Rosen zeigt: auf die rhetorische Kunst der Dissimulation und auf einen antiken Malereitopos von Apelles und Protophanes, wonach zu viel Fleiß das Werk verderbe.¹⁶

In der oben zitierten Passage über die ideale Schönheitspflege der Frauen ist *sprezzatura* in ovidischer Tradition außerdem mit körperlicher Schönheit verwo-

ben: Grazie sei durch Einfachheit (*simplicità*) und Lässigkeit (*sprezzatura*) der äußeren Erscheinung bestimmt, so der Wortführer des Tages, Lodovico Canossa: Wenn die Haut keine sichtbaren Spuren kosmetischer Behandlungen zeige, das Haar „wie zufällig ungeschmückt und hergerichtet“ erscheine und weder „Fleiß“ noch „Studium“ „schön sein zu wollen“ (*senza mostrar industria né studio d'esser bella*) erkennbar seien, dann sei das Modell „lässiger Reinheit“ (*sprezzata purità*) erreicht. Die Terminologie – *industria*, *studio* – verweist zugleich auf Körpertechniken, die zu verbergen sind, wie auch auf die Vorstellung, den Körper nach den individuellen Wünschen und Erfordernissen modellieren zu können.¹⁷ Anders als Schönheit bzw. Grazie ist *sprezzatura* als höfische Technik erlernbar.

Dieses Ideal gilt für beide Geschlechter. Im ersten Buch heißt es über das Aussehen des Hofmanns, dass das Gesicht gefällig sei, die Züge nicht zu zart und „männlich“ (*virile*), „nicht so weich und weibisch, wie viele es zu haben sich bemühen, die sich nicht nur die Haare kräuseln und die Augenbrauen auszupfen, sondern sich dazu mit allen jenen Mittelchen anstreichen, die sonst nur die unzüchtigsten und unanständigsten Frauen der Welt gebrauchen.“¹⁸

Castiglione folgt der alten Distinktion zwischen sich ziemender Kosmetik und entstellender Gesichtsmalerei.¹⁹ Angemessene Verschönerungsarbeit achtet er in der eingangs zitierten Passage als gut und notwendig, aber zu viel Schmuck verfälscht in seinen Augen die Natur und die Wahrheit. Ostentative Künstlichkeit lasse das Gesicht zur Maske (*maschera*) werden und in Umkehrung der Pygmaliongeschichte wie eine Holzstatue erstarren. Ein Übermaß an Kosmetik geht nicht nur mit einer Beeinträchtigung der Beweglichkeit einher, sondern auch mit einem Verlust an Anziehungskraft. Castiglione erklärt jenen Anschein von Natürlichkeit zum Ziel, der kunsthaft erzeugt wird, aber sein kunsthaftes Tun verbirgt. Ann-Sophie Lehmann plädiert dafür, sich vom Dualismus von Natürlichkeit versus Künstlichkeit analytisch zu lösen.²⁰ Lenkt man die Aufmerksamkeit nicht auf die Schminke, sondern auf die Inszenierung des Gesichts, könnten spannende Konstellationen wie ‚künstliche Natürlichkeit‘ produktiv in den Blick genommen werden, ohne die topisch moralisierenden Argumente der Kosmetikkritik zu reproduzieren – etwa, wenn scheinbare Natürlichkeit im Porträt ostentativ inszeniert ist.²¹ Make-up ist nicht nur Verfälschung; es meint mehr als die reine Oberfläche, sondern impliziert immer auch den Aufbau (z. B. im engl. *to make-up*) einer Person durch die Herstellung eines Körperbildes. Die idealschöne Hofdame des *Cortegiano* in der eingangs zitierten Passage ist eine Meisterin ‚natürlicher Künstlichkeit‘.

Anmerkungen

- 1 Baldassare Castiglione: Il libro del cortegiano, in: ders., *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*, hg. v. Carlo Cordié, Mailand 1960, S. 3–361.
- 2 Andreas Beyer, Vorwort, in: Baldassare Castiglione, *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, übers. v. Albert Wesselski, Berlin 1996, S. 8. Zur Geschichte der Entstehung und Publikation siehe mit weiterführender Literatur Amedeo Quondam, ‚*Questo povero Cortegiano*‘. *Castiglione, il libro, la storia*, Rom 2000, hier S. 29; zum Kontext Adriano Prosperi (Hg.), *La corte e il cortegiano*, 2 Bde., Rom 1980, Bd. 2: *Un modello europeo*; zur Rezeption in Europa Klaus Ley, Castiglione und die Höflichkeit. Zur Rezeption des Cortegiano im deutschen Sprachraum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Alberto Martino (Hg.): *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, Amsterdam 1990, S. 3–108; Peter Burke, *Die Geschichte des ‚Hofmanns‘. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996 (zuerst: *The fortunes of the Courtier*, Cambridge 1995).
- 3 Castiglione (wie Anm. 1), I, Kap. 5, S. 22; ders., *Das Buch vom Hofmann*, übers. u. erläutert v. Fritz Baumgart, Bremen 1986, I, Kap. 5, S. 21.
- 4 Zur äußeren Erscheinung: ders. (wie Anm. 1), I, Kap. 20, S. 41; ders. (wie Anm. 3), I, Kap. 20, S. 45.
- 5 Ders. (wie Anm. 1), III, bes. Kap. 4–6, S. 208–212; ders. (wie Anm. 3), III, bes. Kap. 4–6, S. 245–248. Vgl. Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002, S. 93.
- 6 Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, Basel 1860, S. 384. Zum Cortegiano siehe grundlegend: Erich Loos, *Baldassare Castigliones ‚Libro del cortegiano‘. Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento*, Frankfurt a. M. 1955; mit weiterführender Literatur Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts*, Castiglione to Galileo, Cambridge 1992, S. 47–60; Amedeo Quondam, Elogio del gentiluomo, in: Giorgio Patrizi/ders. (Hg.): *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Rom 1998, S. 11–21; Quondam (wie Anm. 2); Brigitte Brinkmann, *Varietas und Veritas. Normen und Normativität in der Zeit der Renaissance*, Castigliones ‚Libro del Cortegiano‘, München 2001; Maria Teresa Ricci, *Du ‚cortegiano‘ au ‚discreto‘. L’homme accompli chez Castiglione et Gracián*, Paris 2009; Eugenia Paulicelli, *Writing fashion in early modern Italy. From sprezzatura to satire*, Farnham 2014, S. 51–86.
- 7 Zu Machiavelli und Castiglione mit weiterführender Literatur: Loos (wie Anm. 6), S. 56; Virginia Cox, Rhetoric and Ethics in Machiavelli, in: John Najemy (Hg.), *The Cambridge Companion to Machiavelli*, Cambridge (u. a.) 2010, S. 173–189, hier S. 177 f.
- 8 Beyer (wie Anm. 2), S. 8.
- 9 John K. G. Shearman, Castiglione’s Portrait of Raphael, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38, 1994, S. 69–97; Julia Cartwright, *Baldassare Castiglione, the Perfect Courtier. His life and Letters, 1478–1529*, 2 Bde., London 1908; Baldassare Castiglione, *Lettere familiari e diplomatiche*, hg. v. Guido La Rocca/Angelo Stella/Umberto Morando, 3 Bde., Turin 2016.
- 10 Siehe Vittorio Maria De Bonis, ‚Alta virtute e bel sembiante adorno‘. Estetica petrarchesca, sprezzatura e classica armonia, fra Pietro Bembo e Baldassar Castiglione, nell’universo ideale di Raffaello Sanzio, in: Valeria Merlini/Daniela Storti (Hg.), *Raffaello a Milano. La Madonna*

- di Foligno*, Mailand 2013, S. 145–151. Vgl. dazu den Kommentar zu Agnolo Firenzuola in diesem Band.
- 11 Castiglione (wie Anm. 3), IV, Kap. 57, S. 392; Castiglione (wie Anm. 1), IV, Kap. 57, S. 344. Vgl. Alessandro Nova, *Verso la fabbrica del corpo: anatomia e ‚bellezza‘ nell’opera di Leonardo e Giorgione*, in: *Lezioni di storia dell’arte*, 4 Bde., hg. v. Carlo Bertelli/Ferdinando Mazzocca/Mauro Natale, Mailand 2001–2005, Bd. 2, 2002, S. 155–183, hier S. 176; Sabine Feser, *Schönheit*, in: 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. 282–284.
 - 12 Castiglione (wie Anm. 1), I, Kap. 26, S. 47; ders. (wie Anm. 3), I, Kap. 26, S. 53. In der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts sollte Grazie als Stilbegriff zu einem Synonym für Schönheit werden. Siehe mit weiterführender Literatur Patricia Emison, *Grazia*, in: *Renaissance Studies* 5, 1991, S. 427–460; Philip Sohm, *Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia*, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, S. 759–808; Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016; sowie den Kommentar zu Benedetto Varchi in diesem Band.
 - 13 Castiglione (wie Anm. 1), I, Kap. 26, S. 47; ders. (wie Anm. 3), I, Kap. 26, S. 53. Vgl. Victoria Lorini, *Lässigkeit*, in: Vasari (wie Anm. 11), S. 252 f.
 - 14 Castiglione (wie Anm. 1), I, Kap. 26, S. 47; ders. (wie Anm. 3), I, Kap. 26, S. 54.
 - 15 Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 4.1: *Rhetorik*, übers. u. erl. v. Christof Rapp, Darmstadt 2002, III, 1404b17–22, S. 131: „Deswegen muss man (die Rede) unmerklich komponieren und nicht den Anschein des gekünstelten, sondern des natürlichen Redens erwecken – diese nämlich ist überzeugend, jenes aber das Gegenteil; denn (die Zuhörer) lehnen es ab, wie gegenüber jemandem, der etwas im Schilde führt, wie bei den gemischten Weinen [...]“ Siehe dazu grundlegend mit weiterführender Literatur: Philip Sohm, *Affectation and ‚Sprezzatura‘ in 16th- and early 17th-century Italian Painting, Prosody and Music*, in: Hermann Fillitz/Martina Pippal (Hg.), *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Sektion 2: Kunst, Musik, Schauspiel*, Wien 1995, S. 23–40; Valeska von Rosen, *Celare artem*. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei (Raffael, Michelangelo) und antiken Kunsttopoi erworben. Dem Hofmann sei empfohlen, sich praktische Kenntnisse auf dem Gebiet der Zeichenkunst und Malerei anzueignen, denn diese könnten helfen, die „Schönheit lebendiger Körper“ (*la bellezza dei corpi vivi*) in der Zartheit der Gesichtszüge und der Proportionalität ihrer Glieder angemessen beurteilen zu können. Castiglione (wie Anm. 1), I, Kap. 52, S. 86; ders. (wie Anm. 3), I, Kap. 52, S. 93 f.
 - 17 Vgl. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1995.
 - 18 Castiglione (wie Anm. 1), I, Kap. 19, S. 40; ders. (wie Anm. 3), I, Kap. 19, S. 44. Vgl. Michelle Laughran, *Oltre la pelle. I cosmetici e il loro uso*, in: Carlo Marco Belfanti/Fabio Giusberti (Hg.), *La moda*, Turin 2003, S. 43–82, hier S. 64 f.

- 19 Jacqueline Lichtenstein, Making Up Representation: The Risks of Feminity, in: *Representations* 20, 1987, S. 77–87, hier S. 78.
- 20 Ann-Sophie Lehmann, No Make-up, in: Romana Sammern/Julia Saviello/Wolf-Dietrich Löhr (Hg), *Gemachte Menschen*, Marburg 2017 (*kritische berichte* 45), S. 11–14, hier S. 11. Vgl. die Beschreibung von Castigliones *sprezzatura* als ‚Natürlichkeitseffekt‘ bei Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 56.
- 21 Zur Argumentationsgeschichte der Kosmetikkritik siehe die Kommentare zu Vinzenz von Beauvais und Franco Sacchetti in diesem Band.

13. Albrecht Dürer: Die Vielfalt des menschlichen Körpers (1528)

So wir aber fragen wie wir ein schön bild sollen machen / werden etlich sprechen nach der menschen urteyl / so werdens dann die andern nit nachgeben / und ich auch nit an ein recht wissen wer will uns dann des gewiß machen / Dann ich glaub das kein mensch leb der da inn der minsten lebendigen creatur sein schönsten endt möcht bedencken / ich geschweyg dann in einem menschen der da ein besunder geschöpff Gottes ist dem ander creaturen underworfen sind / Das gib ich nach das einer ein hübschers bild bedracht und mach / und des gut natürlich ursach anzeygen der vernunfft eynfellig dann der ander / aber nit pyß zu dem ende das es nit noch hübscher möchte sein / dann solchs steygt nit in des menschen gemüt / Aber Got weyß solchs allein / wem ers offenbarte der west es auch / Die warheyt helt allein innen welch der menschen schönste gestalt und maß kinde sein und kein andre.

Albrecht Dürer, *Hjerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, III, fol. 107 r

Wenn wir aber fragen, auf welche Weise wir Schönheit im Bild erzielen, werden manche sagen: nach Urteil der Menschen. Dem werden jedoch andere nicht zustimmen, auch ich nicht. Wer soll uns darüber ohne ein rechtes Wissen Gewißheit verschaffen? Denn ich glaube, daß es keinen Menschen gibt, der bei der geringsten Kreatur das Höchstmaß der Schönheit erdenken könnte, geschweige denn bei einem Menschen, der da ein besonderes Gottes-Geschöpf ist, dem die anderen Kreaturen untertan sind. Ich gebe es zu, daß jemand ein hübscheres Bild entwirft und realisiert und dessen gute natürliche Ursache der Vernunft verständlicher machen kann als ein anderer. Dieses aber nicht bis zu dem Schluß, daß es nicht noch ein hübscheres geben könnte. Denn dieses [Wissen um maximale Schönheit] gelangt nicht in des Menschen Geist. Das weiß Gott allein; wem er es offenbarte, der wüßte es auch. Gott, die Wahrheit, behält sich das Wissen über die schönste Gestalt des Menschen und seine Maße vor.

Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte*, hg., komm. u. in heutiges Deutsch übertr. v. Berthold Hinz, Berlin 2011, D Buch III, fol. T2 r (S. 226)



Abb. 6
Albrecht Dürer, Studie eines Frauenakts, 1500. Feder, braune Tinte,
grüne Lavierung auf Papier, 33 x 43,6 cm. London, British Museum,
Inv.-Nr. SL,5218.184 v

Kommentar

Albrecht Dürers (1471–1528) *Vier Bücher von menschlicher Proportion* sind das Resultat jahrzehntelanger Studien zur „Metrisierung“ des menschlichen Körpers.¹ Diese begannen mit den Aktstudien am weiblichen Körper während seiner Wanderjahre und in Auseinandersetzung mit den Antikenstudien italienischer Kollegen wie etwa im sogenannten *Poynter Apoll*.² In dieser ersten Phase von Proportionsstudien experimentierte Dürer auf der Grundlage geometrischer Grundformen mit der Darstellung von Mann und Frau. Der Kupferstich *Adam und Eva* (1504) summierte die bis dato gewonnenen Erkenntnisse vorläufig zu einem „Modell menschlicher Schönheit“.³ Die Konstruktions- und Messlinien auf der Rückseite

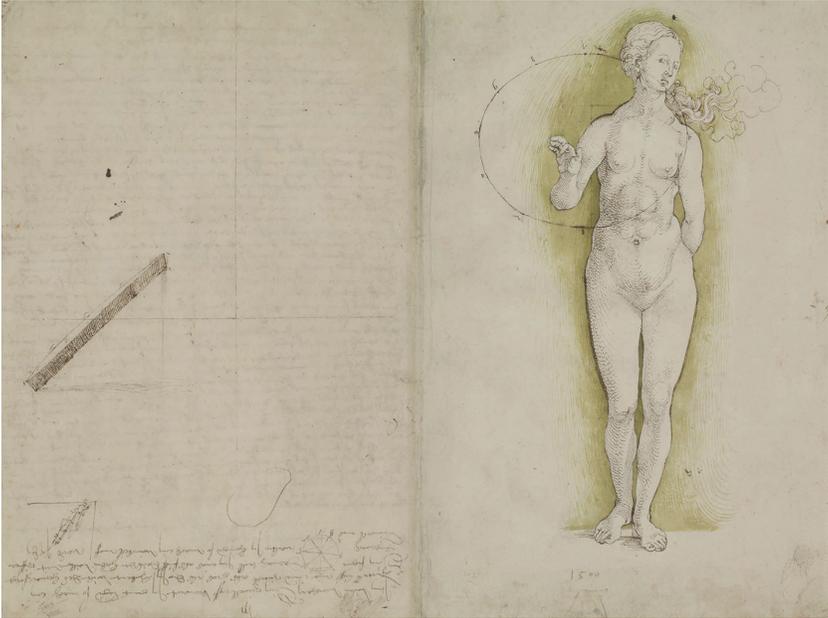


Abb. 7

Albrecht Dürer, Studie eines Frauenakts, 1500. Feder, braune Tinte, grüne Lavierung auf Papier, 33 × 43,6 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. SL,5218.184 r

der zur selben Zeit entstandenen Studie einer nackten Frau in Frontalansicht mit erhobenem rechtem Arm im British Museum lassen die Anlage der Figur mit Zirkel und Richtscheit nachvollziehen; die verschiedenen Positionen des Spielbeins bezeugen Dürers Denkprozess im Zeichnen des Kontrapost (Abb. 6). Das Ergebnis pauste Dürer auf die Recto-Seite des Blattes und modellierte Muskeln und Schattierungen mit feinen Schraffuren (Abb. 7).⁴ Die Konturen lavierte er grün und verlieh der Figur dadurch Plastizität. Das lange, gelockte Haar der Frau, das den nach rechts geneigten Kopf umspielt, löst sich nach rechts wieder in Linien auf: Trotz minutiösester Konstruktionsarbeiten blieben Dürers Proportionsstudien stets die erste Stufe eines Entwurfsprozesses, in dem sich künstlerische Freiheit und Erfindungsgabe aus einem gut geschulten Bildergedächtnis entfalten sollten.⁵

Nach Perspektiv- und Proportionsstudien während und nach der zweiten Italienreise (1505–1507) änderte Dürer seinen Ansatz zugunsten eines anthropometrischen Maßsystems, das der Vielfalt der körperlichen Erscheinungen gerecht werden sollte; im Rückblick formulierte er dazu in *Vier Bücher von menschlicher Proportion*: „Die menschliche Gestalt kann nicht mit Richtscheiten und Zirkeln umzogen werden, sondern sie wird [...] von Punkt zu Punkt gezeichnet. Und ohne rechtes Maß wird niemand etwas Gutes erzielen.“⁶ Dürer verknüpft die Maßhaftigkeit des Menschen mit Leon Battista Albertis euklidischer Definition des Ursprungs der Malerei im Punkt, aus dem die Linie hervorgeht.⁷ Dieses Verständnis liegt seiner Suche nach der Darstellbarkeit des menschlichen Körpers zugrunde und ist ohne Dürers Kenntnis von Schriften der italienischen Kunstliteratur des 15. Jahrhunderts wie den Traktaten von Alberti, Leonardo da Vinci, Luca Pacioli, Pomponio Gaurico und anderen nicht verständlich.⁸

Für Alberti hatte die Fähigkeit, den Menschen (*homo*) in seiner genuinen Erscheinung darstellen zu können, erste Priorität für die bildenden Künste.⁹ Auf der Grundlage traditioneller Proportionslehren, wie sie von Vitruv und Cennino Cennini rezipiert wurden, legt Alberti in seiner Schrift *De Statua* (1434/35) ein Konstruktionssystem für den menschlichen Körper vor, das Praxistauglichkeit beanspruchte.¹⁰ Der kurze Traktat über die Statuen behandelt die Proportionen des menschlichen Körpers und die richtige Messung von Skulpturen in ihren Längen und Durchmessern sowie die Möglichkeiten der skalierten Übertragung der errechneten Maße. Damit präsentierte *De Statua* eine Methode, mit der sich der Körper in seiner ganzen Dreidimensionalität erfassen ließ. Zusätzlich gab Alberti vor, nach dem Vorbild des antiken Malers Zeuxis, der für die ganz anders gelagerte Aufgabe, ein Bild vollendeter Schönheit zu schaffen, die schönsten Körperteile von weiblichen Modellen auswählte und zu einem Bildnis der Venus neu zusammenfügte, „sehr viele Körper“ (*plurima corpora*), die als besonders schön (*pulcherrima*) galten, vermessen zu haben, um „Mittelwerte“ (*mediocritates*) zu erhalten.¹¹ Das Resultat, eine Tabelle über die Normmaße des männlichen Körpers (*tabulae dimensionum hominis*), nahm sich Dürer zum Vorbild für seine eigene, wiederum vorgeblich empirische Erhebung.¹² Er übertrug Albertis Maßsystem ins Deutsche und verfeinerte es. Berthold Hinz weist nach, dass der von Dürer erhobene empirische Anspruch wie bei Alberti rhetorisch ist. Seine Messdaten stellen weniger das Ergebnis einer quantitativen Erhebung dar als vielmehr das Resultat „ästhetischer Entscheidungen“ auf der Grundlage traditioneller Proportionssysteme (Kopfhöhen- oder Fußsatz).¹³

Vier Bücher von menschlicher Proportion war ursprünglich als Teil eines umfassenden Lehrbuchs der Malerei konzipiert. Die konkreten Publikationspläne

begannen wohl um 1508 nach der Rückkehr von Dürers zweitem Italienaufenthalt. Er arbeitete bis 1511/13 daran – als er beschloss, sich zunächst ganz auf die Proportionslehre zu konzentrieren und ihr eine eigene Studie zu widmen.¹⁴ Die für 1523 geplante Drucklegung verzögerte sich, da Dürer inzwischen noch ein von ihm für die Proportionsstudien grundlegend erachtetes Buch über die Messtechniken (*Underweysung der Messung*, Nürnberg 1525) sowie einen Traktat über Befestigungstechnik (*Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, 1527) vorbereitet und veröffentlicht hatte. Während der Drucklegung seines Hauptwerkes, der *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, ist Dürer überraschend verstorben. Er selbst überarbeitete noch das erste Buch für das Manuskript und schuf die Holzschnitte für die Illustrationen; im Auftrag seiner Witwe Agnes Dürer veröffentlichte Hieronymus Andreae das Manuskript 1528 posthum in Nürnberg.¹⁵ Noch 1528, 1532 und 1534 erschien in Nürnberg die lateinische Übersetzung der einzelnen Bücher durch den Bamberger Philologen Joachim Camerarius. Nach dieser lateinischen Ausgabe wurden 1557 eine französische und eine spanische, 1591 eine italienische und 1622 eine niederländische Übersetzung gedruckt.¹⁶

Vier Bücher von menschlicher Proportion stellt die Maße verschiedener Prototypen für die Darstellung von Männern, Frauen und einem Kleinkind in Wort und Bild zur Verfügung. Insgesamt stellt der Traktat 28 verschiedene Modellfiguren in einfachen Linienholzschnitten, wie sie für Lehrbücher bekannt waren, in höchster Qualität dar.¹⁷ Er gilt damit als das erste anthropometrische Werk, das mit Illustrationen versehen war.

Bei der Erforschung des rechten Maßes geht es Dürer nicht um die Suche nach einer Idealfigur, wie er in einer kunsttheoretischen Reflexion am Ende des dritten Buchs feststellt, die als Ästhetischer Exkurs bekannt geworden ist und aus der die oben zitierte Passage stammt:¹⁸ Denn das Wissen und Urteil über absolute körperliche Schönheit sei Gott vorbehalten. Der Gottesebenbildlichkeit des Menschen (Gen 1) gemäß sei auch körperliche Schönheit göttlichen Ursprungs. In einem Entwurf zur Einleitung seines unvollendet gebliebenen Lehrbuchs der Malerei beschreibt Dürer in einer einzigartigen christologisch-historiografischen Geschichte der Bilder, wie im Altertum Apoll als Vorbild für die männliche, Venus für die weibliche Gestalt gedient hätten; analog dazu verkörperten die „zierliche Gestalt“ (*tzirlich gestalt*) der Jungfrau Maria und Christus, „der schönste aller welt“, idealschöne Körper.¹⁹ Im Bereich des Menschenmöglichen situiert Dürer die Suche nach der „Schönheit einzelner Körperteile“ (*die hübscheyt eins teyls*) und die Darstellbarkeit relativer Schönheit.²⁰ Die Proportionslehre biete dafür eine seit dem verlorenen Kanon Polyklets etablierte Vorgangsweise:²¹

Der Mensch ist das Maß, aber auch Mittel und Zweck, um den Kanon des ewig Gültigen und Schönen zu finden; die diesbezügliche Methode dazu wurde für antike Denker wie Euklid, Archimedes und Pythagoras in der Mathematik bereitgestellt. Da Dürer dazu in der Gelehrtenliteratur nicht fündig wurde, widmete er sich, der Tradition folgend, selbst dem Thema, nämlich einem Entwurf zur Proportionslehre.²² Wiederum in Anlehnung an den antiken Maler Zeuxis beansprucht Dürer von „vielen lebenden Personen Maß zu nehmen“ (*vil lebendiger menschen dein maß nemest*), um ein Mittelmaß zu finden.²³ Daraus sei die Vielfalt der menschlichen Erscheinungen abzuleiten – Normfiguren für dicke, dünne und durchschnittliche Männer und Frauen sowie für ein Kleinkind. Auf der Grundlage dieser Konstruktionen ließen sich die Figuren in einem weiteren Schritt an die verschiedenen Lebensalter, Temperamente und Ausdruckstypen anpassen. Die Faszination des menschlichen Körpers liegt für Dürer in der Vielfalt der menschlichen Erscheinungen begründet, jeder Variante könne Schönheit innewohnen.²⁴ Aufgrund dieses bemerkenswert offenen Schönheitsbegriffs vermag Dürer nicht nur verschiedene Stile, sondern auch die Bilderzeugnisse der Neuen Welt wertzuschätzen.²⁵

Anders als Alberti konzipiert Dürer für *Vier Bücher von menschlicher Proportion* alle Figuren als Paare und zeigt jeweils eine Seiten-, Vorder- und Rückansicht von Frau und Mann sowie eine Seitenansicht des rechten Arms. Der Autor führt dabei in zwei verschiedene, arithmetische Messverfahren ein, eine Bruchteilmethode im ersten und ein Modularsystem im zweiten Buch. Das erste Buch bietet Proportions schemata für die verschiedenen Figurentypen, wobei eine genormte Körperlänge entlang einer senkrechten Körperachse in bestimmte Teilstücke unterteilt ist („Teiler“). Das zweite Buch führt ein Messmodul ein: den auf Albertis System der *Hexempeda* (Sechsfuß) gründenden Messstab, der der Figur ein Dezimalsystem zugrunde legt. Der Messstab funktioniert wie der Teiler. Anstatt der Teile eines Streckenabschnitts misst er das Vielfache eines Moduls, das aus der Länge abgeleitet wird. Die auf dem Umschlagbild dieses Bandes abgebildete Vorder- und Rückansicht einer Frau zeigt zum Beispiel die Schemata einer „durchschnittlichen“ Frau in Vorder- und Rückansicht aus Buch 2.²⁶ Die nackte Frauenfigur ist frontal gezeigt, ihr Körper durch eine vertikale Achse geteilt, die durch horizontale Linien an Scheitel und Sohle begrenzt und durch ebenfalls horizontale, mit Zahlen und Symbolen versehene Messlinien untergliedert ist. Zuerst wurden die Konstruktionslinien gezogen, und dann wurde die Figur „säuberlich“ (*seyberlich*) hineingezeichnet (*zeuch*).²⁷ Die Rückfigur ist eine Pause der Vorderansicht. Eine dazugehörige Tabelle (fol. 69 v) gibt die Längen-, Tiefen- und Breitenmaße der einzelnen Körperabschnitte an, die

zunächst in einer weiteren Ansicht der rechten Seite und des rechten Arms ins Bild übertragen sind (fol. 70 r), wie Dürer in der Einleitung zu Buch 2 ausführt.²⁸ Die Querlinien der Rücken- und Vorderansicht auf dem Umschlagbild zeigen die Breitenmaße mit den Abmessungen der einzelnen Körperabschnitte, von der „Breite des Haupts in Höhe des hinteren Haarwirbels“ (*im haupt auf der lini des hindern wirbels breyt*) unterhalb des Scheitels über die Breite „bei Ende des Bauchs“ (*bey end des bauchs*) bis zur Fußbreite in den²⁹ – von Alberti abgeleiteten – Maßeinheiten.³⁰ Die Frau streckt ihren rechten Arm seitlich nach oben. Die Spitze ihres Zeigefingers berührt einen mit dem Zirkel gezogenen Kreisbogen, der die Figur jeweils auf ihrer rechten Seite umfängt und seinen Mittelpunkt im Nabel hat. Diese Kreisbogen haben keinen Bezug zur Proportionslehre, sondern sind Referenzen auf den vitruvianischen *homo ad circumum*.³¹ Noch Cennino Cennini hatte in seiner Beschreibung der (byzantinischen) Proportionslehre erklärt, dass Frauen im Gegensatz zu Männern keine Maßhaftigkeit besäßen, die als Richtschnur dienen könne (*nessuna perfetta misura*).³² Seiner Vorstellung des Menschen als Paar von Mann und Frau entsprechend, hat Dürer die Figur erstmals als ‚*femina ad circumum*‘ dargestellt, aber um das Dekoratum zu wahren auf das bei den Männerdarstellungen gespreizte Bein verzichtet. Stattdessen ist das linke Bein in einem leichten Kontrapost zur Seite gestellt.³³

In Dürers Maßsystemen müssen die Figuren aufrecht dargestellt sein, um messbar zu sein. Dadurch wirken sie leblos und starr. Das dritte Buch greift dieses Problem auf, indem es Variationen der Figureschemata aufzeigt und beschreibt, wie man Figuren – oder vielmehr das Grundschema – nach der Proportionslehre mittels verschiedener Werkzeuge („Verkehrter“, „Wähler“, „Zwilling“, „Zeiger“, „Fälscher“) verändern kann: mit Streckungen, Stauchungen, Achsenverschiebungen. Das wohl unvollendet gebliebene vierte Buch überträgt diese Körpertypen mittels Parallelprojektion auf bewegte Menschen.³⁴ Dabei sind sechs Modi des Biegens unterschieden, wie die Krümmung oder die Drehung. Diese Modi können auf die Körperachse oder auf verschiedene Glieder angewendet werden. Dürer versucht die Darstellung verschiedener Bewegungen zu erleichtern, indem er ein als „Kubenverfahren“ bekannt gewordenes System entwickelt, das den Körper in verschiedene stereometrische Einheiten zerlegt: Würfel, Quader und Pyramidenstumpf.³⁵ Damit sollen die starren Typen der ersten Bücher in Bewegung versetzt werden. Dieser Fokus auf die Darstellbarkeit des lebendigen, beweglichen Körpers spiegelt sich auch in Leonardos kinetischen Studien. Anders als jener hatte Dürer aber aufgrund seines fehlenden organischen Wissens keine Vorstellung kontinuierlicher Körperbewegungen oder der Veränderung der Gelenke, der Muskeln und der Haut bei Drehungen und Biegungen – was auch Dürers italienische Kollegen in

der Rezeption seiner Proportionslehre als Manko formulieren sollten.³⁶ Stattdessen stellte Dürer Bewegung mechanisch als Abfolge einzelner, voneinander getrennter Bewegungsabläufe vor und dar – ähnlich, wie sie zustande kommen, wenn eine Gliederpuppe in die Positionen einer bestimmten Bewegungsfolge gebracht wird.³⁷

Nichtsdestotrotz legte Dürer mit den *Vier Büchern von menschlicher Proportion* die erste kunsttheoretische Schrift nördlich der Alpen vor, und auch sprachlich ging er neue Wege. Nach dem Vorbild der italienischen Kunstliteratur und für sein Zielpublikum, die des Lateinischen in der Regel nicht kundigen Künstler und Handwerker, schrieb er auf Deutsch. Anders als in Italien, wo Dantes *Divina Commedia* eine Hochsprache etabliert hatte, gab es dafür im deutschsprachigen Raum noch keine Vorbilder außer Martin Luthers Bibelübersetzung (NT 1522). Dürer musste sich eine eigene Terminologie für die Maße und Proportionen des Körpers erarbeiten und lernen, wie er seine Routinen des Sehens, Maßnehmens und Zeichnens verbalisieren konnte. Anatomische Fachbegriffe waren seit Mondino dei Luzzi (*Anathomia*, Ms. 1316) in lateinischer Sprache verfügbar, aber nicht in den Volkssprachen. Anders als seine italienischen Kollegen hatte Dürer auch keine anatomischen Kenntnisse.³⁸ Dürers Maßstellen sind deshalb nicht die eines Mediziners, sondern die eines Künstlers. Sie decken sich nicht mit der organischen Struktur des Körpers, mit Knochengestalt, Muskeln und Fettgewebe, sondern sind ästhetisch motivierte Ausdrücke wie etwa „Schulterhöhe“ (*höch der achsel*) oder „innere Wade unten“ (*end des eussern wadens*).³⁹

Dürers elaborierte Proportionslehre erwies sich für den Werkstattgebrauch letztlich als zu komplex und akademisch, um praxistauglich zu sein. Die Autorität des Namens ‚Dürer‘ und die vorzügliche Qualität der Holzschnitte ließen die *Vier Bücher von menschlicher Proportion* jedoch in Gelehrten- und Sammlerkreisen in ganz Europa rasch Verbreitung finden.⁴⁰ Peter Paul Rubens kopierte daraus,⁴¹ Nicolas Poussin versah 1640 im Zuge der Vermessung antiker Statuen in Rom ein Exemplar mit Anmerkungen;⁴² Velazquez’ Lehrer Francisco Pacheco empfahl jungen Künstlern Dürers Figuren zum Studium.⁴³ Auseinandersetzungen mit Dürers Schemata finden sich etwa in der Zeichenschule des holländischen Stechers Crispijn de Passe von 1643, im Lehrbuch der Kunst und Architektur von Juan Andrés Ricci von 1659 und in satirischer Absicht noch in Blatt 1 von William Hogarths *Analysis of Beauty*.⁴⁴ Dürers Figurentypen wurden als Kanon rezipiert und sollten dem neuzeitlichen Kunstunterricht und der Anthropometrie als Referenzwerke dienen.

Anmerkungen

- 1 Siehe Berthold Hinz: Dürer: ‚Natürlicher‘ Akt versus Mensch ‚aus der Maß‘, in: Andreas Tacke/Ingrid-Sibylle Hoffmann (Hg.), *Menschenbilder. Beiträge zur Altdutschen Kunst*, Petersberg 2011, S. 17–31, hier S. 17.
- 2 Albrecht Dürer, Studie eines stehenden Mannes mit Bogen (*Poynter Apoll*), 1501/03. Feder, braune und schwarze Tusche auf Papier, 21,9 x 14,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 63.212. Außerdem sind Studien in London, British Museum, in Zürich, Kunsthau sowie in Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz bekannt. Vgl. Walter Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bde., New York 1974, Bd. 2, Kat.-Nr. 1501/08, S. 582 f. sowie zuletzt mit weiterführender Literatur Jochen Sander (Hg.), *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., München (u. a.) 2013, Kat.-Nr. 5.13, S. 144. Die Apoll-Zeichnungen gelten als Vorstudien für Dürers Adam. Zu Dürers Aktstudien siehe mit weiterführender Literatur: Anne-Marie Bonnet, *Albrecht Dürer. Die Erfindung des Aktes*, München 2014; zum Antikenstudium, insbes. im Kontakt zu Jacopo de' Barbari, siehe mit weiterführender Literatur, u. a. Simone Ferrari, Dürer e Jacopo de' Barbari. Persistenza di un rapporto, in: Sybille Ebert-Schifferer/Kristina Herrmann-Fiore/Marieke von Bernstorff (Hg.), *Dürer, l'Italia e l'Europa*, Cinisello Balsamo 2011, S. 39–46; Beate Böckem, *Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 109–134.
- 3 Albrecht Dürer, *Der Sündenfall*, 1504. Kupferstich, 24,9 x 19,2 cm. Albrecht Dürer, *Das druckgraphische Werk*, hg. v. Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum, 3 Bde., Nürnberg 2001–2004, Bd. 1, 2001, Kat.-Nr. 39, S. 110–113; zu den Vorstudien, siehe Strauss (wie Anm. 2), Bd. 2, Kat.-Nr. 1504/11–17, S. 750–761. Grundlegend: Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Hamburg 1995 (zuerst: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1943), S. 113–117, 346–354, hier S. 114; zuletzt mit weiterführender Literatur Sander (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 5.14–5.18, S. 146–153, zum Kontext süddeutscher Architekturtraktate: Jaya Remond, Norm, in: Daniel Hess/Thomas Eser/Beate Böckem (Hg.), *Der frühe Dürer*, Ausst.-Kat., Nürnberg 2012, S. 499–501.
- 4 Albrecht Dürer, Studie eines Frauenakts, 1500. Feder, braune Tinte, grüne Lavierung auf Papier, 33 x 43,6 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. SL.5218.184. Strauss (wie Anm. 2), Bd. 2, Kat.-Nr. 1500/29–30, S. 548–551, vgl. auch die zahlreichen ähnlichen Studien, ebd., Nr. 1500/13–34, S. 528–559 sowie mit weiterführender Literatur: Eckhard Schaar, A Newly Discovered Proportional Study by Dürer in Hamburg, in: *Master Drawings* 36, 1998, S. 59–66; Stijn Alsteens/Freyda Spira (Hg.), *Dürer and Beyond. Central European Drawings in the Metropolitan Museum of Art, 1400–1700*, Ausst.-Kat., New York 2012, Kat.-Nr. 7, S. 17–19; Stephanie Porras, Folds, Traces and Holes: Dürer's Ideal Bodies, in: Ulrich G. Großmann/Petra Krutisch (Hg.), *The Challenge of the Object*, 4 Bde., Nürnberg 2013, Bd. 3, S. 1012–1015. Vgl. die Diskussion der Studie eines nackten Mannes (1528) im British Museum (Inv.-Nr. SL.5218.186) von Markus Rath, Vermessung des Körpers – Verortung der Seele. Die künstlerische Erkundung des Menschen in der Dürerzeit, in: Wolfgang Meighörner (Hg.), *Nur Gesichter? Porträts der Renaissance*, Ausst.-Kat., Innsbruck 2016, S. 220–240, hier S. 221–223.
- 5 Vgl. Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 102–104. Zu Dürers Zeichenpraxis: Stephanie Porras, ‚eine freie hant‘. Autonomie, Zeichnen und der junge Dürer, in: Hess/Eser/dies. (wie Anm. 3), S. 245–259.

- 6 Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), hg., komm. u. in heutiges Deutsch übertr. v. Berthold Hinz, Berlin 2011, S. 233. Ders., *Hjerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, III, fol. 109 v: „Dann die menschlich gestalt kann nit mit richtscheyten oder zirckelen umbzogen werden/aber von puncten zu puncten werde die gezogen wie for gemelt/und ausserhalb rechter maß werde keiner nichts gut machen.“ Für den vorliegenden Beitrag wurde das Exemplar in der Staatsbibliothek Bamberg, Signatur JH.Inc. typ.IV.340 verwendet. Siehe mit weiterführender Literatur: Dürer, *Das druckgraphische Werk* (wie Anm. 3), Bd. 3, 2004, Kat.-Nr. 277, S. 319–474; ders., *Vier Bücher* (wie oben), S. 268; Almut Pollmer-Schmidt, Von allen Seiten. Mensch und Maß bei Dürer, in: Sander (wie Anm. 2), S. 121–125.
- 7 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), S. 193–333, hier I, § 2, S. 194 f. Vgl. auch die Einleitung von Bätschmann/Schäublin, in: ebd., S. 13–140, bes. S. 60–62.
- 8 Siehe zuletzt mit weiterführender Literatur: Beate Böckem, Der frühe Dürer und Italien. Italien-erfahrung und Mobilitätsprozesse um 1500, in: Hess/Eser/dies. (wie Anm. 3), S. 52–64; Andrew Morrall, Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance, in: Sander (wie Anm. 2), S. 169–173; Ulrich Pfisterer, Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen, in: Sander (wie Anm. 2), S. 377–381; sowie die Beiträge von Perry B. Brooks (S. 84–109) und John S. Hendrix (S. 11–31) in: Ingrid Alexander-Skipnes (Hg.), *Visual Culture and Mathematics in the Early Modern Period*, New York/London 2017.
- 9 Alberti (wie Anm. 7), II, § 37, S. 260 f.
- 10 Ders., *De Statua. Das Standbild*, in: ders. (wie Anm. 7), S. 142–191. Zur strittigen Datierung siehe Bätschmanns und Schäublins Diskussion in der Einleitung (wie Anm. 7), S. 26–31, mit einer Datierung um 1434/35. Vgl. zur Datierung auch den Vorschlag auf um 1445: Ulrich Pfisterer, Leon Battista Alberti ‚De Statua‘. Zu Oskar Bätschmanns und Christoph Schäublins Neuausgabe von Albertis kleineren kunsttheoretischen Schriften, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, 2003, S. 533–545. Zur ‚klassischen‘ Proportionslehre siehe Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 14, 1921, S. 169–204, hier S. 193–198; zu Cenninis Kapitel über die Proportionslehre Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vincenza 2003, Kap. 70, S. 117; zum weiteren Kontext mit weiterführender Literatur: Jane Andrews Aiken, Leon Battista Alberti's System of Human Proportions, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43, 1980, S. 68–96; Pfisterer (wie oben), S. 539 f.
- 11 Alberti (wie Anm. 10), § 17, S. 169. Grundlegend: Panofsky (wie Anm. 10); mit weiterführender Literatur: Andrews Aiken (wie Anm. 10); in Bezug auf eine Ideengeschichte der Normmaße und eine ähnliche Proportionstabelle in Michele Savonarolas *Speculum physionomie*: Pfisterer, *Leon Battista Alberti* (wie Anm. 10), S. 539 f.; Paola Salvi, L' ‚Uomo Vitruviano‘ di Leonardo, il ‚De Statua‘ di Alberti e altre proporzioni del corpo umano, in: Annalisa Perissa Torrini (Hg.), *Leonardo da Vinci, l'uomo universale*, Ausst.-Kat. Venedig, Florenz 2013, S. 40–57. Zu Zeuxis siehe den Kommentar zu Cicero im vorliegenden Band.
- 12 Dürer kannte Albertis *De Pictura* seit 1511/12, vielleicht auch *De Statua*. Bätschmann/Schäublin (wie Anm. 7), S. 54, 106.
- 13 Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 289. Zu den Proportionssystemen siehe Panofsky (wie Anm. 10), hier S. 177–183.

- 14 Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956–1969, Bd. 2, 1966, S. 8.
- 15 Ders., *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), fol. 129 v (Koloophon).
- 16 Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 1–3. Zur lateinischen und italienischen Ausgabe siehe auch: Marcello Pezza, *Albrecht Dürer e la teoria delle proporzioni dei corpi umani*, Rom 2007.
- 17 Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 6.
- 18 Zum ästhetischen Diskurs siehe mit weiterführender Literatur: Dürer (wie Anm. 14), Bd. 3, 1969, S. 267–306; Fedja Anzelewsky, Dürers ‚ästhetischer Exkurs‘ in seiner Proportionslehre, in: Friedrich Mielke (Hg.), *Kaleidoskop. Festschrift für Fritz Baumgart*, Berlin 1977, S. 70–78; Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 308–313; zum Schönheitsbegriff Dürers im Verhältnis zu Alberti: Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915, S. 205–209; zu Dürers philosophischem und kunsttheoretischem Verständnis siehe u. a. Friedrich T. Bach, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996; Marco Bussagli, Albrecht Dürer e i modelli del rinascimento. Canone inverso, in: *Art e dossier* 25, 2010, S. 20–25; James Hutson, Renaissance Proportion Theory and Cosmology: Gallucci’s ‚Della Simmetria‘ and Dürerian Neoplatonism, in: *Storia dell’arte* 125/126, 2010, S. 25–61; Elena Filippi, *Denken durch Bilder. Albrecht Dürer als ‚philosophus‘*, Münster 2013, bes. S. 148–151; Peter Parshall, Graphic Knowledge: Albrecht Dürer and the Imagination, in: *The Art Bulletin* 95, 2013, S. 393–410.
- 19 Entwürfe zur Einleitung in das *Lehrbuch der Malerei*, Nr. 2, um 1512/13. Dürer (wie Anm. 14), Bd. 2, 1966, S. 104. Zum darin implizierten christologischen Bezug der Malerei, insbesondere in Dürers Selbstbildnis in der Alten Pinakothek München, grundlegend: Rudolf Preimesberger, ‚... proprijs sic effingebam coloribus...‘ Zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: Herbert L. Kessler/ Gerhard Wolf (Hg.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998, S. 279–300.
- 20 Dürer, *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), III, fol. 108 r: „Unn das wir aber zu einer guten maß möchten kumen dardurch die hübscheyt eins teyls in unser werck bringen / Darzu beduck mich am allerdienstlichsten sein / das du von vil lebendiger menschen dein maß nemest / aber such leut dazu die da hübsch geacht sind / und der art mach mit allem fleyß ab. Dann auß vil manicherley menschen mag durch ein verstendigen etwas guts zusamen gelesen werden durch alle teyl der glider / dann selten find man ein menschen / der da alle glidmaß gut hab / dann ein yedlicher hat ein mangel.“ Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 228: „Um zu guten [Körper-]Maßen zu gelangen und dadurch die Schönheit eines [Körper-]Teils in unser Werk zu bringen, scheint es mir am zweckmäßigsten, von vielen lebenden Menschen die Maße zu nehmen. Aber suche Personen dazu aus, die als hübsch erachtet werden und nimm von diesen mit allem Fleiß die Maße auf. Denn aus einer großen Anzahl unterschiedlicher Menschen kann durch einen Verständigen hinsichtlich aller Körperteile etwas Gutes zusammen gelesen werden. Selten nämlich findet man einen Menschen, dessen sämtliche Körperteile gut [gestaltet] sind, denn jeder Mensch hat einen Mangel.“
- 21 Peter Gerlach, Proportionslehre, in: Manfred Landfester (Hg.), *Der Neue Pauly*, Stuttgart 1996–2003, Bd. 15/2: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, 2002, Sp. 568–573.
- 22 Dürer an Willibald Pirckheimer, Nürnberg 1523, mit einem Entwurf zur Proportionslehre, Dürer (wie Anm. 14), Bd. 1, Nr. 47, S. 103 f., hier S. 103, sowie ähnliche Formulierungen u. a. in den Entwürfen zur Einleitung in das *Lehrbuch der Malerei*, ebd., Bd. 2, Nr. 2, S. 103–104, Nr. 5, S. 109, S. 113.

- 23 Siehe Anm. 20.
- 24 Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 223 f. Berthold Hinz, Zu Dürers Wissenschaftsverständnis von der menschlichen Proportion (1528), in: Johanna Aufreiter (Hg.), *KunstKritikGeschichte. Festschrift für Johann Konrad Eberlein*, Berlin 2013, S. 301–312, hier S. 305 f.
- 25 Pfisterer (wie Anm. 8), S. 379.
- 26 Albrecht Dürer, Vorder- und Rückansicht einer durchschnittlichen Frau. Holzschnitte, je 23,7 x 17,2 cm, in: *Hjerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, fol. 70 v–71 r. Bamberg, Staatsbibliothek, Signatur JH.Inc.typ.IV.340. Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), Kat.-Nr. 277.67–68, S. 156, 296; zuletzt mit weiterführender Literatur Sander (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 524–525, S. 164 f.
- 27 Dürer, *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), fol. 69 v: „So nun diese leng / dicke und breytten allbeschryben unnd auffgerissen sind / als dann zeuch ich die weiblichen gestalt mit iren linien seyberlich darein.“ Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 155.
- 28 Ebd., S. 86 f.
- 29 Ders., *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), fol. 69 v. Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 154 f.
- 30 Der „Meßstab“ hat 1/6 der Figur, der „Zoll“ (*Zall*) und der „Teil“ (*Teyl*) jeweils 1/10 davon und der kleinste Teil, das „Trümlein“, 1/3 des „Teils“. Ders., *Hjerinn sind begriffen vier bücher* (wie Anm. 6), fol. 69 v. Ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 154 f. Vgl. Albertis Verfahren (wie Anm. 10), S. 152 f.
- 31 Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und deutsch*, übers. u. komm. v. Curt Fensterbusch, 6. Aufl., Darmstadt 2008 (zuerst: 1964), III, S. 138 f. Der Passus ist im Kommentar zu Girard Thibault im vorliegenden Band zitiert. In gleicher Weise zeigt Dürer auch Schemata von Frauen und Männern, die in Anlehnung an den vitruvianischen *homo ad quadratum* in ein Quadrat eingeschrieben sind. Zu Dürers Vitruv-Rezeption siehe Dürer (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 163–165; ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 290–296, hier S. 290. Vgl. Carlo Pedretti, *Uomo vitruviano, anche donna*, in: ders., *Leonardo & io*, Mailand 2008, S. 210–227, hier S. 217–227; sowie den Kommentar zu Agnolo Firenzuola im vorliegenden Band.
- 32 Cennini (wie Anm. 10), S. 117. Vgl. dagegen die Einschätzung Michele Savonarolas, der Frauen ein – wenn auch nach anderen Regeln gestaltetes – „Mittelmaß“ zugesteht: Johannes Thomann: *Studien zum ‚Speculum physionomie‘ des Michele Savonarola*, Univ. Diss. Zürich 1997, S. 82 f., sowie den Kommentar zu Leon Battista Alberti in diesem Band.
- 33 Vgl. Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 294 f.
- 34 Ebd., S. 323 f.
- 35 Panofsky (wie Anm. 18), S. 56–61, zum Verfahren der *quadrature* bei Gaurico und Lomazzo, S. 58 f., Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 325.
- 36 Franz-Joachim Verspohl, Die Entdeckung der Schönheit des Körpers – Von seiner maßästhetischen Normierung zu seiner bewegten Darstellung, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, Ausst.-Kat. Völklingen, Wien/Köln 1998, S. 139–157, hier S. 141–145; zu Michelangelos Dürerlektüre mit weiterführender Literatur: Jan Białostocki, *Dürer and his Critics, 1500–1971*, Baden-Baden 1986, S. 23; zu Proportionsstudien südlich der Alpen: Matthew Landrus, *Mathematical and Proportion Theories in the Work of Leonardo da Vinci and Contemporary Artist/Engineers at the Turn of the Sixteenth Century*, in: Alexander-Skipnes (wie Anm. 8), S. 52–68.

- 37 Den Einsatz von Gliederpuppen im Entwicklungsprozess der Zeichnungen belegen die vorbereitenden Skizzen zu Buch 4 im Dresdner Studienbuch (Robert Bruck, *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königlichen öffentlichen Bibliothek in Dresden*, Straßburg 1905, bes. Nr. 62, fol. 143 r), siehe Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 324; Sander (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 5.21, S. 156–159; zu den Gliederpuppen, die ihrerseits Idealtypen verkörpern in Bezug zu Dürers Proportionslehre, siehe Rath (wie Anm. 4), mit weiterführender Literatur.
- 38 Panofsky (wie Anm. 18), S. 64–69, hier S. 66; Dürer (wie Anm. 14), Bd. 1, Nr. 69, S. 126.
- 39 In Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 14 f., legt Hinz eine Konkordanztafel über die Messstellen bei Dürer, Camerarius, Alberti und in der modernen Übertragung vor. Zu Dürers Sprache Panofsky (wie Anm. 3), S. 326 f.
- 40 Zur Wirkungsgeschichte siehe mit weiterführender Literatur: Jürgen Fredel, Ideale Maße und Proportionen. Der konstruierte Körper, in: Ilsebill Barta Fliedl/Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Ausst.-Kat. Wien, Salzburg 1992, S. 11–42, hier S. 34–42; Dürer, *Das druckgraphische Werk* (wie Anm. 3), Bd. 3, 2004, S. 326–328; ders., *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 355–363; zur Rezeption in Italien siehe Juliana Barone, ‚Those Lines and Circles‘. Geometry and Proportion in Leonardo, Dürer and Talpino, in: Ebert-Schiffere/Herrmann-Fiore/von Bernstorff (wie Anm. 2), S. 9–24; zur Rezeption in Proportionslehren bis ins 19. Jahrhundert Peter Gerlach, *Proportion – Körper – Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990.
- 41 Catherine H. Lusheck, *Rubens and the Eloquence of Drawing*, London/New York 2017, S. 181.
- 42 Fredel (wie Anm. 40), S. 35 f.
- 43 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla 1649, S. 272. Vgl. Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 358.
- 44 Crispijn van de Passe, *Della luce del dipingere et disegnare. Van't Light der teken en schilder konst*, Amsterdam 1643–1644; Juan Andrés Ricci, *La pintura sabia*, hg. v. Fernando Marias/Felipe Pereda, Toledo 2002. Vgl. Dürer, *Vier Bücher* (wie Anm. 6), S. 359–361.

14. Erasmus von Rotterdam: Der Körper als bewegtes Bild (1530)

De corpore

[...] *sed ea, ut sunt hodie mortalium iudicia, plurimum conducit & ad conciliandam benevolentiam, & ad praeclaras illas animi dotes oculis hominum commendandas. Decet autem ut homo totus sit compositus animo, corpore, gestibus, ac vestitu: [...]. Sed quod suapte natura decorum est, apud omnes decorum habebitur. [...]*

Rusticanum est impexo esse capite, adsit mundicies, non nitor puellaris. [...]
Subinde concusso capite discutere capillitium, lascivientium est equorum. [...]
Inflectere cervicem & adducere scapulas pigritiam arguit, resupinare corpus fastus indicium est, molliter erectum decet. Cervix nec in levum, nec in dextrum vergat, hypocriticum enim, nisi colloquium aut aliud simile postulet. Humeros oportet aequo libramine temperare, non in morem antennarum alterum attollere, alterum deprimere. Nam huiusmodi gestus in pueris neglecti, vertuntur in naturam, & corporis habitum praeter naturam deformant. [...]
Siquidem tenera corpuscula plantulis similia sunt, quae in quancunque speciem furca funiculóve deflexeris, ita crescunt & indurescunt.

De cubiculo

[...] *Quos fortuna voluit esse plebeios, humiles aut etiam rurestres, his impensius etiam adnitendum est, ut quod sors invidit, morum elegantia pensent. Nemo sibi parentes aut patriam eligere potest, at ingenium moresque sibi quisque potest fingere.*

[Desiderius Erasmus], *De civilitate morum puerilium per Des. Erasmus Roterodamum libellus nunc primum & conditus & aeditus*, Basel/Froben 1530, S. 4–52, hier S. 4–16, 51 f.

Über den Körper

[...] so wie die Urteile der Sterblichen heute ausfallen, tragen sie zumeist dazu bei, sowohl das Wohlwollen zu gewinnen, als auch die hervorragenden Gaben des Geistes den Augen der Menschen zu empfehlen. Es ziemt sich, dass der Mensch im Ganzen aus Geist, Körper, Gesten und Kleidung [gut] zusammengesetzt sei. Was aber von seiner Natur her der Schicklichkeit entspricht, wird bei allen für schicklich gehalten. [...]

Mit ungekämmtem Kopf zu erscheinen ist bäuerlich, hier herrsche Reinlichkeit, nicht [jedoch] mädchenhafter Putz. [...] Nur übermütige Pferde schütteln häufig mit aufgeworfenem Kopf das Haar. [...] Den Nacken nach vorne hängen zu lassen und die Achseln hochzuziehen gibt Faulheit zu erkennen, den Körper zurtückzubeugen ist ein Zeichen des Hochmuts, es geziemt sich [hingegen], ihn sanft aufrechtzuhalten. Der Nacken sollte sich, wenn es nicht die Gesprächssituation oder etwas Ähnliches erfordert, weder nach links noch nach rechts neigen, denn das ist die Haltung von Heuchlern. Es gebührt sich, die Schultern auf gleicher Höhe zu halten und nicht wie bei einer Rahe die eine hochzuziehen, die andere abzusenken. Denn werden Haltungen dieser Art bei Kindern vernachlässigt, wenden sie sich gegen die Natur und verformen die Erscheinung des Körpers jenseits des Natürlichen. [...] Insofern gleichen die zarten kleinen Körper den Pflänzchen, die in solcher Form wachsen und sich verhärten, wie du die Gabeln und Stricke gebogen hast.

Über das Schlafgemach

[...] Diejenigen, die Fortuna dem bürgerlichen, niedrigen oder bäuerlichen Stand zuteilen wollte, sollten sich umso inniger bemühen, das, was das neidische Schicksal ihnen vorenthielt, durch die Eleganz ihrer Sitten auszugleichen. Niemand kann sich Eltern oder Heimat aussuchen, den Verstand und die Sitten aber kann sich jeder selbst gestalten.

Übersetzung: Wolf-Dietrich Löhr¹

Kommentar

Erasmus von Rotterdams (1466–1536) kleine Schrift über die sittliche Erziehung der Knaben (Mädchen sind nicht angesprochen), im fortgeschrittenen Alter in Freiburg verfasst, erschien zuerst 1530 in Basel. Als „Gipfelpunkt der humanistischen Manierenschriften“² (Norbert Elias) war dem Buch größter Erfolg beschieden – es wurde in zahlreichen Auflagen gedruckt, plagiiert, übersetzt, erweitert und mit wenigen Änderungen über Konfessionsgrenzen hinweg als Schulbuch gelesen.³ Es prägte durch seine anhaltende Rezeption das ganze Begriffsfeld der *civilitas* oder *civilité* im Sinne eines „zivilisierten“ Verhaltens oder Benehmens im sittlichen Rahmen gesellschaftlicher Konventionen, die kein höfisches Protokoll (mehr) voraussetzen.⁴

Die Sprache der Schrift richtet sich an die Heranwachsenden, sie ist knapp und direkt, zeugt von einer zurückhaltenden Gelehrsamkeit, wobei gelegentlich

griechische Lehnwörter oder Zitate, angedeutete Sprichworte sowie Verweise auf Figuren der Mythologie oder Literatur den Charakter eines Lehrbuchs innerhalb eines breiteren Ausbildungskonzeptes markieren, aber auch einen lakonischen Humor zwischen die Anweisungen flechten. Die „Vorschriften“, die der Text explizit liefern möchte, sind in sieben Abschnitte geteilt, die dem Körper und seiner Erscheinung insgesamt (*de corpore*), der Bekleidung (*de cultu*), den Verhaltensregeln in der Kirche (*de moribus in templo*), dem Benehmen beim Essen bzw. beim Gastmahl (*de conviviiis*), bei Begegnungen (mit Erwachsenen: *de congressibus*), beim Spiel (*de lusu*) und in der Schlafstube (*de cubiculo*) gewidmet sind.⁵

Auch wenn solche Anweisungen zum Teil bereits in der seit dem 13. Jahrhundert bestehenden Tradition der „Tischzuchten“ oder Hofzuchten zu finden sind, gelingt Erasmus eine zugleich unmittelbarere und differenzierte Ansprache, die größeren Wert auf die Verantwortung des Einzelnen für die Wirkung seines ganzen *habitus* im Kontext der Gesellschaft legt.⁶ „Kulturanthropologische und sozialpsychologische Einsichten“ des Erasmus finden sich auch in früheren pädagogischen Texten zu Ausbildung und Moral – etwa in seiner programmatischen Schrift zu Schulungsmethoden (*De ratione studii*, 1511), seiner Abhandlung über die Erziehung in den Freien Künsten (*Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, 1529) oder dem Benimm-Dialog (*Monitoria paedagogica*, der ab 1522 Teil der *Colloquia*-Ausgaben war). Solche Ansätze sind im kurzen Büchlein von *De civilitate* nun besonders konzentriert und vertieft.⁷ Für Erasmus, so macht es der Beginn der Abhandlung deutlich, liegt die Aufgabe der *civilitas* darin, den Geist als wesentliche Ressource und Kennzeichnung des irdischen Menschen in einer Zeit oberflächlicher Beurteilungen für die Augen der anderen sichtbar und lesbar zu machen. Nur wegen dieser Transparenz des Geistes im äußeren Gebaren und Erscheinen ist das an sich unphilosophische Thema für ihn überhaupt behandelenswert.⁸ Viele der warnenden Bemerkungen sind dementsprechend Dekodierungen konventioneller *images* der Untugenden oder gar Todsünden: Haltungen oder Mienen, die, wie in der zitierten Passage vermerkt, auf Hochmut, Faulheit, Heuchelei oder ähnliches hindeuten. Ihnen setzt Erasmus Körpertechniken der Signifizierung entgegen, die allerdings nicht allein das Zeichenhafte, sondern das Gesamtbild der Erscheinung im Blick haben.⁹ Es geht dabei um eine intentionale Bildwerdung des Menschen über seinen Körper – die als ein Bewegtbild auch alle Gesten und Haltungen impliziert und schließlich im Bereich der Gerüche und Töne sämtliche Wahrnehmungsformen im gesellschaftlichen Raum umfasst.

Dem Beginn des hier zitierten Abschnitts geht die kurze Widmung an Heinrich de Veere voran, den elfjährigen Sohn von Erasmus' Gönner Adolf von

Burgund, Herr von Veere und Enkel der Anna Borssele de Veere. Adolfs älterem Sohn Maximilian hatte Erasmus bereits seinen Traktat über die lateinische und griechische Aussprache (*De recta latini graecaeque sermonis pronuntiatione*, 1528) zugeeignet. Die Adressierung an den jungen burgundischen Adligen soll, so heißt es weiter, zugleich das ständeübergreifende Publikum motivieren und damit als Ansporn für die *gesamte* Jugend dienen, das Folgende williger zu erlernen, wenn sie sehe, dass auch Knaben von nobler Abstammung „auf der gleichen Rennbahn wie sie selbst laufen“.¹⁰

Dass die gesamte Frage des sittlichen Verhaltens eine kunsthafte Überarbeitung des noch ungestalteten jungen Menschen verlangt, geht schon daraus hervor, dass Erasmus den ersten Lehrer Heinrichs, Johannes Crucius, als „Künstler/Werkmeister des rohen (naturwüchsigen, kunstlosen) Alters“ (*artifex rudis aetatis*) bezeichnet.¹¹ Hierin liegt eine grundlegende Spannung des Buches, denn im Folgenden wird Erasmus immer wieder vorgeben, besonders die Natürlichkeit als Ideal lehren zu wollen.

Mehrfach lässt er, wie in der hier zitierten Passage, das Natürliche zugleich als das überzeitlich Schickliche erscheinen und wertet Fehler oder Nachlässigkeiten der Erziehung oder des Verhaltens als „gegen die Natur“ oder „jenseits des Natürlichen“; sie „deformieren“ den naturgegebenen, angemessenen *habitus*.¹² Auf der anderen Seite bezeichnet Erasmus seine Aufgabe als ein „Bilden/Gestalten der Jugend“ und spricht davon, „den Knaben formen“ zu wollen.¹³ Dies erinnert an die biblische Erschaffung des Menschen, so dass jede Aus-Bildung als eine Art Schöpfungsakt am Einzelnen vom formlosen Naturmaterial zur Sozialgestalt als „Werk“ oder Kunstprodukt gelesen werden kann. Zum Bereich des Künstlerischen gehören auch zentrale Begriffe, die Erasmus allerdings ohne Kommentierung verwendet: Verben der Komposition durchziehen den gesamten Traktat. So bemerkt er etwa, „dass ungeordnete Gesten häufig den Habitus und die Gestalt nicht nur der Augen, sondern sogar des ganzen Körpers verderben. Im Gegensatz dazu lassen die geordneten [Gesten], das, was von Natur aus schicklich ist, noch angemessener erscheinen; das, was fehlerhaft ist, können sie zwar nicht tilgen, wohl aber verdecken und verkleinern.“¹⁴

Diese *gestus compositi* stehen als komplexe, reflektierte Körperhandlungen, die genaue Selbstbeobachtung und eine potentiell „permanente Sichtbarkeit“ voraussetzen,¹⁵ den unkontrollierten willentlichen Bewegungen ebenso gegenüber wie den natürlichen Reflexen. Schließlich muss dieser äußeren Austarierung und Abstimmung des Körperlichen auch ein „wohlkomponierter Geist“ (*animus bene compositus*) zugrunde liegen.¹⁶ Die gesamte „Gestalt“ oder „Erscheinung“ (*habitus*) des Körpers soll „sauber und wohl geordnet“ (*compositum*) sein, und

die Kleidung müsse ihm entsprechend angepasst werden.¹⁷ Die Ausmittlung des Schicklichen zwischen Natur und Vernunft (*ratio*) fasst Erasmus mehrfach mit dem Verb *temperare* – ein Begriffsfeld, das sich in der Musiktheorie ebenso wie in der Medizin (insbesondere der Säftelehre) findet, das aber auch das Abmischen der Farben in der Malerei meinen kann.¹⁸ So heißt es in einer kurzen Einlassung zur Kosmetik: „Die Wangen soll die angeborene und natürliche Scham färben und nicht Schminke oder eine heuchlerische Farbe. Gleichwohl soll auch diese Scham derart kontrolliert werden, dass sie weder unverschämt wirkt, noch nach Stumpfsinn aussieht, dem vierten Grad der Geistesgestörtheit, wie es das Sprichwort will.“¹⁹

Mehrfach verweist Erasmus auch auf „Gemälde“ (*picturae*), aber trotz seiner Kenntnisse auf diesem Gebiet nennt er weder Künstlernamen noch lässt er eindeutige Gattungen erkennen, sondern verweist auf die Darstellungen wie auf ethnologische Zeugnisse für die Geschichte und den Wandel der Sitten in verschiedenen europäischen Ländern: „Wir lernen von Gemälden“ (*ex picturis discimus*), sie „sprechen“ zu uns und „zeigen an“ (*indicant*), welche Ausdrucksformen des Gesichts üblich waren.²⁰

Seine Ausführungen zum Körper behandeln überraschend systematisch alle für die soziale Interaktion relevanten Körperteile – vom Gesicht mit den Augen, der Nase, den Wangen und (besonders ausführlich) dem Mund mit den Zähnen, über das Haar und die Geschlechtsteile bis zu den Beinen und Füßen, wobei die Anweisungen auch Hygiene und Gesundheit ansprechen, die er für ein noch höheres Gut als die Erscheinung hält.²¹

Thema der sozialen Darstellung ist für Erasmus der „ganze Mensch“ und seine Integrität als Einklang von Geist und Körper, der sich als *habitus* auf Gebärden und Kleidung erstreckt.²² Dieser Zusammenhang setzt eine Seele als Kern voraus, die auch in Ausdruck und Beweglichkeit erhalten bleiben soll. Ein wechselhaftes Mienenspiel ist zu vermeiden, weil sich mit jeder Verschiebung der Gesichtsteile auch das Charakterbild verändert – der Gestaltwandler Proteus wird hier als negatives Beispiel aufgerufen.²³ Das Gesicht ist dabei für Erasmus nicht einfach ein flaches Bild, nicht allein seine mimischen Zeichen sind zu beachten, sondern seine gesamte Dimensionalität: „die Backen aufzublähen ist ein Zeichen des Hochmuts, sie herabhängen zu lassen deutet auf einen, der in Verzweiflung den Geist aufgibt“, heißt es etwa.²⁴ Es ergibt sich so ein plastisch-kinetisches Bild des Körpers, das durch *temperantia* (oder *moderatio*) ständig kontrolliert und komponiert werden muss. Ohnehin ist der genaue Blick auf die Bewegungen und ihre bildhaften Folgen besonders bemerkenswert, etwa das dynamische Verhältnis von Körper und Haar oder die Stellung und Bewegung

der Gliedmaßen beim Sitzen, Laufen etc., die das soziale *image* mitgestalten. Haltungen sollen „weich“ (*molliter*) eingenommen werden, weder gezwungen und steif noch unnötig gespreizt oder unruhig; besonders beim Sprechen als der vorrangigen sozialen Interaktion stört die Eigensprache unkontrollierter oder reflexhafter Bewegungen: „Es ist unanständig, die Arme von sich zu werfen, mit den Fingern zu gestikulieren, mit den Füßen zu wippen, kurz: nicht mit der Zunge, sondern mit dem ganzen Körper zu sprechen, wie es Tauben oder Spatzen tun und kaum anders auch die Elstern.“²⁵

Wie bereits angedeutet, haben auch die Geräusche und Gertiche des Körpers ihren Anteil an dieser von anderen wahrnehmbaren Erscheinung: So ist gekünsteltes Hüsteln ebenso zu unterlassen wie gurgelndes Trinken oder schmatzendes Kauen und so weiter.²⁶

Im kurzen Kapitel *De cultu* nennt Erasmus in einer Metapher, die gleichzeitig die Notwendigkeit der Garderobe und ihre Problematik verdoppelter Äußerlichkeit aufscheinen lässt, die Bekleidung den „Körper des Körpers“.²⁷ So wie der Körper den Geist veranschaulichen kann und auf ihn ausgerichtet werden muss, so soll auch die Ausstattung des Körpers diesem angemessen sein. Und wie der Mensch „natürlich“ bleiben soll, muss die Kleidung funktional sein, schlecht sei daher alles, „was nicht dem Zweck folgt, für den das Kleidungsstück gemacht wurde.“²⁸

Zwar setzt sich Erasmus von den Sitten höfischer Verfeinerung ab, die er mit den sinnlichen Begriffen *delicatus* („fein“, „luxuriös“, „verwöhnt“) und *delitiae* („Ergötlichkeiten“) assoziiert, und erhebt demgegenüber die Natur immer wieder zum Ideal.²⁹ Wenn es aber bei der *civilitas* um die Herausbildung des eigentlich Menschlichen am Knaben geht, so sprechen seine knappen Kontrastvergleiche noch einmal ebenso unmissverständlich aus, dass der sittliche Mensch den Naturzustand eben gerade hinter sich lassen muss.³⁰ Erasmus ruft etwa soziale Gegenbilder wie das Bäurische auf oder verweist auf prekäre Randzustände des Humanen wie den Wahnsinnigen oder den Narren. Besonders häufig aber werden Tiere vergleichend herangezogen: Man soll nicht saufen wie ein Pferd, nicht den Hals überbeugen wie ein Storch, schlingen wie ein Wolf, schmatzen wie ein Schwein oder die Zähne blecken wie ein Hund, nicht freudig hüpfen wie ein Affe oder sich zur Schau stellen wie ein Pfau. Nur Affen (und Narren) trügen bunte, bestickte Kleidung.³¹ Weniger von Tierphysiognomik ist dabei also die Rede als vielmehr vom Menschlichen im Sinne einer Kategorie der Alterität und Eigenart innerhalb des Natürlichen, die das affektive Instinkt-leben des Tierischen hinter sich lassen muss.

Auch das Weibliche dient gelegentlich als Gegenbild, etwa das „mädchenhafte“ Weißen der Zähne oder der übertrieben glanzvolle Schmuck (*nitor*)

der Haare.³² Jedoch bleibt die damit angedeutete misogynne Tendenz auffällig zurückhaltend gegenüber anderen Beispielen solcher Erziehungsschriften.³³

Bemerkenswert angesichts der Tradition von Manierenschriften ist der hohe Grad an Reflexion, mit dem Erasmus die Relativität der Sitten nach Vermögen und Herkunft, aber auch Raum und Zeit bemisst. Gleich zu Beginn gibt ja allein die flüchtige Kategorie einer „heutigen“ (*hodie*) Meinung der Menschen den Ausschlag, sich mit dem Thema zu beschäftigen. Damit gesteht Erasmus zugleich die Grenzen der von ihm benutzten Gattung der Regelwerke ein – im Kapitel über die Kleidung heißt es: „Gleichwohl kann es hierzu keine feste Vorschrift geben, da ja weder das Glück noch die Würde bei allen gleich ist, noch bei allen Nationen die gleichen Dinge als schicklich oder unschicklich gelten, schließlich, weil nicht jedem Jahrhundert das gleiche gefällt oder missfällt.“³⁴ Vernunft und eine übergreifende Grundsittlichkeit (*honestus*) ersetzen hier die Vorschriften. Zugleich erkennt Erasmus in einem Moment psychologischer Einsicht den Reiz neuer Moden allein aufgrund ihrer Ungewohntheit und Fremdheit (*peregrinus*).³⁵ Auch wird der Jugend mit einem gewissen Wohlwollen ein Rahmen der *negligence* für die Kleidung zugestanden.³⁶

Obwohl die Augen der anderen immer wieder den Ausgangspunkt der Überlegungen bilden, wird der Begriff der Schönheit nicht als Gegenstand der Selbstgestaltung genannt, wohl aber – nur an einer Stelle und ohne jede Kommentierung – die *gratia* implizit als Desiderat bestimmt.³⁷ Damit werden keine Proportionsmaßgaben oder visuellen Modelle zum Ziel der Vorschriften, sondern gerade jene Kategorie des Anmutig-Schönen, die das undefinierbare paradigmatisch verkörpert.³⁸ Wenn Erasmus abschließend darauf beharrt, dass die Gestaltung des Selbst allen, unabhängig von Stand und Talent, gleichermaßen offensteht, erhebt er die von ihm beschriebenen sozialen, sprachlichen und körperlichen Techniken der *civilitas* zu einem Instrument der Nobilitierung außerhalb gesellschaftlicher Vorgaben. Schließlich zeichnet es ja – so das berühmte Diktum des Erasmus an anderer Stelle – den Menschen vor allen (anderen) Tieren aus, dass er nicht durch seine Geburt, sondern durch sein – plastisches – Gestaltet-Werden durch andere Menschen und sich selbst erst ein Mensch wird: *homines [...] non nascuntur sed finguntur*.³⁹

Wolf-Dietrich Lühr

Anmerkungen

- 1 Eine sprachlich ausgewogenere Übersetzung hat Anton J. Gail vorgelegt: Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte pädagogische Schriften*, hg. v. dems., Paderborn 1963, S. 88–106. Da sie aber zugunsten der Lesbarkeit die Nähe zu den Begriffen, die hier im Fokus stehen, teilweise aufgeben musste, wurde eine neue Übersetzung vorgeschlagen, die gleichwohl Gails Referenztext viel verdankt. Die hier zitierten Passagen finden sich bei Gail auf den Seiten 89–94 und 106.
- 2 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 1: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, 13. Aufl., Frankfurt a. M. 1988 (zuerst: 1939), S. 89.
- 3 Siehe zu Kontext und Rezeption: Herman de la Fontaine Verwey, 'The First „Book of Etiquette“ for Children: Erasmus' ‚De civilitate morum puerilium‘, in: *Quaerendo* 2, 1971, S. 19–30. Die hier verwendete Erstausgabe ist: [Desiderius Erasmus], *De civilitate morum puerilium per Des. Erasmus Roterodanum libellus nunc primum & conditus & aeditus*, Basel/Froben 1530, S. 20. Hier und im Folgenden wird nach dieser ersten Ausgabe zitiert, die von der Bayerischen Staatsbibliothek München auch digital bereitgestellt wird: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00029104/images/> (letzter Zugriff am 20.07.2018). Die deutsche Übersetzung stammt hier und im Folgenden vom Verfasser. Eine kritische Ausgabe liegt nicht vor, zahlreiche Hinweise liefern aber folgende Editionen: On Good Manners for Boys – ‚De civilitate morum puerilium‘, übers. u. komm. v. Brian McGregor, in: Jesse K. Sowards, *Collected Works of Erasmus. Literary and Educational Writings*, Bd. 4, Toronto/Buffalo/London 1985, S. 269–289, 562–567; Desiderius Erasmus, *Il Galateo dei ragazzi*, hg. v. Lucia Gualdo Rosa, Rom 1991; Franz Bierlaire (Hg.), *La civilté puérile d'Érasme*, Brüssel 1999; Erasmo de Rotterdam, *De la urbanidad en las maneras de los niños (De civilitate morum puerilium)*, hg. v. Agustín García Calvo/Julia Varela, Madrid 1985.
- 4 Vgl. Elias (wie Anm. 2), S. 65–88. hier vor allem S. 66; Jacques Revel, The Uses of Civility, in: Roger Chartier (Hg.), *A History of Private Life: Passions of the Renaissance*, Cambridge 1989, 167–205; Jorge Ardití, *A Genealogy of Manners. Transformations of Social Relations in France and England from the Fourteenth to the Eighteenth Century*, Chicago/London 1998.
- 5 Vgl. zur Struktur de la Fontaine Verwey (wie Anm. 3), S. 21; Jörg Zirfas, Die Zivilisierung des Körpers. Zur Benimmerziehung bei Erasmus von Rotterdam, in: Johannes Bildstein/Micha Brumlik (Hg.), *Die Bildung des Körpers*, Weinheim 2013, S. 14–31, hier S. 20. Gerade die Verhaltensregeln für die Kirche sind erstaunlich kurz gehalten, was die überkonfessionelle Rezeption mit geringen Änderungen ermöglicht hat; es gibt keine Anweisungen für das Verhalten in der Schule; die beiden mit Abstand umfangreichsten Abschnitte gelten dem Essen und dem Körper. In der Originalausgabe von 1530 schließt sich der Teil zum Körper ohne Titel unmittelbar an die Widmung an; allerdings schreibt Erasmus zu Beginn des nächsten Abschnittes, er habe zuvor „vom Körper“ gesprochen (*dictum est de corpore*): Erasmus (wie Anm. 3), S. 20.
- 6 Dazu Elias (wie Anm. 2), S. 76–88. Einen differenzierten Überblick über die ältere Tradition und ihre verschiedenen Gattungen gibt Rüdiger Schnell, *Mittelalterliche Tischzuchten als Zeugnisse für Elias' Zivilisationstheorie?*, in: ders. (Hg.), *Zivilisationsprozesse. Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne*, Köln 2005, S. 85–152.
- 7 Wilhelm Kühlmann, Literarisierung und Zivilisierung. Anmerkungen zur Kulturanthropologie und zu ‚De civilitate morum puerilium‘ (1530) des Erasmus von Rotterdam, in: Schnell (wie Anm. 6), S. 277–307, hier 277 (Zitat), 284 (Vorläufer).

- 8 Er bezeichnet es als *crassissimam philosophiae partem*, Erasmus (wie Anm. 3), S. 5.
- 9 Dabei geht es m. E. nicht allein um die „design (strategies) of nobility“, die dem Körper eingeschrieben werden sollen (Barbara Correll, *Malleable Material, Models of Power: Woman in Erasmus's ‚Marriage Group‘ and ‚Civility in Boys‘*, in: *ELH* 57, 1990, S. 241–262, hier S. 253), sondern häufiger um das Maß der Vernunft, vgl. Zirfas (wie Anm. 5).
- 10 Erasmus (wie Anm. 3), S. 4: [...] *in eodem cum ipsis stadio currunt*. Dazu Correll (wie Anm. 9), S. 252 f.
- 11 Erasmus (wie Anm. 3), S. 4.
- 12 Ebd., S. 7: Körperbildung gegen die Natur, in der eingangs zitierten Passage und Deformation: *corporis habitum praeter naturam deformant*; S. 16: der von der Natur nicht verliehene „Buckel“ als Ergebnis falscher Haltung; S. 10: *nativus et ingenuus pudor* statt Schminke, S. 52: *Proinde puer ingenuus non minus in ludo quam in convivio sui similis sit*.
- 13 Erasmus spricht eingangs vom *munus formandi pueritiam*; die zweite Formulierung entstammt einer Passage über Lippenbewegungen, die vielleicht Personen von Rang noch gestattet sein könnten, während es hier aber um die Bildung der Knaben gehe – *illum enim decet omnia, nos puerum formamus*; ebd., S. 4, 11. Vgl. dazu Zirfas (wie Anm. 5) sowie zur Gartenmetaphorik der jungen Pflanzen im zu Beginn zitierten Abschnitt den Kommentar zu William Shakespeare im vorliegenden Band.
- 14 Erasmus (wie Anm. 3), S. 7 f.: [...] *quod incompositi gestus non raro viciant, non solum oculorum, verum etiam totius corporis habitum ac formam. Contra compositi, quod natura decorum est, reddunt decentius: quod viciosum est, si non tollunt, certe tegunt minuuntque*.
- 15 Zirfas (wie Anm. 5), S. 16, betont, dass Erasmus lehre, „sich selbst aus dem Blickwinkel der anderen [zu] beobachten.“
- 16 Erasmus (wie Anm. 3), S. 5: [...] *externum illud corporis decorum ab animo bene composito proficiscitur*.
- 17 Ebd., S. 22: *Ut totum corporis habitum mundum & compositum esse decet, ita decet illum corpori congruere*.
- 18 Vgl. ebd., S. 17: *At non statim honestum est quod stultis placet, sed quod naturae & rationi consentaneum est*; vgl. dazu Kühlmann (wie Anm. 7), S. 287.
- 19 Erasmus (wie Anm. 3), S. 10: *Malas tingat nativus & ingenuus pudor non fucus aut ascititius color. Quanquam is quoque pudor sic temperandus est, ut nec vertatur in improbitatem, nec adducat stuporem, & quartum, ut habet proverbium, insaniae gradum*.
- 20 Ebd., S. 7: *Picturae quidem veteres nobis loquuntur, olim singularis cuiusdam modestiae fuisse, semiclusis oculis obtueri, quemadmodum apud Hispanos quosdam [...]. Itidem ex picturis discimus, olim contractis strictisque labiis esse, probitatis fuisse argumentum*. Vgl. ebd., S. 13, zur Haltung der Lippen: *olim apud Germanos fuisse blandum indicant illorum picturae*. Vgl. zur Lesbarkeit des Gesichts auch den Kommentar zu Della Porta im vorliegenden Band.
- 21 Vgl. dazu Erasmus (wie Anm. 3), S. 15.
- 22 Siehe den Beginn des hier behandelten Abschnitts. Vgl. Elias (wie Anm. 2), S. 69.
- 23 Erasmus (wie Anm. 3), S. 44: *Indecorum est interim vultum in varios mutare habitus, ut nunc corrugetur nasus, nunc contrahatur frons, nunc attollatur supercilium, nunc distorqueantur labra, nunc diducatur os, nunc prematur, haec animum arguunt Protei similem*. Vgl. zu Gestaltwandel und Proteus, der etwa bei Pico della Mirandola als positive Figur auftaucht, Jasmin Mersmann, *Anthropometamorphosis: der Mensch als Gestalter seiner selbst*, in: Romana Sammern/Julia Saviello/Wolf-Dietrich Löhr (Hg.), *Gemachte Menschen*, Kromsdorf/Weimar 2017 (*kritische berichte* 45), S. 33–39.

- 24 Erasmus (wie Anm. 3), S. 11: *Inflare buccas fastus indicium est, easdem demittere, est animum despondentis [...]*.
- 25 Ebd., S. 45: *Illiberale est iactare brachia, gesticulari digitis, vacillare pedibus, breviter non lingua, sed toto corpore loqui, quod turturum esse fertur, aut motacillarum, nec multum abhorrens à picarum moribus*. Siehe zur elastisch-weichen Körperhaltung die eingangs zitierte Passage.
- 26 Siehe etwa ebd., S. 13 f.
- 27 Ebd., S. 20: [...] *nunc de cultu paucis, eo quod vestis quodammodo corporis corpus est [...]*. Vgl. zur Kleidung auch den Kommentar zu Giovanni Paolo Lomazzo im vorliegenden Band.
- 28 Erasmus (wie Anm. 3): *Est tamen in hisce varietatibus, quod per se sit honestum aut secus, velut illa quae nullum habent usum, cui paratur vestis*.
- 29 Siehe ebd., S. 29. Elias (wie Anm. 2), S. 89, hat darauf hingewiesen, dass im 16. Jahrhundert der Begriff der *courtoise* zunehmend durch den der *civilité* ersetzt wird; vgl. hierzu Jorge Arditi, *A Genealogy of Manners. Transformations of Social Relations in France and England from the Fourteenth to the Eighteenth Century*, Chicago/London 1998, S. 118 f.
- 30 Zirfas (wie Anm. 5), S. 24, spricht von der „negativen Benimmatrix der Tiere“.
- 31 Erasmus (wie Anm. 3), S. 12, 21 f. Vgl. dazu Martin Kemp, *The Human Animal in Western Art and Science*, Chicago 2007; siehe im vorliegenden Band den Kommentar zu Giovan Battista Della Porta.
- 32 Erasmus (wie Anm. 3), S. 14: *puellarum est* für das Weißen der Zähne; S. 15: *nitor puellaris* der Haare ist zu vermeiden (vgl. die eingangs zitierte Passage). Vgl. dazu auch den Kommentar zu Baldassare Castiglione im vorliegenden Band.
- 33 Correll (wie Anm. 9), S. 252, verweist auf die „right balance between the extremes of bestiality and effeminacy“, allerdings durchziehen die Kontrastvergleiche mit Tieren den gesamten Text, während Mädchen (oder gar Frauen) nur (direkt oder implizit) an drei oder vier Stellen angesprochen werden, sodass von einer „beleaguered masculine identity“ (ebd., S. 242) gerade in diesem Text m. E. wenig zu spüren ist. Wenn Erasmus etwa berichtet, manche würden eine bestimmte Art des Hinkniens für „frauenhaft“ (*muliebre*) halten, ist kaum Despektierliches oder Diskriminierendes darin zu sehen; Erasmus (wie Anm. 3), S. 21. Vgl. zur misogynen Tradition christlicher Erziehungsschriften den Kommentar zu Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band.
- 34 Erasmus (wie Anm. 3), S. 20: *Quanquam hic certus praescribi modus non potest, eò quod non omnium par est vel fortuna, vel dignitas, nec apud omnes nationes eadem decora sunt aut indecora, postremo nec omnibus seculis eadem placent displicentiae*.
- 35 Ebd., S. 19: *In his in quibus varietas nihil habet cum honesto pugnant, liberum erit vel vernaculis uti moribus, vel alienis obsequiundare, quando sunt quos magis capiant peregrina*. Vgl. dazu Kühlmann (wie Anm. 7), S. 298 f.
- 36 „Eine gewisse größere Vernachlässigung der Kleidung steht Heranwachsenden zu, nicht aber Unreinlichkeit.“ Erasmus (wie Anm. 3), S. 22: *Neglectior cultus decet adolescentes, sed citra immundiciam*.
- 37 „So sehr auch jener äußere Schmuck des Körpers von einem wohl geordnetem Geist abhängt, sahen wir dennoch nicht selten, wie die Ausbildung so vor sich ging, dass wir diese Anmut bei tüchtigen und gebildeten Menschen zuweilen vermisst haben.“ Ebd., S. 5: *Quanquam autem externum illud corporis decorum ab animo bene composito proficiscitur, tamen in curia praeceptorum nonnunquam fieri videmus, ut hanc interim gratiam in probis & eruditis hominibus desideremus*.

- 38 Vgl. zum Begriff zuletzt Klaus Krüger: *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016, bes. S. 23 f. mit Anm. 44 (dort weitere Literatur); zur *gratia* in *De civilitate* vgl. Kühlmann (wie Anm. 7), S. 286 f.
- 39 Desiderius Erasmus, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, hg. u. komm. v. Jean Claude Margolin, Genf 1966, S. 31. Siehe dazu Zirfas (wie Anm. 5); vgl. zu dieser Tradition auch Mersmann (wie Anm. 23).

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 spigoliste 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.¹ 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.² *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.³ Der Dialog erschien 1548 posthum in einer Werksammlung zusammen mit den Fabeln *Prima veste dei discorsi degli animali*, seinen *Ragionamenti* und *Novellen*.⁴

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“.⁵ Sie ist damit durch Symmetrie und Harmonie definiert, die auf der guten Proportionalität der einzelnen Körperteile und ihrer angemessenen Farbigkeit beruhen.⁶

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.⁷ 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.“⁸ Wie Dürer, aber einzigartig in Italien, übertrug Firenzuola ein in der Kunstliteratur seit dem Mittelalter bekanntes System auf den weiblichen Körper.⁹ 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.¹⁰



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:¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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.“¹⁴

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.¹⁵ 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.¹⁶

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.

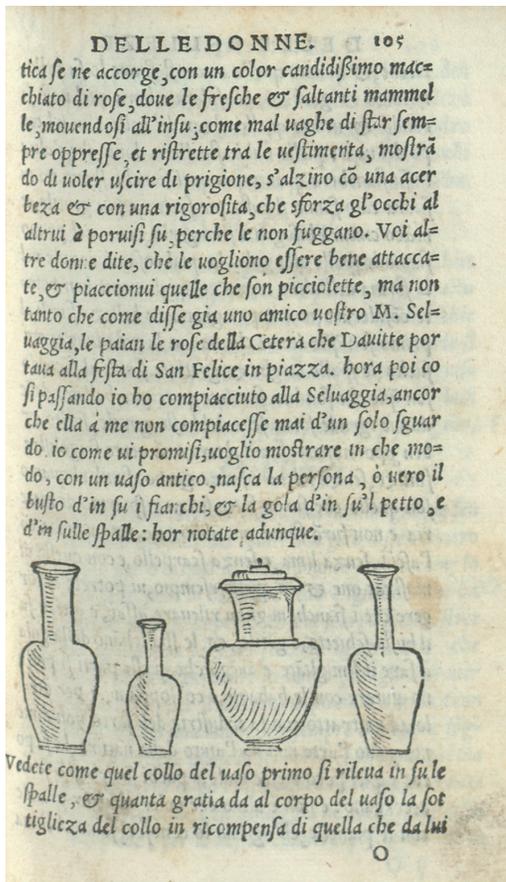


Abb. 9

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*.¹⁷ Sie wurde am päpstlichen Hof in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wiederbelebt, vielleicht auch schon im 15. Jahrhundert.¹⁸ Wie kein anderes Gemälde zeigt Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* (1534/40) Firenzuolas Ideal weiblicher Schönheit als zusammengesetzten Kunstkörper:¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹ 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.²² 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:²³ z. B. sei die Stirn weiß (*candida*), aber kein verwaschenes Weiß (*bianchezza dilevata*) ohne Strahlen, sondern glänzend, in der Art eines Spiegels;²⁴ das Weiß der Wangen dagegen sei zurückgenommener, aber doch strahlend rein (*lustrante*) und auf ihrem höchsten Punkt rötlich schimmernd (*rosseggiare*);²⁵ die Ohren seien rosig (*si coloriscono von le rose imbalconate*), ihre Ränder durchscheinend und strahlend rot,²⁶ das Kinn auf seiner Erhebung leuchtend rot (*vermiglietto*).²⁷ Von den zinnoberroten bzw. korallenroten Lippen über die elfenbeinweißen Zähne bis zur Zunge, die die Farbe von Rotholz (*verzino*) haben sollte,²⁸ beschreibt er den Mund in der Tradition von Dante und Petrarca als „Garten der Lüste“ (*paradiso delle delizie*).²⁹

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.“³⁰ 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.³¹ 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.³²

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.³³ 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.³⁴

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 einführt.³⁵ Eine idealschöne Frau ist also ein Produkt der Fantasie und schöpferischen Imagination.³⁶ Celso übernimmt nicht nur sprachlich die Rolle des Künstlers, der das idealschöne Komposit ‚zeichnet‘ (*disegnare*) oder mit Feile (*lima*) und Meißel (*scarpello*) bearbeitet,³⁷ sondern er zeichnet auch buchstäblich für seine Zuhörerinnen in den Sand (Abb. 8, 9).³⁸

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.³⁹

Firenzuola erklärte diese Begriffe und führte damit präzise Kategorien für die Beschreibung weiblicher Schönheit ein.⁴⁰ 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.⁴¹ 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.⁴² *Vaghezza* impliziert aber auch das Unbeständige, Wankelmütige, das in der peripatetischen Tradition im Gegensatz zu männlicher Stabilität und Standfestigkeit weiblich besetzt ist.⁴³

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.⁴⁴ 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 [...]“⁴⁵

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,⁴⁶ 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.⁴⁷

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.⁴⁸ 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-Beitrag 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.

16. Benedetto Varchi: Schönheit und Anmut (1540er Jahre?)

Onde · presupone[n]do che V[ostra] · S[ignoria] · intenda · della bellez[za] · naturale · corporale djcho naturale rispetto · alla diuina · et · rispetto · alla bellez[za] ch[e] si uede · ne['] chorpj artificialj ·, la bellez[za] nō[n] e [è] · altr°j · che una · certa grazia la quale djletta · ll'°[']animo · dj chiunch[e] · la uede et · conosce et diletta · lo muoue · a desiderare · dj goderla · con unione cioe / a dirlo · In una parola · lo muoue ad amarla[.] La grazia e [è] una certa · qualita la quale appare e risprende nelle chose · graziose o uero · graziate · Di q[uest]e diffinizionj si chaua che · douunche · e [è] · bellez[za] quiuj necessariamente e [è] anchora · grazia ma nō[n] gia p[er] ll'°[']oposito · douunche e [è] grazia et quiuj e [è] anchora · bellez[za] · necessariamente sj come, douunche · e [è] huomo · quiuj e [è] anchora dj necessita animale · ma nō[n] gia all'°[']incō[n]tr°j[.]

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Cod. Magl. XL, 40, fol. 95 r–102 r, hier fol. 95 v¹

Wenn ich somit annehme, dass Eure Herrlichkeit unter ‚natürlicher Schönheit‘ eine körperliche versteht (ich sage ‚natürliche‘ im Hinblick auf die göttliche und auf jene Schönheit, die man in künstlichen Körpern sieht), so ist Schönheit nichts anderes als eine gewisse Anmut, die den Geist von jedem erfreut, der sie sieht und erkennt, und in dem Erfreuen bewegt sie ihn dazu, einen Genuss in der Vereinigung mit ihr zu begehren, also – um es auf den Punkt zu bringen – bewegt sie ihn dazu, sie zu lieben. Die Anmut ist eine gewisse Eigenschaft, die in den anmutigen [*graziose*] oder vielmehr in den begnadeten [*graziate*] Dingen erscheint und erstrahlt. Aus diesen Definitionen kann man schließen, dass überall, wo Schönheit ist, notwendigerweise auch Anmut ist – jedoch nicht umgekehrt, dass überall, wo Anmut ist, notwendigerweise ebenfalls Schönheit sei; so eben wie überall, wo ein Mensch ist, dort auch notwendigerweise ein Tier ist, aber eben nicht umgekehrt.

Übersetzung: Fabian Jonietz

Kommentar

Der aus Florenz stammende Philosoph, Poet, Philologe, Historiker und Jurist Benedetto Varchi (1503–1565) hielt zu Beginn der 1540er Jahre an der neu gegründeten Paduaner *Accademia degl'Infiammati* – der Vereinigung der „Entbrannten“ – mehrere Vorträge über die *Ethik* des Aristoteles und über die Dichtungen antiker Schriftsteller (wie Theokritos oder Horaz) sowie moderner Autoren (etwa des Petrarca, Pietro Bembo und Giovanni della Casa).² Wahrscheinlich ist im Kontext dieser Textinterpretationen und intellektuellen Diskussionen der Ursprung seiner kleinen Schrift über die Schönheit und Anmut zu suchen, die heute gemeinhin als *Discorso della bellezza e della grazia* bezeichnet wird. In der modernen Literatur ist das erstmalig 1590 im Rahmen einer Anthologie diverser Akademiereden Varchis als *Trattato* gedruckte Werk auch unter dem Titel bekannt, mit dem die hier wiedergegebene Manuskriptfassung überschrieben ist, nämlich als „Libro · della · belta · & grazia“.³ Die genaue Datierung ist umstritten: Traditionell wird mit Paola Barocchi angenommen, der *Discorso* sei kurz nach Varchis Rückkehr nach Florenz und damit um oder unmittelbar nach 1543 entstanden. In jüngster Zeit glaubte Annalisa Andreoni Anhaltspunkte für eine Niederschrift vor 1548 zu erkennen, während von Franco Tomasi eine Entstehung erst für die Jahre zwischen 1548 und 1554 vorgeschlagen wurde, als Varchi sich dem Themenkomplex von Liebe und Schönheit erneut an der *Accademia Fiorentina* widmete.⁴ Da jedoch der in die abschließenden Grußworte eingeschlossene Carlo Lenzoni bereits 1550 oder 1551 starb, scheint dieses Datum einen sicheren *terminus ante quem* vorzugeben.

Dessen ungeachtet weist zumindest die Adressierung wieder zurück nach Padua, denn Varchi verfasste das Werk in Form einer an den Gründer der kurzlebigen *Accademia degl'Infiammati* – Leone Orsini – gerichteten Briefantwort. Vieles spricht dafür, dass es sich nicht (wie noch kürzlich Andreoni suggerierte) um eine ‚private‘ Schrift im modernen Sinne handelt, die Varchi an Orsini sandte.⁵ Vielmehr steht das Schreiben in einer langen Tradition semiöffentlicher Diskursbeiträge vergleichbarer epistolarischer Formate, die an einen breiteren Rezipientenkreis adressiert sind. Weitere Details unterstreichen den Bezug zur Diskussionskultur der Paduaner Akademie, etwa wenn auch Alessandro Piccolomini, der zeitweilige Präsident der *Infiammati* und Freund Varchis, 1551 in seinem *Instrumento della filosofia* mit gleicher Wortwahl den Syllogismus des Menschen bemüht, der als Tier anzusehen sei (*per esser l'huomo di necessità animale*).⁶

Varchis kurzer *Discorso* wird mit den beiden Orsini in den Mund gelegten Fragen eingeleitet, ob Schönheit (*bellezza*) ohne Anmut (*grazia*) denkbar und

welche der beiden Qualitäten als begehrenswerter anzusehen sei. Der Verfasser beantwortet dies mit einem Rekurs auf ein Gedicht des Catull (*Carmen*, 86), in dem der Poet die Schönheit des Mädchens Quintia verneint, da sie keine Anmut (*nulla venustas*) besitze. Bereits Giovanni Pico della Mirandola, auf den sich Varchi dabei namentlich bezieht, hatte Quintias fehlende Eigenschaft als *pur di grazia* ins Italienische übertragen und nicht als Mangel an *venustà*, obgleich dieser Begriff dem lateinischen Original sprachlich viel näher zu stehen scheint.⁷ Danach spricht Varchi kurz grundsätzliche Definitionen von Schönheit, die nicht ohne *grazia* auskomme, an. Den Beweis, dass der Ursprung der Anmut nicht in der Materie oder den Maßen der Gestalt zu suchen sei, führt Varchi unter Zuhilfenahme des Beispiels skulpturaler Arbeiten oder *corpi artificiali*: Wenn es allein auf die Sorte des Marmors oder die genauen Proportionsverhältnisse ankäme, könnte jeder die Schönheit des Werks eines großen Meisters kopieren (Varchi nennt hier exemplarisch die mit ihm befreundeten Bildhauer Tribolo und Giambattista del Tasso). Dem ist jedoch nicht so, denn solchen präzisen Nachahmungen fehle es weiterhin an Anmut und deshalb an perfekter Schönheit. Diese erwachse aus der „wahren Gestalt“ – der *propia forma* – des natürlichen oder des künstlichen Körpers, unter der Varchi nicht die körperliche, mathematisch vermessbare Form versteht, sondern die Gestalt der Seele, die nach platonischer Lehre den göttlichen Glanz widerspiegele. An dieser Stelle greift er die vorher zunächst nur kurz erwähnten Unterschiede zwischen dem aristotelischen Begriff der körperlichen Schönheit und der *bellezza* nach Platons Verständnis auf, die man in den Tugenden und seelischen Veranlagungen erkenne – womit jene geistige Schönheit angesprochen ist, die mit dem Begriff der Anmut verbunden wird.⁸ Wenn Varchi behauptet, Schönheit komme nicht ohne Anmut aus, so spricht er vom platonischen Schönheitsbegriff. Sagt er hingegen, Anmut sei ohne Schönheit zu denken, so bezieht er sich an dieser Stelle auf die aristotelische Schönheit der körperlichen Gestalt. Abschließend rechtfertigt er seinen vagen Ausdruck der *certa grazia*, indem er die „bewegende Anmut“ von einem allgemeineren Begriff des Anmutigen unterscheidet. Der prominente, bucklige Hofparfümeur Ciano (Bastiano di Francesco) beispielsweise verfüge fraglos sowohl über *grazia* als auch über *garbo*, jedoch eben nicht über jene, die dazu führe, dass man sich in ihn verliebe.⁹

Dieser letzte von Varchi angesprochene Aspekt weist auf das Grundproblem einer Unbestimmbarkeit der Anmut und die damit einhergehenden terminologischen und heuristischen Ambivalenzen und Unschärfen der italienischen Theoretiker hin. Zwar steht das schon in antiken Schriften thematisierte dialektische Verhältnis von Schönheit und Anmut durch Marsilio Ficino bereits wieder seit der zweiten Hälfte

des Quattrocento im Zentrum rinascimentaler Diskurse über die Liebe und Schönheit. Varchis Argument, erst die Anmut bewege einen Betrachtenden dazu, Schönes zu lieben, findet sich beispielsweise mehrfach beim Platoniker Leone Ebreo oder – hier unter Bezug auf Sokrates – auch bei Agostino Nifo.¹⁰ Je nach Kontext wird die *grazia* jedoch unter semantisch jeweils unterschiedlich besetzten Begrifflichkeiten wie der *venustà*, *vaghezza*, *leggiadria*, *bell'aria*, *gentilezza*, *garbo* oder der *sprezzatura* (mit-)verhandelt, die alle für den deutschen Ausdruck der „Anmut“ stehen können. Baldassare Castiglione etwa spricht etwas umständlich von der „leichten und luftigen Süße“ (*leggiadra ed aeresa dolcezza*), wenn er anmutige Bewegungen des menschlichen Körpers thematisiert, und Pico hatte an einer Stelle von „einer gewissen Beschaffenheit“ (*una certa qualità*) gesprochen, die in schönen Körpern erscheine, jedoch nicht körperlich sei. Anmut oder *grazia* also ist ein *je ne sais quoi*, ein nicht ganz bestimmbarer und ganz sicher nicht in einer einzigen Partie des Körpers zu erkennender Teil des Menschen, wie auch Nifo in seinem Spätwerk *De Pulchro* (1530) festhält: Bei manchen jungen Frauen erkenne man die Anmut in der Stimme und der Art des Redens, bei anderen in den Augen oder den Händen oder in der Art, wie sie gehen.¹¹ Anmut und Schönheit sind – wie er mit dem Beispiel der Johanna von Aragón zeigt, an die er seinen Traktat richtet – ihrem Wesen nach körperlich und unkörperlich zugleich (*gratia, ac pulchritudo corporea simul, atq[ue] incorporea est*).¹² Darin nimmt Nifo Varchis differenzierende Äußerung über die Schönheit der Bildwerke des Tribolo und Tasso gewissermaßen vorweg, und tatsächlich wird beispielsweise auch der Bildhauer Vincenzo Danti in seinem 1567 publizierten Proportionstraktat die *grazia* als „verborgenen Teil der körperlichen Schönheit“ (*una parte occulta di bellezza corporale*) titulieren und als eine Art innere Schönheit beschreiben, die – wiederum im unverkennbaren Rekurs auf platonische Vorstellungen – von der „Schönheit des Glanzes der Seele“ (*la bellezza dello splendore dell'animo*) abhängt.¹³

Weder Ficino und Pico noch Varchi und den Theoretikern des Cinquecento ist dabei entgangen, dass die philosophische Diskussion um die Anmut sowie die damit in Zusammenhang stehenden terminologischen Unterscheidungen seit der Antike engstens mit den Bildkünsten verknüpft sind. Gemäß Plinius hat sich die Kunst des antiken Malers Apelles besonders durch ihre *venustas* ausgezeichnet, während der Künstler bei Kontrahenten eben jenen Liebreiz vermisst habe, „welchen die Griechen *χάρις* [*cháris*] nennen“ (*Naturalis historia*, XXXV, 79). Bereits Quintilian übersetzt das qualitative Merkmal des Apelles als *gratia* (*Institutio oratoria*, VI, 111, 18), und im Cinquecento wird die Frage der Synonymität dieser Schlüsselbegriffe beispielsweise Lodovico Dolce in seinem *Dialogo della pittura* beschäftigen.¹⁴ Wenn Paolo Giovio und etwas später Giorgio Vasari die

Anmut Raffaels besonders herausstellen, so ist dies – wie auch im Fall von Desiderio da Settignano und vieler weiterer Künstler, etwa im 17. Jahrhundert Guido Reni – sowohl einer gezielten Inszenierung als *alter Apelles* geschuldet als auch einem indirekten Rekurs auf die theologische Dimension göttlicher *grazia* (also der Gnade als Heilszuwendung Gottes). Der Begriff verweist somit auf eine Vorstellung, welche die besonders schöne seelische Verfasstheit bestimmter Künstler in ihrer Anmut und dem anmutigen Aussehen ihrer Bildwerke widergespiegelt sieht: Auf der Grundlage des Konzepts der *grazia* ist es aber ferner auch möglich, ein Kunstwerk aufgrund seiner ästhetischen Wirkung zu sakralisieren und als Ausdruck idealer Schönheit zu erheben.¹⁵

Fabian Jonietz

Anmerkungen

- 1 Die Transkription folgt möglichst getreu dem Originalwortlaut und der Interpunktion des Manuskripts; zugunsten einer besseren Lesbarkeit sind zusammengeschriebene Wörter in Einzelfällen getrennt worden. Weitere Abschriften befinden sich in BNCF, Filza Rinuccini 9, fol. 133 r–139 r; ebd., Filza Rinuccini 11, fol. 244 r–246 r; sowie in der Biblioteca Medicea Laurenziana, Codice Ashburnham 445, fol. 127 r–133 r. Orthografisch dem modernen Italienisch angepasste Textfassungen finden sich bei Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 85–91, hier S. 85 f. sowie dies. (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1977, Bd. 2, 1973, S. 1671–1681, hier S. 1672 f. Vgl. auch die Angaben in Anm. 3.
- 2 Den aktuellsten Überblick dazu bietet Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa 2012; vgl. außerdem Salvatore Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008, S. 191–256.
- 3 Benedetto Varchi, *Lezioni* [...] *Lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse Materie, Poetiche, e Filosofiche, raccolte nuovamente, E la maggior parte non più date in luce*, Florenz 1590, S. 560–565 (als *Trattato* [...] *nel quale si disputa se la Grazia può stare senza la Bellezza, E qual più di queste dua sia da desiderare*).
- 4 Barocchi, *Trattati* (wie Anm. 1), Bd. 1, 1960, S. 310; dies., *Scritti* (wie Anm. 1), Bd. 2, 1973, S. 2374 (dieser Datierung folgend z. B. Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982, S. 19); Andreoni (wie Anm. 2), S. 316, Anm. 137; Franco Tomasi, Leone Orsini, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 79, 2013, S. 667–670, hier S. 669. Zahlreiche der im *Discorso della bellezza e della grazia* thematisierten Aspekte wird Varchi 1554 in den *Lezioni sopra alcune quistioni d'amore* erneut (und stellenweise ausführlicher) berühren.
- 5 Annalisa Andreoni, *Questioni e indagini per l'edizione delle lezioni accademiche*, in: Vanni Bramanti (Hg.), *Benedetto Varchi 1503–1565*, Rom 2007, S. 1–23, hier S. 15; Andreoni (wie Anm. 2), S. 128.

- 6 Alessandro Piccolomini, *L'istrumento de la filosofia*, Rom 1551, S. 137.
- 7 Giovanni Pico della Mirandola, *Kommentar zu einem Lied der Liebe. Italienisch – Deutsch*, hg. v. Thorsten Bürklin, Hamburg 2001, S. 204.
- 8 Ähnlich auch Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, hg. v. Sandra Niccoli, Florenz 1987, V, 3 (S. 81–84).
- 9 Vgl. z. B. auch kurz zuvor Firenzuolas – auf Ficino zurückgehende – Aussage im *Dialogo delle bellezze delle donne* „la bellezza è una certa grazia“. Zur Thematik von Liebe und Schönheit bei Varchi vgl. Mendelsohn (wie Anm. 4), S. 57–64 sowie ebd., S. 128–131 u. 134 f.; zum berühmten Ciano – Parfümeur, Akademiker und Freund zahlreicher Literaten und Künstler – jüngst Alessandro Nesi, *Ciano profumiere. Un personaggio stravagante della corte di Cosimo de' Medici*, Florenz 2015.
- 10 Leone Ebreo, *Dialog[h]i d'amore*, Rom 1535 (niedergeschrieben wohl um 1500), Dialogo terzo, S. 37 r: „La bellez[z]a è gratia che dilettaendo l'animo col suo conoscimento il muove à amare“, S. 37 v: „[...] gratia che diletta, & muova l'anima a proprio amore (qual si chiama bellez[z]a)“, S. 38 r: „[...] può lassar' la gratia & bellez[z]a a l'anima nostra per delettarla, o muoverla a amare bello [...] gratia qual' muove l'Anima a delectatione, & amore“, S. 38 v: „[...] si truova gratia che diletta, et muove l'anima a amare.“ Vgl. auch ebd., S. 33 v: „[...] ancor' che il bello sia buono a presso tutti, a presso d'uno de virtuosi è talmente bello che si muove a amarlo, e a presso de l'altro virtuoso è buono, ma non bello, ne si muove a amarlo.“ Agostino Nifo, *De pulchro liber*, Rom 1530, S. xii r: *Quod aut[em] pulchritudo gratia sit, quae animam mouet, hoc est allicit, et rapit ad sui fruitionem, [...] Socrates probauit [...]*.
- 11 Vgl. z. B. Ficino (wie Anm. 8), V, 6 (S. 91–93).
- 12 Nifo (wie Anm. 10), S. x v–xi r (*At gratia in corpore pulchro partem non habet, in qua certa, ac constituta ratione sit [...]*). Vgl. auch ebd., S. xiv r–xv v (*De origine gratiae, quae pulchritudo est secundum Socratem* sowie *De preparatione, qua preparantur omnia ad gratiam diuinum[ue] fulgorem excipiendum*).
- 13 Zur Abhängigkeit Dantis von Varchi vgl. Margaret Daly Davis, *Beyond the 'Primo Libro' of Vincenzo Danti's 'Trattato delle Perfette Proporzioni'*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 26, 1982, S. 63–84.
- 14 Die wichtigste Passage in Dolces Traktat lautet „Questa, che voi dite venustà, è detta da' Greci *charis*, che io esporrei sempre per ‚grazia‘.“ Zit. nach Barocchi, *Trattati* (wie Anm. 1), Bd. 1, 1960, S. 196; grundsätzlich dazu Samuel Holt Monk, ‚A Grace Beyond the Reach of Art‘, in: *Journal of the History of Ideas* 5/2, 1944, S. 131–150. Vgl. zuletzt u. a. Raffaele Milani, *I volti della grazia. Filosofia, arte e natura*, Urbino 2009; Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016, S. 144 f., Anm. 44, mit zentralen bibliografischen Hinweisen; Anne Eusterschulte/Ulrike Schneider (Hg.), *Gratia. Mediale und diskursive Konzeptualisierungen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2018.
- 15 Vgl. u. a. Daniel Arasse, *Raffaello senza venustà e l'eredità della grazia*, in: Micaela Sambucco Hamoud/Maria Letizia Strocchi (Hg.), *Studi su Raffaello*, 2 Bde., Urbino 1987, Bd. 1, S. 703–714; Patricia L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven/London 1995, S. 372–379; Richard E. Spear, *The 'Divine' Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven/London 1997, S. 102–127; Daniel Arasse, *L'atelier della grazia*, in: Patrizia Nitti/Marc Restellini/Claudio Strinati (Hg.), *Raffaello. Grazia e bellezza*, Ausst.-Kat. Paris, Genf/Mailand 2001, S. 57–68; zuletzt ausführlich Krüger (wie Anm. 14).

17. Giovanni Marinello: Kosmetische Rezepte (1562)

[...] *mi posso rallegrare che nell'animo mio sia caduto di narrare cosa non udita, & tale, che ad ogni gentile persona presti materia di ragionare. Questa si è degli Ornamenti delle leggiadre Donne, non però tale, che racconti il vestimento, ch' elle debbano portare, ma quali cose si richiedano ad uno corpo bello, & come le bellezze acquistar si possano in quanto si può con l'arte.*

Giovanni Marinello, *Gli ornamenti delle donne tratti dalle scritture d'una reina greca*, Venedig 1562, Proemio, o. P. (S. III r)

[...] *ich kann mich darüber erfreuen, dass es sich in meinem Herzen zugetragen hat, etwas nie Gehörtes zu erzählen, das jede edle Person zum Nachdenken anregt. Es handelt vom Schmuck der anmutigen Frauen jedoch nicht im Sinne der Kleidung, die sie tragen sollen, sondern [im Sinne] der Dinge, die für einen schönen Körper notwendig sind, und inwieweit man sich die Schönheiten mittels der Kunst erwerben kann.*

Dovete sapere, che ciascunacosa, che tira il sangue, & lo spirito alla pelle, l'adorna d'una bellezza gratiosa, & vaga: d'uno ottimo colore, che trahe al bianco, et al vermiglio: d'una apparenza giovanile: & finalmente di carne pura, netta, splendida, morbida, soda, & schietta.

Ebd., S. 227 r

Ihr müsst wissen, dass alles, was das Blut und den Geist zur Haut führt, ihr eine graziöse Schönheit verleiht, die beste Farbe, die sich aus Weiß und Rot zusammensetzt, und eine jugendliche Erscheinung; und macht sie schließlich zu purem Fleisch: rein, strahlend, weich, fest und unverfälscht.

Ma tornando alla materia, se desiderate un'acqua gentile, & rara; togliete una lire per parte di fiori di fava, di sambuco, di fiori di genestra, & di rose, o acqua loro: & sei oncie di acqua vite stillata quattro volte. lequali acque riducete insieme, & con lambico a picciolo fuoco ne cavate nuovo liquore: ilquale vi farà la faccia bianca, morbida, lucente, & bella.

Ebd., S. 240 r

Aber zurück zur Sache, wenn ihr ein sanftes und außergewöhnliches Wasser wünscht, nehmt je ein Pfund Bohnenblüten, [ein Pfund] Blüten des schwarzen Holunders, [ein Pfund] Ginster- und Rosenblüten oder ihre Wasser und sechs Unzen Aquavit, vierfach destilliert. Diese Wasser vermischt ihr und verkocht sie im Destillierkolben auf kleiner Flamme und gewinnt daraus eine neue Flüssigkeit. Diese wird euch das Gesicht weiß, weich, strahlend und schön machen.

Übersetzung: Romana Sammern

Kommentar

Im 16. Jahrhundert, als es zu einer der wichtigsten „Zierden“ (*ornamenti*) weiblicher Schönheit wurde, einen vorschriftsmäßig proportionierten Körper zu haben – mehr noch als prachtvolle Gewänder oder kostbare Schmuckstücke –, entwickelte und verbreitete sich eine ansehnliche Anzahl von Texten, die Frauen in der Bearbeitung ihres Gesichts und ihres Körpers unterrichten wollten: die sogenannten ‚Bücher der Geheimnisse‘ (*Libri dei segreti*). Diese Schriften sollten mittels mehr oder weniger invasiver Techniken die Verschönerung jedes einzelnen Körperteils begünstigen. Obwohl sich der Begriff des Geheimnisses auf alchemistisches Wissen bezieht, das sich ursprünglich an eine kleine Gruppe von Eingeweihten richtete,¹ gehörte der Ausdruck im Lauf des 16. Jahrhunderts mehr zur Welt des praktischen Handelns als zu jener okkulten Wissens. Obwohl diese Disziplinen oft zahlreiche Überschneidungen hatten, ist das Hauptziel der *Libri dei segreti* der Frühen Neuzeit, den Lesern naturkundliche Kenntnisse zu vermitteln, damit sie die Geheimnisse der Natur nach ihrem jeweiligen Bedürfnis verändern und ihm unterordnen konnten. Neben praktischen Rezepturen boten sie den Lesern die Gewissheit, dass die Natur zu kontrollieren und zu manipulieren sei und dass ihnen die dafür notwendigen Techniken und Geheimnisse zur Verfügung stünden.²

Giovanni Marinellos Schrift „Der Schmuck der Frauen“ (*Gli ornamenti delle donne*) von 1562 stellt unter den zahlreichen anderen *Libri dei segreti* eine Form von Summa dar, eine Sammlung vieler Rezepte und Kenntnisse, die von verschiedenen Ärzten, Philosophen und Naturforschern des 16. Jahrhunderts stammen.³ Einen guten Teil seines Textes widmete Marinello dabei medizinisch-kosmetischen Ratschlägen zur Frage der Schönheit des weiblichen Körpers.⁴ Diese definiert er als den wichtigsten „Schmuck“ (*ornamento*) einer Frau. Sein Buch verspricht, die „Geheimnisse“ zu lüften, um diese Schönheit

zu erlangen – „soweit man es mittels der Kunst kann“ (*in quanto si può con l'arte*).⁵

Wie ein neuer Zeuxis betrachtet der venezianische Arzt die verschiedenen weiblichen Körperteile als Rohmaterial, das auf der Grundlage eines perfekten Idealmodells zu verändern und zu gestalten sei.⁶ Dieses Ideal vor Augen verspricht er seinen Leserinnen Rezepte und nützliche Heilmittel, um den eigenen Körper entsprechend verschiedenen Gestalten, Maßen und Farbtönen zu formen und zu färben, zu schmücken und zu schminken. Dabei entlehnt er Ausdrücke und zugehörige Konzepte dem Bereich der bildenden Künste – ‚Ornament‘ (*ornamento*), ‚Kunst‘ (*arte*), ‚Kunstgriff‘ (*artificio*), ‚Nachahmung‘ (*imitazione*), ‚Farben‘ (*colori*) und ‚Proportionen‘ (*proporzioni*).⁷ Die von Marinello angeführten Vorbilder sind nicht nur in jenen Fällen zu suchen, in denen „das Gebrechen der äußeren Gestalt“ (*infermità del corpo di fuori*) den Verlust der äußerlichen Schönheit verursacht hat,⁸ sondern auch, wenn man die natürliche Schönheit zu ‚steigern‘ wünscht. Durch die Kunst, die *téchne*, ist es möglich, eine natürliche Schönheit vorzutauschen und diese sogar zu übertreffen. „Obgleich eine Frau schön sei,“ so begründet Marinello seine Ansicht, „verweigere man ihr nicht, ihre Schönheit zu steigern, denn nichts auf der Welt ist perfekt. Ein wunderschönes, aber nicht gezähmtes Pferd hat keinen großen Wert, und außergewöhnliche Tugend in einem schmutzigen Körper ist im Mist begraben.“⁹

Die Notwendigkeit, die äußere Schönheit zu betonen, entspringt folglich einem doppelten moralischen Imperativ: Auf der einen Seite sind selbst die höchsten Tugenden,¹⁰ das heißt die höchsten moralischen Werte, nichtig, sitzen sie in einem durch Krankheit und Nachlässigkeit „besudelten“ (*lordo*) Körper.¹¹ Auf der anderen Seite verliert auch die höchste Schönheit an Wert, wenn sie nicht „gezähmt“ (*domato*), also in die richtige Bahn gebracht wird.¹² Ein schöner Körper ist daher ein disziplinierter Körper, der eisernen Regeln und medizinisch-kosmetischen Praktiken unterworfen ist, die ihn gegen die Tücken von Zeit, Krankheit und anderen möglichen Vorkommnissen schützen.¹³ Die Praktiken der Verschönerung betreffen sowohl den ‚inneren‘ als auch den ‚äußeren‘ Körper. In manchen Fällen erscheint es nämlich notwendig, die inneren Körperfunktionen wieder auszugleichen bzw. auf diese einzuwirken, um äußere Schönheit zu erreichen, während man in anderen Fällen direkt die Oberfläche, die äußeren Teile bearbeitet.

Gli ornamenti delle donne ist der Schönheit des weiblichen Körpers gewidmet – von Kopf bis Fuß, und ohne auch nur den intimsten Körperteil auszulassen. Aufgeteilt in vier Bücher, stellt sich der Text wie ein Handbuch dar, mit dessen Hilfe man lernen kann, mit der Natur zu wetteifern, sie zu kontrollieren

und zu formen. Durch Kunstfertigkeit lassen sich die durch den Lauf der Zeit und durch Krankheiten verursachten Schäden am Körper einer Frau beheben. Rezepte für die Zubereitung chemischer Substanzen und Farben sowie Beschreibungen praktischer Verfahren wechseln sich mit Mahnungen ab, es mit gewissen Behandlungen nicht zu übertreiben und die guten Sitten zu wahren.¹⁴

Besonders der Künstler/Artifex, der die Regeln der Natur kennt und ihre Geheimnisse enthüllt, ist dafür qualifiziert. Ein so bearbeiteter Körper kann sogar natürlicher als die Natur selbst erscheinen und die Natur an Schönheit übertreffen. Auf der einen Seite legen Marinellos Techniken der Verschönerung den Frauen eine eiserne Körperdisziplin auf. Auf der anderen Seite aber erwerben die Frauen dank derselben Techniken auch ein nützliches Instrumentarium für einen Weg der Selbstbestimmung, der sie von der ‚natürlichen‘ und exklusiven Aufgabe der Fortpflanzung befreit und ihnen sowohl im öffentlichen als auch im privaten Bereich neue Beachtung schenkt.

Wie ein Kunstwerk also ist dieser Körper das Produkt des Geistes und technischer Kenntnisse. Deshalb könne sich seine Bearbeitung nicht auf die Nachahmung körperlicher Gegebenheiten und Gesichtszüge beschränken, sondern die Züge des Gesichts müssten so wiedergegeben werden, wie sie „in vollkommener Perfektion zu sein“ haben. Dieses Prinzip, wonach das Ziel der Kunst nicht die einfache Nachahmung der Natur, sondern deren Überwindung durch die Schaffung und Darstellung eines idealen Modells sei, vertraten die wichtigsten Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts, von Leonardo da Vinci über Benedetto Varchi und Lodovico Dolce bis zu Vincenzo Danti.¹⁵ Danti, der sein *Trattato delle perfette proporzioni* (1567) dem menschlichen Körper widmet, fasst diese Debatte durch die voneinander unterschiedenen Begriffe des Nachbildens (*ritrarre*) und Darstellens (*imitare*) zusammen: Während sich die Nachbildung darauf beschränke, die Dinge so darzustellen, wie sie seien, erschienen sie in der Darstellung, wie sie in ihrer höchsten Vollkommenheit sein sollten.¹⁶

In diesem Sinn geht Marinello im ersten Buch über die Behandlung körperlicher bzw. dermatologischer Mängel auf die Entfernung überflüssiger Haare als notwendige (wenn auch nicht hinreichende) Voraussetzung zur Verschönerung des Körpers ein.¹⁷ Wie ein Bildträger ist dann die von jeder Unreinheit bereinigte und geglättete Haut bereit, die richtigen Farben und die richtige Dichte zu erhalten. Diesem Ziel ist das eingangs zitierte 22. Kapitel des dritten Buches über die Schönheit des Gesichts und der Haut gewidmet. Hier ist zu erfahren, wie das Gesicht „weiß, rot, leuchtend, jugendlich und vor allen Dingen anmutig erscheint“.¹⁸ Mittels angemessener Getränke und Speisen, Einreibungen und

Salben ist die Blutzirkulation an der Hautoberfläche dergestalt anzuregen,¹⁹ dass die Haut außer Strahlkraft, Weichheit, Festigkeit und Reinheit auch Lebendigkeit (*spirito*) und eine ausgezeichnete Hautfarbe zwischen Weiß (*bianco*) und Rot (*vermiglio*) gewinnt.

Ist der ideale Hautton erreicht, zählt Marinello verschiedene Methoden zur Kolorierung der Lippen, Wimpern, Augenbrauen und schließlich der Haare auf, um mittels Farbkontrasten die verschiedenen Partien richtig hervorzuheben. Die Lippen sollten rot werden wie Rubine und sich von der hellen Farbe des Inkarnats abheben. Bei dieser Gelegenheit nennt der Autor ein Rezept für die Herstellung einer Pigmentmischung zum Auftragen auf die Lippen.²⁰

Auch die Augen – der Blick – haben eine grundlegende Bedeutung für die Schaffung eines schönen Gesichts und für den äußeren Ausdruck der moralischen Tugenden einer Frau. Damit der Blick „süß, heiter, klar und sanft“ sei und in den Augenbewegungen eine „gefällige, anziehende Ehrlichkeit, die die Seele reinigt“, zeige, helfe die perfekte Augenfarbe. Marinello beschreibt entsprechende Rezepte, um eine dunkelbraune Farbe (*tané*) zu erhalten.²¹ Dunkles Kastanienbraun nämlich hebe den Blick hervor, ohne ihn zu verdütern – und düstere Augen erachtet er als „schrecklich“ (*spaventevole*).²² Die Augenbrauen jedoch müssen unbedingt schwarz sein, und zu diesem Zweck wird empfohlen, sie mit Ziegen- und Bärenfett einzuschmieren, in das fein gemahlene, geröstete Haselnüsse gemischt wurden.²³ Im Kontrast zum Schwarz der Augenbrauen stehen die Augenlider: „Wenn sie weiß sind und mit einigen, kaum sichtbaren Äderchen durchzogen sind, die das gewisse Etwas an Rot zeigen, vermehren sie über jedes Maß die allgemeingültige Schönheit des Gesichts.“²⁴ Deshalb darf die ‚natürliche‘ Farbe der Haut nicht mit anderen Farben überlagert werden.²⁵ Die Wimpern dürfen entsprechend einer harmonischen Hell-Dunkel-Abstufung schütter sein, aber nicht zu sehr und dabei weder zu lang noch zu kurz, weder weiß noch schwarz. „denn ihre Abwesenheit macht hässlich und verkürzt den Blick, doch wenn sie wiederum zu dunkel sind, wird der Blick schrecklich und düster.“²⁶ Das so ‚komponierte‘ Gesicht wird durch das Haar gerahmt. Die Haare müssen „blond wie Gold“ sein, und die Rezepte, um sie zu erlangen, sind unzählig.²⁷

Nachdem die Farben des Gesichts und der Haut definiert und die Rezepte dafür beschrieben sind, beschäftigt sich Marinello mit den Maßen und richtigen Proportionen des Körpers. Der zweite Teil des ersten Buchs, in dem er erklärt, „wie man den ganzen Körper und die einzelnen Körperteile zueinander proportioniert“,²⁸ ist technischen Anweisungen gewidmet, um das Aussehen des weiblichen Körpers zu bearbeiten und plastisch zu verändern. Tatsächlich wird

der Körper in diesem Kapitel wie ein geschmeidiges Material beschrieben, das nach Belieben formbar ist. Neben Anleitungen zu Ernährung und Verhalten, durch die der ganze Körper dicker oder schlanker gemacht werden könne, wird auch beschrieben, wie einzelne Körperteile entsprechend den zuvor festgelegten Schönheitsmaßstäben zu vergrößern seien: Das Gesicht, die Brust, die Hüften, die Hände, die Schenkel und das Gesäß sollen sich schön heben und angemessen füllig sein.²⁹ Als handle es sich um flüssiges Material, könne das Körperfett mittels Einreibungen, Umschlägen und Wickeln vermehrt, verringert und von einem Körperteil in einen anderen geleitet werden.³⁰ Wenn ein Körperteil stattdessen verkleinert werden solle, gebe es folgende Mittel: Erstens könne der zu groß erscheinende Körperteil gekühlt werden, oder man schnüre mit Bändern die Wege ein, „die dem [Körper-]Teil die Nahrung zuführen“; als dritte und letzte Maßnahme könne man sich bemühen, „die übliche Nahrung in einen anderen Ort zu leiten, was passieren wird, wenn ihr versucht, den gegenüberliegenden Körperteil dick und weich zu machen.“³¹ Der Körper wird hier als ein hydraulisches System begriffen, durch das die Körpersäfte fließen. Diese Flüssigkeiten – in diesem Fall auch die Fette – können nach Belieben von einem Körperteil in einen anderen gelenkt werden. Marinello vertieft damit die hippokratische Theorie der Humoralpathologie, die auf der Grundlage von organischen und physiologischen Forschungen noch im 16. Jahrhundert das Feld der Naturkunde dominierte.³²

Eine besondere Behandlung von Umschlägen und Einreibungen mit Salben und Harzen ist für die Brüste vorgesehen, die „gefallen“, wenn sie „klein, rund, fest und ähnlich zwei runden und schönen Äpfeln sind. Einige wollen auch, dass sie weder zu sehr zusammenkleben noch zu klein oder derselben Farbe der Brust sind.“³³

Schließlich sind auch die intimsten Stellen Teil von Marinellos Konstruktion von Schönheit: „Die Schamteile einer schönen Frau wollen nicht zu sehr gespalten und nicht anstößig bei der Betrachtung sein, die Haare, die sie bedecken, seien fein und golden.“³⁴ An diesem Punkt unterlässt der Autor die bisher übliche Auflistung von Rezepten und verweist stattdessen auf sein folgendes Werk über die Arzneimittel bei Frauenkrankheiten (*Le medicine pertinenti alle infermità delle Donne*), das 1563, ein Jahr nach den *Ornamenti delle donne*, erscheinen sollte.³⁵ Trotz des Titels widmet sich nur das dritte Buch dieser Schrift gynäkologischen und geburtshilflichen Fragen. Ein Großteil ist hingegen den Themen der Ehe und Fruchtbarkeit gewidmet, besonders der Vorbereitung der Hochzeit und der Umsicht, die nötig ist, um eine harmonische und gute Partnerwahl zu treffen (Buch 1). Das zweite Buch behandelt Probleme des Ehelebens, insbe-

sondere sexuelle sowie durch männliche oder weibliche Impotenz verursachte Verstimmungen. In Einklang mit *Gli ornamenti delle Donne* konzentriert sich Marinello nun darauf, sein Konstrukt weiblicher Schönheit zu verorten und zu rechtfertigen. Er lokalisiert es in einem legitimen ethischen und sozialen Rahmen: der Ehe und der Zeugung von Nachkommen.

Elena Lazzarini (Übersetzung: Romana Sammern)

Anmerkungen

- 1 Seit dem Mittelalter hatten ‚Bücher der Geheimnisse‘ eine zentrale Rolle bei der Verbreitung okkulten und esoterischen Wissens gespielt, besonders im Bereich der Alchemie. Siehe dazu Elaine Long/Alisha Rankin, Introduction, in: dies. (Hg.), *Secrets and Knowledge in Medicine and Science, 1500–1800*, Farnham 2011, S. 2–20.
- 2 Siehe William Eamon, How to Read a Book of Secrets, in: Long/Rankin (wie Anm. 1), S. 23–46.
- 3 Zu den wichtigsten Quellen von Marinello zählt der Dioskurides-Kommentar von Andrea Mattioli, *Discorsi di M. Pietro Andrea Mattioli sanese, medico del Sereniss. Principe Ferdinando Archiduca d’Austria, & c. n. nei sei libri di Pedacio Discoride Anzarbeo. Della materia medicinale* [...], Venedig 1559, und besonders die Tafeln 56–58 des ersten Bandes, wo „alle einfachen Arzneimittel, deren Tugenden dem Schmuck und der Zierde des menschlichen Körpers dienen“ (*tutti i semplici medicamenti le cui virtù servono per il decoro & ornamento del corpo humano*), behandelt werden. Außerdem sei auf Giambattista Della Porta, *Magiae Naturalis, sive de Miraculis Rerum Naturalium, Libri IIII*, Neapel 1558, verwiesen. Auf 20 Bände erweitert und ins Italienische, Französische und Deutsche übersetzt, hatte auch Della Portas Buch einen großen Erfolg. An dem Erweiterungsprojekt der *Magiae Naturalis* war wiederum auch Marinellos Schrift *Ornamenti* beteiligt, die als Vorbild für Della Portas neunten Band namens *De mulierum cosmetica* (Über die Schönheitspflege der Frauen) (1597) diente. Giambattista Della Porta, *Magiae naturalis libri viginti*, Frankfurt a. M. 1597, Bd. 9, S. 362–396. Dieser Band sollte später auch in einer italienischen Übersetzung als *Ornamenti delle donne* erscheinen. Vgl. Giambattista Della Porta, *Della Magia Naturale*, Neapel 1677, Bd. 9, S. 302–331. Zu den ‚Büchern der Geheimnisse‘, die wiederum von Marinellos Werk beeinflusst wurden, zählt auch Tomaso Tomai, *Idea del giardino del mondo*, Venedig 1642. Siehe hierzu Elena Lazzarini, Le corps construit. Pratiques esthétiques et canons de beauté dans la collection des livres des secrets de la BNF, XVI et XVII siècles, in: *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 47, 2014, S. 78–84.
- 4 Giovanni Marinello, *Gli ornamenti delle donne tratti dalle scritture d’una reina greca*, Venedig 1562. Aufgeteilt in vier Bücher, ist *Gli ornamenti delle donne* als Kompendium medizinischer und kosmetischer Schönheitsratschläge konzipiert. Das erste Buch beschäftigt sich mit körperlichen Mängeln und Mitteln und damit, wie sich diese mildern lassen. Das zweite und dritte Buch sind der Haar- und Gesichtspflege gewidmet, das vierte der Pflege der Kehle, des Halses, der Brust, der Hände und des restlichen Körpers. *Gli ornamenti delle donne* wurde 1574 (G. Valgrisi) und 1610 (Gio. Battista Bonfadino, & compagni) neu aufgelegt, 1582 (J. Du Puys, Paris) sowie 1595 (Benoist Rigaud, Lyon) erschienen französische Übersetzungen.

- 5 Ebd., o. P. (S. III v).
- 6 Über Marinello gibt es keine genauen biografischen Daten. Neben seinem medizinischen Hippokrates-Kommentar *Hippocratis Coi medicorum omnium facile principis opera [...] commentaria*, Venedig 1575, haben sich von ihm jedoch andere Werke über die Pflege des weiblichen Körpers in italienischer Sprache erhalten, die die lange Tradition der elitären, lateinischen Überlieferung dieser Materie unterbrechen und sich an ein breites Publikum wenden, wie zum Beispiel sein *Le medicine pertinenti alle infermità delle donne*, Venedig 1563. Zu der mit Zeuxis verbundenen Methode der Selektion siehe auch den Cicero-Kommentar im vorliegenden Band.
- 7 Zum Gebrauch dieser Begriffe in den bildenden Künsten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts siehe David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981. Zur Entwicklungsgeschichte dieser Begriffe in der Kunstliteratur siehe Luigi Grassi/Mario Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, 2 Bde., Turin 1978.
- 8 Zur Bedeutung des „Gebrechens der äußeren Gestalt“ (*infermità del corpo di fuori*) in den Schriften von Marinello im Allgemeinen und in Bezug auf Hautkrankheiten im Besonderen siehe 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.
- 9 Marinello (wie Anm. 4), o. P. (S. V v): „[...] benche una donna sia bella; non le si disdica lo accrescere della sua bellezza; conciosia che niuna cosa sia al mondo perfetta: oltre che un bellissimo cavallo, ma non domato, non è di gran pregio: & una eccellente virtù in corpo lordo è seppellita in letame.“
- 10 Zur Doppelwertigkeit des Konzepts der Tugend als moralische und physische Qualität in Bezug auf weibliche Schönheit im 16. Jahrhundert erlaube ich mir, auf meinen Text *The Nude in Central Italian Painting and Sculpture (1500–1600): Definition, Perception and Representation*, Univ. Diss. Leicester 2005, S. 39–52, zu verweisen.
- 11 Marinello verwendet den Ausdruck „besudelt“ (*lordo*) in den *Ornamenti*, um jene Verunstaltungen der Haut bzw. der „äußeren Gestalt“ (*corpo di fuori*) zu behandeln, die durch Krankheiten sowie mangelnde Hygiene und Selbstsorge bedingt sind.
- 12 Siehe Anm. 9.
- 13 Zum moralischen Imperativ der Erziehung und Kontrolle des weiblichen Körpers beginnend bei den medizinischen und kosmetischen Praktiken siehe Michelle Laughran, *Oltre la pelle. I cosmetici e il loro uso*, in: Carlo Marco Belfanti/Fabio Giusberti (Hg.), *La media*, Turin 2003, S. 43–82; Mariacarla Gadebusch Bondio, *I pericoli della bellezza ‚mangonica‘: aspetti del dibattito su protesi, trucchi e chirurgia estetica tra '500 e '600*, in: Thalia Brero / Francesco Santi (Hg.), *Le corps et sa parure*, Florenz 2007, S. 425–449; Sergius Koderia, *Meretricious Arts: Cosmetic Surgery, the Astrological Significance of Birthmarks and their Manipulation in Giambattista della Porta's ‚Metoscopia‘, ‚Physionomia‘ and ‚Magia naturalis‘*, in: Albert Schirrmeister/Mathias Pozsgai (Hg.), *Zergliederungen: Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2005, S. 204–223; Elena Lazzarini, *Alle origini della chirurgia plastica nei Libri dei segreti nei trattati del XVI secolo*, in: *Genesis* 10, 2011, S. 39–62.
- 14 Für die in den *Libri segreti* enthaltenen Aspekte mittelalterlicher Alchemie sei verwiesen auf Mario Grignaschi, *La diffusion du ‚Secretum secretorum‘ (Sirr al-‘asrār) dans l'Europe occidentale*, in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen age* 47, 1980, S. 7–69; Brigitte Kusche, *Zur ‚Secreta mulierum‘ Forschung*, in: *Janus* 62, 1975, S. 103–123. Es ist außerdem interessant, dass schon in Cennino Cenninis *Libro dell'arte*, das bekanntermaßen

- den künstlerischen Techniken gewidmet ist, auch Rezepte enthalten sind, um das Gesicht von durch Farbmittel verursachten Verschmutzungen zu reinigen. Die „jungen Frauen“ (*giovani donne*) werden davor gewarnt, medizinische Wasser zur „Verschönerung“ (*farsi belle*) zu missbrauchen. Siehe Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, Kap. 180, S. 204.
- 15 Vgl. die einzelnen Kommentare zu diesen Autoren im vorliegenden Band.
- 16 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. 265–267. Zu diesen Aspekten in Bezug auf die Darstellung des Körpers im 16. Jahrhundert, besonders hinsichtlich des Konzepts des *artificio* (Kunsthierlichkeit) und der Unterscheidung zwischen *ritrarre* und *imitare*, siehe Elena Lazzarini, *Nudo, arte, e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d' arte del Cinquecento*, Pisa 2011, S. 141–143, sowie die Einleitung in diesem Band.
- 17 Das erste Buch, „[...] in welchem zu zeigen ist, wie einige Krankheiten der äußeren Erscheinung zu heilen sind und wie sich die Körperteile zueinander im richtigen Verhältnis darstellen, und gleichermaßen der Körper, soweit dies mittels der Kunst möglich ist“ („nel quale si dimostra, come curar si debbano alcune infermità del corpo di fuori, Et come i membri si rendano proportionati verso, se & il corpo parimenti, in quanto si puo con l' arte“). Marinello (wie Anm. 4), S. 1 r. Entnommen sind jene Krankheiten, die die Haut schädigen, wie Hautjucken, Krätze (*rogna*), Juckreiz (*prurito*) oder Aussatz (*lebbra*). Siehe auch ebd., S. 2 r–3 v.
- 18 Ebd., S. 227 r: „[...] con quali mezzi [esso] appaia bianco, & vermiglio, lucente, giovanile, & vago sopra ogni altra cosa.“
- 19 Ebd., S. 227 v: „[...] nachdem ihr euren Körper gereinigt habt, macht ihr euch jetzt leicht gutes Blut, wenn ihr Kichererbsengerichte esst, frische Eier schlürft, Fleischbrühe [...].“ („[...] ora agevolmente farete buon sangue, se avendo netto il corpo, usarete vivande di ceci, sorbirete ovi freschi, acqua di carne [...].“) Vgl. auch das zweite Eingangszitat, ebd., S. 240 r.
- 20 Ebd., S. 137 v: „Nehmt [jeweils] eine Unze Stachelschnecken-Schale, Mangold, Rotholz und von der Kermes-Schildlaus/Koschenillelaus jeweils eine halbe Drachme [1 Drachme = 1/8 Unze]; eine halbe Unze Alaun, eine halbe [Unze] Meermoos, aus dem die Sarazenen die Farbe violett machen. Macht aus allem Pulver, und mischt das mit Rosenwasser. Mit dieser Zusammensetzung benetzt ihr euch die Lippen, die wie Rubine erscheinen werden.“ („Togliete una oncia di scorza di ungaro, di biete, di verzino, & di grana per ciascuno dramma mezza: mezza oncia di alume, mezza di herba marina, di che fanno i saraceni il colore violato. fate di ogni cosa polvere, laquale mescolate con acqua rosa. di questa compositione ne bagnerete li labri, che parranno rubini.“) Was die Übersetzung und Identifizierung von Firenzuolas „Ungaro“ betrifft, schlägt Annalisa Cantarini vom Studienzentrum des Aboca-Museums in Sansepolcro dankenswerterweise zwei Möglichkeiten vor: Es handelt sich entweder um die Rinde einer in Zentralamerika beheimateten Ungario-Pflanze, die blutungsfördernde, d. h. rötende Eigenschaften hat. Nachdem aber Zentralamerika erst 1523 entdeckt wurde, wäre eine Beschreibung ihrer Anwendung bei Firenzuola sehr früh – auch da man bis heute nur spätere Beschreibungen der Pflanze kennt. Wahrscheinlich ist mit „Ungaro“ daher die Stachelschnecke gemeint (*Murex ramosus*). Aus der Schale der marinen Schnecke wurde seit der Antike ein Purpurfarbstoff gewonnen, der als ‚Purpur von Tyros‘ bekannt geworden ist. Vgl. Romana Sammern, *Red, White, and Black: Colors of Beauty, Tints of Health, and*

- Cosmetic Materials in Early Modern English Art Writing, in: *Early Science and Medicine* 20, 2015, S. 397–427.
- 21 Ebd., S. 98 v–99 r: „[...] presta la vista dolce, allegra, chiara, & mansueta, & nel volger degli occhi [mostr]i una grata, attrattiva honestà, che ne purge l’animo.“ Ein *tané*-Rezept, z. B. ebd., S. 120 v–121 r: „Nehmt fünf Unzen gewaschenes und getrocknetes Antimon, eine Unze Lapislazuli, drei Körner Moos und drei Körner Kampfer; zwei Unzen vom Holz der Aloe und genauso viel Pechrauch oder Weihrauch; und eine Halbe [Unze] Safran. Macht aus allem ein Pulver, und legt euch dieses, wenn ihr schlafen geht, auf die Augen, damit ihr am folgenden Morgen so schwarze und wunderschöne [Augen] habt, als hätte die Natur sie euch gemacht.“ („Prendete cinque oncie di antimonio lavato, & secco: una di lapislazuli: tre grani di muschio, & tre di camphora: due oncie di legno aloe con altrettanto fumo di pece, o di incenso: & mezza di zaffrano. di tutte ne farete polvere, & quella ne gli occhi, quando andate a dormire, vi porrete: che la seguente mattina li avrete negri, & bellissimi, come se la natura fatti vi gli avesse.“)
 - 22 Ebd., S. 98 v.
 - 23 Ebd., S. 93 v. Marinello empfiehlt *noci pontiche*. Es handelt sich um einen Ausdruck für Haselnüsse bei Pietro Mattioli, *Discorsi di M. Pietro Andrea Mattioli sanese, medico cesareo, ne’ sei libri* [...], Venedig 1559, Bd. 1, S.177.
 - 24 Ebd., S. 95 r: „[...] quando sono bianche, & vergheggiate con alcune venucchie, che mostrino un non so che di vermiglio, & a pena si veggano, accrescono fuor di misura l’universale bellezza del volto.“ In seinen Beschreibungen der einzelnen Körperteile bedient sich Marinello bei verschiedenen Traktaten zur weiblichen Schönheit. In dieser Beschreibung der Augenlider bezieht er sich wörtlich auf Agnolo Firenzuola, Dialogo delle bellezze delle donne [1548], in: ders., *Opere*, hg. v. Adriano Seroni, Florenz 1958, S. 578. Weit davon entfernt, etwas mit Rezepten zu tun zu haben (welche er für „Masken“ [*maschere*]), „Schmutz“ [*imbratti*] und „Geschmiere“ [*impiastri*] hält, ebd., S. 536, 576, 578), gehört Firenzuolas Traktat zu jener zeitgenössischen Literatur, die einerseits die kanonischen Grundlagen derjenigen Körperteile festschreibt, die für die Konstruktion einer idealschönen Frau nötig sind, und andererseits die erotische und verführerische Wirkung, die diese Körperteile entfalten können, betont. Zum Verhältnis von ‚Büchern der Geheimnisse‘ und Traktaten des 16. Jahrhunderts siehe Elena Lazzarini, I ‚libri dei segreti‘ e il corpo femminile nel Rinascimento, in: *Nuova informatica bibliografica* 2, 2015, S. 389–402, bes. S. 396–401, sowie den Beitrag zu Agnolo Firenzuola in diesem Band.
 - 25 Für Rezepte zur Erlangung der ‚natürlichen‘ Hautfarbe verweist Marinello auf das erste Kapitel, vgl. Anm. 17.
 - 26 Marinello (wie Anm. 4), S. 93 v. Darauf folgen Rezepte, die helfen sollen, überschüssige Haare zu entfernen sowie die ausgefallenen wieder wachsen zu lassen und zu färben.
 - 27 Ebd., S. 64 r–69 v. Die Haare können auch schwarz gefärbt sein, jedoch wird diese Haarfarbe nur jenen Frauen empfohlen, die jüngere Ehemänner haben und ihre ersten grauen Haare verdecken wollen. Ebd., S. 69 v. Zum blonden Haar etwa auch: Julia Saviello, *Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 153–161, sowie den Leonardo-Kommentar im vorliegenden Band.
 - 28 Marinello (wie Anm. 4), S. 23 r: „[...] tutto il corpo, & membri l’uno verso l’altro si riducono a proportione.“
 - 29 Ebd., S. 27 v: „[...] questa parte, che leggere dovete, è piu di mestieri alla vostra bellezza, che alcuna altra raccontata. Da questa apparate d’ingrassare la faccia, questa vi mostra, come si faccia il petto largo, & alquanto rilevato, questa vi dispone con gran leggiadria le braccia, vi

- fa le mani senza alcuna vena o nodo apparenti: li fianchi alti, & tutte l'altre membra acconcia secondo il piacer vostro, dunque leggete, & mandate ad essecutione tutti questi buoni ammaestramenti, che da me già mai, come io da voi, non vi troverete ingannate.“
- 30 Ebd., S. 28 v.
- 31 Ebd., S. 31 r: „[...] serriate la via, per laquale il cibo se ne va a nutricarla [...] la terza è che si adoperiate, che il solito nutrimento discenda in altro luogo: laqualcosa sarà; quando il membro opposto cercarete di fare grasso, et molle.“
- 32 Zu diesem umfangreichen Gebiet siehe u. a. Andrea Carlino, *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, Chicago 1999 (zuerst: *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Turin 1994); Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris 2003.
- 33 Marinello (wie Anm. 4), S. 253 r: „[...] che piacciono [...] piccole, tonde, sode, & simili a due rotondi, & belli pomi. vogliono alcuni, che elle non siano troppo attaccate, ne troppo piccole, & del colore, che tiene il seno.“ Darauf folgen Anleitungen zur Herstellung verschiedener Breie für Leinenumschläge, mit denen die Brust eingewickelt werden soll, bis diese wachse oder sich verkleinere. Ähnliche Behandlungen sollen auch zu große, hängende Brüste verkleinern und fest werden lassen.
- 34 Ebd., S. 278 v: „Le parti vergognose d'una bella donna vogliono essere poco fesse, picciole lascive a riguardare, i fili che ricoprono, saranno sottili, & d'oro.“
- 35 Siehe Anm. 6.

18. Alessandro Allori: Schöne Oberfläche und traurig stimmende Knochen (1560er Jahre)

*M. AGN. [...] E quanto a me (come puoi molte volte avermi sentuto dire trattando de' principii dello studio nostro), sono stato et ancor tengo questa opinione, che cominciassero gli studiosi, tanto gli scultori quanto i pittori, dall'ossature, parlando dell'uomo, trattandosi dello ignudo, che mi par la più bella e forse la più difficile imitazione che si faccia da noi; e che quelle, sì come sono il fondamento nella fabbrica de' corpi umani e parimente in tutti gli animali, così siano il fondamento de' nostri studi, e tanto più che elleno appariscono alla superficie della pelle in tutte quelle congiunture che chiamano gli anatomisti essere di moto manifesto, et anco [in] quelle [che] da i medesimi con chiamate di moto oscuro in buona parte si manifestino; laonde che è molto utile possederle. E questa distinzione de' moti al suo luogo e tempo mi riserbo il trattarne, cioè quanti e dove siano nella nostra ossatura, a tale che tutta l'ossatura (ti replico) lodo prima che studiar si debba con le sue misure proporzionatamente. Né creder che questo non mi metta alquanto in pensiero, come ti disse poco fa, considerando che a questi signori non debba parer cosa un poco spiacevole il cominciare il lor principio da un osso, così del capo, come d'ogni altra parte, e dove tutte le cose nella lor superficie son belle e piacevoli ad imitare (delle belle et al gusto piacevoli parlando), così poi son tanto più maninconiche le ossa; ma non vorrei che disgustasse loro questo poco del fastidio, con ciò che sarà di grandissimo utile, né sarà fuori di proposito lo andare così destramente nominando l'ossa, e l'altre parti che occorreranno, per li nomi che più comunemente si usano; talché volendone più piena e maggiore intelligenza di quello che io so per dirne, ci sono autori nobilissimi che hanno scritto, tanto antichi quanto moderni, sì come ne' tempi nostri ha fatto il dottissimo e diligentissimo messer Andrea Vessalio in quella sua bell'opera, né mai a bastanza lodata, *De humani corporis fabrica*, scritta nella latina lingua et insieme inserendo, quanto facci a proposito, le voci tanto nella lingua greca quanto nell'ebraica; e più modernamente ha scritto nella nostra lingua Giovanni Valverde spagnuolo.*

Alessandro Allori, *Ragionamenti delle regole del disegno*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Pal. E. B. 16.4., zit. nach Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1977, Bd. 2, 1973, S. 1941–1981, hier S. 1947–1949 (die teilweise modifizierte historische Schreibweise wurde übernommen)

Meister Agnolo: [...] Was mich betrifft (wie du ja schon oft von mir hören konntest, wenn ich über die Grundlagen unserer Studien gesprochen habe), war und bin ich nach wie vor der Meinung, dass die Wissbegierigen, Bildhauer ebenso wie Maler, mit dem Studium des Knochengerüstes beginnen sollten, wenn sie sich mit dem unbekleideten Menschen auseinandersetzen – welcher mir die schönste, aber vielleicht auch schwierigste Aufgabe in der Nachahmung zu sein scheint; und dass jenes [das Knochengerüst], das die Grundlage der Struktur sowohl des menschlichen wie gleichfalls des tierischen Körpers bildet, auch die Grundlage unserer Studien sei, umso mehr, als jenes [das Knochengerüst] sich an der Oberfläche des Körpers abzeichnet, und zwar an all jenen Gelenken, die von den Anatomieexperten verstanden werden als die Stellen der sichtbaren Bewegung, aber auch weitestgehend an all jenen Gelenken, die von den Anatomieexperten als Stellen der unsichtbaren Bewegung bezeichnet werden; daher ist es nützlich, alle diese [Gelenke] zu kennen. Und von dieser Unterscheidung der Bewegungen behalte ich mir vor, bei passender Gelegenheit und zu anderen Zeiten zu sprechen, und zwar davon, wie viele und wo die einen wie die anderen in unserem Knochengerüst sich befinden, denn diese Kenntnis – und ich sage es erneut – halte ich für die wichtigste, und [sogar] für noch wichtiger als das Wissen um die Länge und Proportionen der [einzelnen] Knochen. Und glaub' nicht, dass mich dies nicht auch umtreibe, wie ich Dir schon kürzlich sagte, denn es ist mir klar, dass es jenen Edelleuten ein wenig unerfreulich erscheinen mag, ihre Studien mit einem Knochen, sei er vom Kopf oder von einer anderen Stelle des Körpers, zu beginnen: Sind doch alle Sachen, die an der Oberfläche erscheinen, so schön und angenehm in der Nachahmung (und ich meine damit [natürlich] die schönen und gefälligen Dinge), wohingegen die Knochen nur umso trauriger stimmen; aber ich möchte nicht, dass diese geringe Unannehmlichkeit ihnen so viel Abscheu bereitet, schließlich ist diese Kenntnis doch wichtig, weil sie sehr nützlich ist, und es ist auch nicht unangebracht, die gewöhnlichen Namensbezeichnungen zu verwenden, um die Knochen und andere [Körper-]Teile zu benennen, die es zu kennen gilt; gibt es doch für diejenigen, die mehr wissen wollen als die Begriffe, die ich verwende, herausragende antike wie zeitgenössische Autoren, die darüber geschrieben haben, wie es beispielsweise unlängst der äußerst gebildete und eifrige Herr Andreas Vesalius getan hat in jenem [noch immer] nicht genug gelobten wunderbaren Werk *De humani corporis fabrica*, das auf Latein geschrieben und an entsprechenden Stellen mit Erläuterungen in Griechisch und Hebräisch versehen ist; und noch aktueller hat in unserer Sprache der Spanier Giovanni Valverde geschrieben.

Übersetzung: Helen Barr

Kommentar

Hier spricht ein erfahrener und gebildeter Künstler: Agnolo Bronzino (1503–1572) gehörte seit den 1540er Jahren zu den gefragtesten Malern in Florenz, er war zeitweilig Mitglied der *Accademia Fiorentina* und seit der Gründung der *Accademia del Disegno* 1563 einer ihrer zentralen Akteure. Mit Benedetto Varchi stand Bronzino in engem Austausch, und wie dieser gehörte er zu einem Kreis von Intellektuellen, die poetologische Fragen diskutierten und sich in wechselseitig gewidmeten Versen zelebrierten.¹ In diesem Umfeld erhielt Alessandro Allori (1535–1607) ab 1541 nicht nur seine künstlerische Ausbildung, sondern ebenso eine umfassende kulturelle Prägung, die er in seinem Werk lebenslang, teilweise demonstrativ, zur Schau trug.² Zwischen 1560 und 1564 nahm Allori, von längeren Romaufenthalten nun endgültig nach Florenz zurückgekehrt, mit der Ausmalung der Cappella Montauto in der Basilika SS. Annunziata seinen ersten großen Auftrag in Angriff, und im gleichen Zeitraum begann er vermutlich auch mit der Konzeption seines ambitionierten, doch unvollständig gebliebenen Traktates zur Zeichenkunst.³

Das 93 Blätter umfassende Manuskriptkonvolut, heute verwahrt in der Florentiner Biblioteca Nazionale Centrale, umfasst mehrere Hefte, die unterschiedliche, allesamt fragmentarische Versionen des Zeichenbuches abbilden. Der Traktat ist in der seinerzeit so beliebten Dialogform verfasst, für die Allori zwei verschiedene Szenarien entwarf: In vier der sechs Hefte wird eine unmittelbare Schüler-Lehrer-Konstellation imaginiert, hier befragt „Alessandro Allori“ den „eccellente maestro Agnolo Bronzino“ zu den Grundlagen der Zeichenkunst und erhält neben theoretischen Darlegungen auch eine praktische Hinführung zum Zeichnen des menschlichen Kopfes. Eine andere Situation imaginieren hingegen die Blätter 33 bis 55 und 66 bis 79 innerhalb des Konvolutes – hier nimmt „Allori“ die Lehrerrolle ein und instruiert einen Kreis von Florentiner Edelleuten, die als interessierte Dilettanten bei ihm die Grundlagen des Disegno erlernen wollen. Rückbezüge und Querverweise in den verschiedenen Textfragmenten legen die Vermutung nahe, dass beide Grundkonstellationen als komplementäre Bestandteile eines umfassenden Lehrbuches konzipiert waren.

Der hier zitierte Passus ist ein Auszug aus der detailliert erarbeiteten, in Schönschrift und mit nur wenigen nachträglichen Korrekturen und Anmerkungen notierten Fassung des Dialoges zwischen Bronzino und Allori.⁴ Die einleitend gewählte Formulierung zum Sprecher ist also zu präzisieren, denn an dieser Stelle doziert nicht der Künstler Allori, sondern „maestro Agnolo Bronzino“, mithin eine literarische Figur, die vom Autor Allori zum Sprachrohr seines Wissens

gemacht wird. Ausgeführt wird ein traditionelles Lehr- und Lernkonzept, das die profunde Kenntnis des menschlichen Knochengerüsts als elementare Basis jeder künstlerischen Arbeit einfordert. Nach Alloris Auffassung – hier in den Worten der Lehrerfigur ausgesprochen – ist die Wiedergabe der unbekleideten Gestalt die schönste, aber eben auch schwierigste Aufgabe, die sich dem Künstler stellt. Schönheit wird hier mit dem Äußeren und der Oberfläche des Körpers verbunden – und zwar mit der Gestalt des wohlproportionierten Körpers, dessen einzelne Teile von „anmutiger Schönheit“ (*graziosa bellezza*) sind, wie im Zuge der nachfolgenden Anleitung zum Zeichnen mehrfach betont wird.

Doch bevor diese praktisch orientierte Instruktion erfolgt, entwirft der Autor in einem Wechselgespräch zwischen Schüler und Lehrer eine mehrseitige programmatische Vorrede. In deutlichem, teilweise polemischem Ton wird hier klargestellt, dass die Befähigung zum Zeichnen zweierlei grundlegend voraussetzt: zum einen das Wissen darum, was unter *Disegno* gefasst wird – und die angeführte Definition ist radikal minimal: *Disegno* sei allein die einfache Umrisslinie, alles Weiterführende entspreche einem „korrupten Vokabular“ –, und zum anderen die Kenntnis der inneren Körperstruktur. So wird die schöne Oberfläche zu einer ‚Bekleidung‘ des Knochengerüsts, deren richtige, d. h. seriöse Wiedergabe nur über eine systematische Annäherung aus dem Inneren heraus denkbar ist. Damit wird indirekt das Prozedere eines schritt- und schichtenweisen Erfassens des menschlichen Körpers aufgerufen, das von der inneren Struktur, dem Skelett, ausgeht und über die Hinzufügung der Muskelmasse bis zu der mit Haut bekleideten Gestalt voranschreitet, auch wenn Allori diese Angaben erst im zweiten, unvollständig verbliebenen Teil dieses Heftes ausführt. Diese Schrittabfolge ist seit ihrer Verschriftlichung durch Leon Battista Alberti im Traktat *De pictura* (1435) theoretischer Standard und Referenzmodell, auch wenn dessen Praktikabilität im Entwurfsprozess eines Werkes fragwürdig erscheint.⁵

Für Allori bietet die visuelle Darlegung der einzelnen Schritte vor allem die Gelegenheit, seine Kenntnisse vorzuführen. Dies gilt ebenso für einige separate Blätter mit detaillierten Studien menschlicher Körperteile, die Allori sicherlich auch als Studien- und Kopiervorlagen den realen Schülern in seiner Werkstatt vorlegte.⁶ Die Zeichnungen demonstrieren in jeder Hinsicht Kunstfertigkeit: Nicht nur arrangierte Allori die singulären Motive – Bein- oder Fußknochen und -muskeln – absichtsvoll im Sinne eines *mis-en-page*, sondern er dekorierte auch deren ‚Nacktheit‘ durch geraffte, gebauschte Tücher. Fast mutet dieser Eingriff wie ein ironischer Kommentar zu der Forderung Lodovico Dolces an, der im 30. Kapitel seines *Dialogo della pittura, intitolato l’Aretino* (1557) vom Künstler fordert, dieser solle bei der Bekleidung des Knochengerüsts durch das

Körperfleisch *grazia* walten lassen.⁷ Diesen Punkt greift auch Benvenuto Cellini in seiner Fragment gebliebenen Schrift *Sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno* (um 1565) auf, wenn auch mit einer anderen Wendung: Ein profundes Studium der Knochen, so Cellini, garantiere keine Darstellung mit *grazia*, aber immerhin die fehlerfreie Wiedergabe des männlichen wie weiblichen Körpers.⁸

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts festigt sich die Argumentation, die ein fundiertes Studium des physiologischen Inneren zur Voraussetzung für eine Darstellung des Äußeren der menschlichen Gestalt macht, und sie wird in der kunsttheoretischen Literatur endgültig zum Topos. Vincenzo Danti rühmt sich 1567 in der Widmung seines Traktates über die Proportionen, an 83 vollständigen Sektionen aktiv partizipiert zu haben.⁹ Giovanni Battista Armenini kritisiert 1587 in *De' veri precetti della pittura* ein übertriebenes Studium der Aktfiguren, versteht aber die Kenntnis des Knochen-, Muskel- und Sehnenapparates als Voraussetzung für eine gelungene Darstellung der Körperoberfläche.¹⁰ Giovanni Paolo Lomazzo listet im achten Kapitel seiner *Idea del tempio della pittura* (1590) umfassend alle die Bereiche auf, in denen ein Künstler versiert sein müsse. Die Kenntnis der Anatomie versteht er als die wichtigste Komponente, denn nur sie gestatte dem Künstler, über die reine Nachahmung hinaus ein Verständnis für die Zusammenhänge im Körper und für die Ursprünge der Bewegung zu entwickeln.¹¹

Der Begriff der Anatomie hat in der Frühen Neuzeit noch keine einheitliche Definition erfahren, wird aber in der Regel zur Beschreibung der Muskelpartien und Sehnen verwendet, bezieht sich also nicht auf den gesamten Aufbau eines Körpers. Eine *anatomia* untersucht jene Schichten des Körpers, die das Skelett umhüllen, für das es mit *ossatura* (auch: *le ossa*) eine eigenständige Bezeichnung gibt. Diese Differenzierung entspricht den Verfahren bei Sektionen am menschlichen wie tierischen Körper, und ihre Rezeption in kunsttheoretischen Schriften zeigt die Bedeutung der Anatomiestudien für die bildenden Künste.¹² An der Florentiner *Accademia del Disegno* gehörten die Sektionen von Beginn an zum Lehrplan und mussten von den eingeschriebenen Künstlern vorbereitet werden; für das Unterrichtsjahr 1563/64 lag diese Aufgabe beispielsweise bei Alessandro Allori und Giovanni Stradano.¹³ In seinen *Notizie* schildert Filippo Baldinucci gut ein Jahrhundert später Allori als einen eifrigen, fast exzessiven Anatomieexperten, der eigenständig Sektionen durchgeführt und daran auch seine Schüler beteiligt habe.¹⁴ Nicht allen Künstlern jedoch war diese Arbeitsweise zuträglich: Als Lehrling ist Lodovico Cigoli über dem langanhaltenden Studium der Leichen in Alloris Werkstatt angeblich schwer erkrankt, wie sein

Neffe und späterer Biograf Giovanni Battista Cardi 1628 und in dessen Folge dann auch Baldinucci berichten.¹⁵

Die Schilderungen von Cigolis Leiden haben durchaus etwas Legendenhaftes; im Zusammenhang mit Alloris Zeichenbuch wird vor allem die Formulierung interessant, die seine Biografen zur Kennzeichnung der anatomischen Studien wählen: Die Sektionen werden als „trübsinnige Unternehmungen“ (*malinconiche operazioni*) bezeichnet. Mit Blick auf Cigolis Erkrankung erhält diese vage Umschreibung einen apologetischen Charakter und ist innerhalb der Vita als ein indirekter Hinweis darauf zu verstehen, dass diese Studien tatsächlich am menschlichen Leichnam vorgenommen wurden. Cardi und Baldinucci rufen an dieser Stelle allerdings das gleiche Adjektiv auf, mit dem Allori in seinem Traktat den Lehrer seine Sorgen darüber ausdrücken lässt, die Edelleute könnten an einer Anleitung zum Nachzeichnen der Knochen Anstoß nehmen (*son tanto più maninconiche le ossa*). Im Kontext des Zeichenbuches dient der Verweis auf die traurig stimmende Knochenstruktur vorrangig dazu, die Diskrepanz zum schönen und gefälligen Äußeren des unversehrten Körpers zu unterstreichen: Das Studium der Knochen, so Bronzino-Allori, mag von den Dilettanten umso unerfreulicher, vielleicht sogar als besonders abscheulich empfunden werden, stehe ihnen doch die schöne Erscheinung an der Oberfläche der menschlichen Gestalt sichtbar vor Augen. Im Sinne von Alloris künstlerischem Selbstverständnis liest sich die Nachsicht gegenüber den Edelleuten aber auch als eine implizite Forderung an professionelle Künstler, sich in dieser Sache keinerlei Entschuldigungen zu erlauben – wie dies Cardi für Cigoli in Anspruch nimmt. Allori, der sich mit seinem Zeichenbuch durchaus zu einem Anwalt der interessierten Laienkünstler macht, bekräftigt hier die Verwissenschaftlichung seines eigenen Berufsstandes und rekurriert auf eine Auseinandersetzung an der *Accademia del Disegno*, die seit ihrer Gründung die Regelung der Zugangsbeschränkung für Dilettanten kontrovers diskutierte. Offiziell geändert wurden die Bestimmungen in den Statuten erst 1590, fortan war auch nicht-professionellen Künstlern die Einschreibung und damit Teilnahme an den Lehrveranstaltungen gestattet.¹⁶

Die Systematik, mit der Allori im Verlauf des Traktates seine anatomischen Kenntnisse vermittelt, ist vor dem Hintergrund zeitgenössischer medizinischer Fachpublikationen zu sehen. Während Allori die Schriften Valverdes vermutlich nur vom Hörensagen, oder vielleicht in partiellen Abschriften kannte,¹⁷ hat das intensive Studium von Andreas Vesalius' *De humani corporis fabrica libri septem* (erstmalig gedruckt 1543 bei Johannes Oporinus in Basel) im Zeichenbuch deutliche Spuren hinterlassen.¹⁸ Vesalius war seit den 1540er Jahren in ganz

Europa die zentrale Autorität für anatomische Studien, zu seinen öffentlichen Sektionen in Padua und Bologna reisten Studierende aus ganz Europa an.¹⁹ Varchi stand mit ihm in persönlichem Kontakt, wie ein Briefwechsel dokumentiert, und er setzte sich außerdem dafür ein, dass Vesalius auf Wunsch von Cosimo I. 1544 in Pisa Vorlesungen gab und öffentliche Sektionen abhielt.²⁰ Varchi war im Besitz eines *Fabrica*-Folianten,²¹ wodurch Allori die Lektüre möglich wurde. Die Vertrautheit mit Vesalius' Forschungen wird besonders in einer Übernahme der Terminologie deutlich, auch wenn Allori damit seinem eigenen Vorschlag, bei der Anleitung von Laien ein vereinfachtes Vokabular anzuwenden, zu widersprechen scheint. Seine Andeutungen zu den „sichtbaren“ und „unsichtbaren Bewegungen“ greift beispielsweise eine entsprechende Typologie bei Vesalius auf, mit der die verschiedenen Funktionen der Gelenke für den Bewegungsapparat erläutert werden. Eine wichtige direkte Informationsquelle war für Allori zudem Alessandro Menchi da Montevarchi, der erste Mediziner, der an der *Accademia del Disegno* lehrte. Allori stand mit Menchi, einem Neffen Varchis, auch in persönlichem Austausch und ehrte ihn durch zweifache Erwähnung in seinem Werk – mit einer expliziten namentlichen Nennung im Zeichenlehrbuch und durch Einfügung seines Porträts in die große Gruppe der Florentiner Gelehrten und Künstler, mit der Allori in der Montauto-Kapelle eine Christusszene veranschaulichte.²²

Die Vermittlung einer strukturierten Anleitung zum Zeichnen ist Allori ein zentrales Anliegen, auf das er mehrfach in seinem Traktat zu sprechen kommt. Dies erfolgt teilweise durch beiläufige Wendungen im Dialog, wie in der hier zitierten Passage mit den Überlegungen der Lehrerfigur zur Instruktion der Edelleute, aber auch durch seinen Verweis darauf, dass bestimmte Thematiken erst an späterer Stelle im Lehrbuch aufgegriffen werden sollen. Vor allem jedoch gewinnt das Zeichenbuch durch eine dezidiert didaktisch angelegte Anleitung zum (Nach-)Zeichnen einen praktischen Wert. Allori folgt in seinen Darlegungen dem klassischen ABC-Verfahren, mit dem das Erfassen der menschlichen Gestalt, vor allem des Kopfes, schrittweise eingeübt wird.²³ Diese Art der Instruktion basiert auf einer Konstruktion von Regelmäßigkeit, die sich sowohl auf das Verfahren im Ganzen als auch auf ein musterhaftes Vorbild im Einzelnen bezieht. Referenzwert ist der jugendliche männliche Mensch, den Allori in Wort und Bild zum Exemplum macht. Abweichungen in der Form oder in der angedeuteten Bewegung, so betont der Lehrer im Text, gelte es zu vermeiden, da so „Seltsamkeit oder schwermütige Stimmung“ (*bizzaria o umore malenconico*) oder gar etwas Satirisches aufgerufen würde.²⁴ Im Kontext des Zeichenbuches hat das Hantieren mit Regelmäßigkeit

und Normwerten jedoch vor allem eine instruktive Funktion und bildet ein didaktisches Konzept, zu dem sich in der Systematik von Vesalius' Sektionen und Schriften durchaus Parallelen finden.²⁵

Helen Barr

Anmerkungen

- 1 Vgl. Carlo Falciani/Antonio Natali (Hg.), *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, Florenz 2010; Deborah Parker, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge/New York 2000; Antonio Geremicca, *Agnolo Bronzino. „La dotta penna al pennel dotto pari“*, Rom 2013.
- 2 Zu Alloris Ausbildung siehe Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Turin 1991, v. a. S. 33–40 und Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art*, New Haven/London 2001, S. 81–95, 248–252; das engere intellektuelle Umfeld fokussiert Antonio Geremicca, *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto „miconosciuto“ del letterato e un suo sonetto inedito*, in: *La Rivista. Études culturelles italiennes Sorbonne Université* 5, 2017, S. 85–112.
- 3 Zu Alloris Zeichenbuch siehe Patricia Louise Reilly, *Grand Designs: Alessandro Allori's „Discussions of the Rules of Drawing“, Giorgio Vasari's „Lives of the Artists“ and the Florentine Visual Vernacular*, Ann Arbor 1999.
- 4 Im Manuskriptkonvolut sind dies fol. 1 bis 20; das Heft ist auf fol. 1 r mit *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino* betitelt (in Majuskeln notiert). Das erste Buch ist in vier Abschnitte (*ragionamenti*) eingeteilt und wird um die Anfänge eines *Libro secondo* ergänzt, danach bricht das Manuskript ab. Paola Barocchi veröffentlichte eine kommentierte Ausgabe dieses von ihr als Heft F bezeichneten Lehrbuchmanuskriptes (in: dies. [Hg.], *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1977, Bd. 2, 1973, S. 1941–1988), Alexander Perrig erstellte eine partielle Übersetzung (in: ders./Ernst-Gerhard Güse, *Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos*, München/New York 1997, S. 279–285).
- 5 Alberti erwähnt das Verfahren in Paragraph 36 des zweiten Buches als Grundlage für eine gelungene Zusammenstellung (*composizione*) der einzelnen (Körper-)Glieder. Vgl. Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 122 f.
- 6 Zu den anatomischen Zeichnungen Alloris siehe Lecchini Giovannoni (wie Anm. 2), S. 310 f., und Roberto P. Ciardi/L. Tongiorgi Tomasi, *Immagini anatomiche naturalistiche nei disegni degli Uffizi, secc. XVI e XVII*, Florenz 1984, S. 82–86.
- 7 „[...] ma chi fa il delicato, accenna gli ossi ove bisogna, ma gli ricopre dolcemente di carne e riempie il nudo di grazia.“ Zitiert nach Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 141–206, hier S. 178. Siehe auch den Beitrag zu Dolce in diesem Band.
- 8 Benvenuto Cellini, *Sopra i principii e 'l modo d'imparare l'arte del disegno*, in: Barocchi (wie Anm. 4), S. 1933–1940, hier S. 1935: „[...] è necessario di venire al fondamento di tali ignudi, il qual fondamento si è le loro ossa: in modo che, quando tu arai recatoti a memoria una ossatura,

- tu non potrai mai fare figura, o vuoi ignuda o vuoi vestita, con errori; e questo si è un gran dire. Io non dico già che tu sii sicuro per questo di fare le figure con meglio o peggio grazia, ma solo ti basti il farle senza errori, ché di questo io te ne assicuro.“ Zu Cellinis Traktatfragment (und mit starkem Bezug zu Allori): Patricia L. Reilly, *Drawing the Line. Benvenuto Cellini's 'On the Principles and Method of Learning the Art of Drawing' and the Question of Amateur Drawing Education*, in: Margaret A. Gallucci/Paolo L. Rossi (Hg.), *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, Cambridge 2004, S. 26–50.
- 9 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: Barocchi (wie Anm. 7), S. 207–269, 494–525, hier S. 209.
 - 10 Vgl. M. Gio. Battista Armenino, *De veri precetti della pittura*, komm. v. Stefano Ticozzi, Mailand 1982 (zuerst: 1820), S. 87: „[...] essendo l'uomo fabbricato d'ossa, di nervi, di carne e di pelle“ und „[...] se non s'intende bene le parti di sotto nascoste, malamente si possono far quelle che appariscono di sopra.“
 - 11 Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, in Auszügen zitiert in: Barocchi (wie in Anm. 4), S. 1512–1521, hier S. 1518: „Ma quell'arte che di tutte le altre è la più importante e necessaria per lo disegno è l'anatomia, che c'insegna ad incatenare le membra, le vene e l'ossa, e nei corpi legare i nervi e comporre i muscoli nel più certo modo che si possa fare prendendo l'esempio dai corpi morti e dai vivi. E che ciò sia vero, vedesi che quelli che non hanno cognizione di lei, quantunque nel resto siano esperti et essercitati, non possono mai, non che accostarsi o conseguire il naturale, ma a pena probabilmente imitarlo, non sapendo come sotto la pelle siano composte e collocate le membra e l'altre parti accoste, onde nasce il moto e tanti e sì vari effetti suoi.“
 - 12 Siehe hierzu beispielsweise Domenico Laurenza, *Art and Anatomy in Renaissance Italy: Images from a Scientific Revolution*, New Haven/London 2012. Ausgehend vom Marsyas-Motiv untersucht die Verbreitung anatomischer Studien in der zweiten Hälfte des Cinquecento: Fredrika Jacobs, (Dis)Assembling: Marsyas, Michelangelo, and the ‚Accademia del Disegno‘, in: *The Art Bulletin* 84/3, 2002, S. 426–448.
 - 13 Dies belegt eine Notiz vom 18. Oktober 1563; ASF, Accademia del Disegno 24, fol. 2 r.
 - 14 Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, hg. v. Ferdinando Ranalli, 5 Bde., Florenz 1974 (zuerst: 1846), Bd. 3. In der Vita Alloris geht Baldinucci darauf nur knapp ein und erwähnt in dem Zusammenhang auch das Zeichenbuch (S. 525), ausführlicher werden Alloris Anatomien in der Vita Cigolis geschildert (S. 235 f.).
 - 15 Vgl. Jasmin Mersman, *Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*, Berlin/Boston 2016, v. a. S. 19 f., 282 f.
 - 16 Vgl. Karen-edis Barzman, *The Florentine Accademy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000, S. 72.
 - 17 Juan Valverde de Amusco, *Anatomia del corpo humano*, Rom 1560; die italienische Übersetzung folgte der vier Jahre zuvor ebenfalls in Rom gedruckten spanischen Ausgabe.
 - 18 Eine digitale Version der Erstausgabe ist 2014 im Zuge einer englischen Übersetzung entstanden und abrufbar unter <http://www.vesaliusfabrica.com/de/original-fabrica.html> (letzter Zugriff am 13.05.18).
 - 19 Vesalius reformierte das Verfahren öffentlicher Sektionen u. a. durch die Einführung von gedruckten und handgezeichneten Illustrationen, die er begleitend austeilten ließ. Vgl. dazu R. Allen Shotwell, *Animals, Pictures, and Skeletons: Andreas Vesalius's Reinvention of the*

- Public Anatomy Lesson, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 71/1, 2016, S. 1–18.
- 20 Vgl. dazu Geremicca (wie Anm. 2), v. a. S. 103 f.
 - 21 So ebd., S. 104, jedoch ohne Nachweis.
 - 22 Zur Identifizierung der Porträts in dem Fresko *Christus unter den Schriftgelehrten*: Pilliod (wie Anm. 2), S. 170–182; zu Menchi: ebd., S. 170–173; die Inschriften sind seit der jüngsten Restaurierung gut lesbar.
 - 23 Die Bezeichnung als „ABC-Verfahren“ (oder -Methode) geht auf Albertis Forderung zurück, die angehenden Künstler mögen sich ihre Materie in vergleichbarer Weise aneignen, wie dies im Lese- und Schreibunterricht erfolge. Zu den Grundprinzipien des Zeichenunterrichts in diachroner Perspektive siehe Maria Heilmann et al. (Hg.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa ca. 1525–1925*, Passau 2014.
 - 24 Allori (wie Anm. 4), S. 1953 f.
 - 25 Siehe dazu Nancy G. Siraisi, Vesalius and Human Diversity in ‚De humani corporis fabrica‘, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57, 1994, S. 60–88.

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.¹

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).² 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.³ 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.⁴ 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.⁵

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.⁶ Analog zu Vasaris *Vite*, die mit der Lebensbeschreibung Michelangelos enden, schließt Dolce mit der ersten gedruckten Vita Tizians.⁷

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.⁸ 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)⁹ sowie am heraldischen Traktat „Über die Bedeutung der Farben und Blumen“ (*Del significato de' colori e mazzoli*, 1535) des ferraresischen Humanisten Fulvio Pellegrino Morato.¹⁰ 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.¹¹ 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“.¹² 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“.¹³ Angesichts einer neu gewonnenen Vielzahl möglicher Inhalte ergab sich die Deutung einer Farbe aus ihrem jeweiligen Zusammenhang.¹⁴ 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.¹⁵

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.¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸

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.“¹⁹ Die Farbübergänge müssten weich sein und einen einheitlichen Eindruck vermitteln, denn zu starke, harte Farbkontraste lassen ein Gesicht steinern wirken.²⁰ 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.²¹ 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,²² 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.“²³

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.²⁴ 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.²⁵ (Sichtbare) Haut (*pelle*) wurde dagegen als Oberfläche und Hülle und noch nicht als Organ begriffen und eher mit Krankheit und Alter in Verbindung gebracht.²⁶ Gut gemaltes „Fleisch“ bzw. „Fleischigkeit“ (*carnosità*) aber lässt einen Körper scheinbar lebendig und atmend erscheinen. Die überzeugende Visualisierung seiner Farbigkeit und Stofflichkeit bzw. „Weichheit“²⁷ 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:²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰

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.³¹ 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.³² 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*).³³ 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.³⁴ Paolo Pino vergleicht den „Liebreiz“ (*vaghezza*) eines Gemäldes zum Beispiel mit der „Würze“ (*condimento*) einer Speise.³⁵ 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.³⁶

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.³⁷ 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.³⁸ 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: *Marburger 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 und 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.

20. Giovanni Paolo Lomazzo: Anmutige Falten – die textile Hülle des Körpers (1584)

Dovendosi necessariamente vestire et adobare le figure umane, tratterò in questo luogo il modo del comporre i panni e le pieghe, che sono di tal modo necessarie ne' panni, che senza loro una figura, quantunque ricoperta, non vi essendo la grazia delle pieghe, tuttavia par che si vergogni; come si vede in molte pitture, nelle quali, non essendo ben disposte a suoi luoghi le pieghe ne' panni, non solamente si fa in certo modo vergogna alla figura, ma si fa che resta storpiata ancora, cacciandosegli per le membra senza discrezione, o veramente standogli così lontano che gli bisognerebbe di sotto altri panni che la coprissero.

Ma venendo alla composizione loro, tre cose si hanno a considerare per fare i panni eccellenti e proporzionati, secondo la figura che gli porta: la prima, che siano, rispetto alle falde e pieghe, di qualità tale, che si confacciano a colui che gli dee portare; la seconda, che debbano seguire tutte le parti del nudo che gli è sotto; e la terza, che possano reggersi da loro posta, seguendo il nudo, ma non troppo.

Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [1584], in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1975, Bd. 2, 1975, S. 7–589, hier VI, Kap. 57, S. 394

Da man die menschlichen Figuren [im Bild] notwendigerweise einkleiden und schmücken muss, werde ich an dieser Stelle die Art und Weise behandeln, wie die Gewänder und Falten zu gestalten seien. Letztere sind in der Hinsicht wichtig für die Kleidung, dass eine Figur – auch wenn sie bedeckt ist – ohne die Anmut der Falten den Eindruck erweckt, als schäme sie sich. Dies kann man in vielen Gemälden sehen, in denen der [menschlichen] Figur durch schlecht arrangierte Stofffalten nicht nur gewissermaßen Schande bereitet wird, sondern in denen jene geradezu verunstaltet zurückbleibt. Denn die Falten sind [in solchen Werken] ohne kritisches Ermessen zwischen die Gliedmaßen gestopft oder sie stehen [umgekehrt] derart weit von den Gliedmaßen ab, dass darunter andere Kleidungsstücke nötig erscheinen, um die Figur zu bedecken.

Was aber nun die Gestaltung der Falten angeht, muss man drei Dinge berücksichtigen, um die Kleider gemäß der Figur, die sie trägt, tadellos und wohlproportioniert zu machen: Erstens sollten die Kleider hinsichtlich ihrer Krepfen

und Falten von solcher Qualität sein, dass sie demjenigen entsprechen, der sie tragen muss; zweitens sollten sie allen Gliedern des nackten Körpers unter ihnen folgen; und drittens dürfen sie sich an ihren Platz, den nackten Körper, schmiegen, aber nicht zu viel.

Übersetzung: Julia Saviello

Kommentar

Kleidung erachtete der Mailänder Künstler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) nicht nur in Bezug auf künstlerische Bilder als eine wichtige Hülle des Körpers. Zu Beginn seines *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, den er 1584 vollendete – erblindet und nicht mehr fähig, die Malerei als sein eigentliches Metier weiter auszuüben –,¹ beschreibt er die „Kunst, Kleider zu weben und zu fertigen“ (*l'arte del tessere e fabricare le vesti*), allgemein als eine Kulturtechnik, die den nackten Körper ebenso schütze wie schmücke.² In dieser Hinsicht sei die Textilproduktion mit der Landwirtschaft und der Medizin vergleichbar, denn wie diese bezeuge sie das Wirken des menschlichen Intellekts, jener großzügigen Gabe Gottes, mit der es dem Menschen möglich sei, die Mängel der Natur – ob in seinem unmittelbaren Lebensumfeld oder am eigenen Körper – zu beheben.³ In der Kunst und insbesondere in der Malerei ist die Beziehung der Kleiderstoffe und ihrer kunstvollen, faltenreichen Drapierungen zum menschlichen Körper für Lomazzo ebenfalls zentral. Jedoch misst er dem Dekor der Kleidung und der durch jene verstärkten körperlichen Schönheit größere Bedeutung bei und erkennt im Faltenwurf auch einen Prüfstein künstlerischer Meisterschaft, der mit dem natürlichen Vorbild nur noch lose verbunden ist.

Lomazzos Kunsttraktat gliedert sich in sieben Bücher, von denen die ersten fünf den Proportionen, den Bewegungen von Figuren, den Farben, dem Lichteinfall und der Perspektive gewidmet sind und sich an eine theoretisch orientierte Leserschaft richten, während die verbleibenden Bücher sechs (*Della prattica della pittura*) und sieben (*Dell'istoria di pittura*) eher für praktizierende Künstler bestimmt sind. In diesen letzten beiden Büchern werden zum einen viele der zuvor behandelten Themen erneut aufgegriffen und durch praktische Anleitungen ergänzt, zum anderen gibt Lomazzo in ihnen konkrete Anweisungen zur Darstellung einzelner Figuren und figürlicher Zusammenhänge.⁴ Mit dem für diesen Kommentar gewählten Passus setzt Kapitel 57 des sechsten Buches zur

Komposition der Kleider und ihres Faltenwurfs ein. Als besondere künstlerische Aufgabe beschäftigt Lomazzo die Darstellung von Stoffen und Falten jedoch bereits in früheren Passagen des *Trattato dell'arte della pittura*. An ihnen zeigt sich besonders deutlich, wie sehr er sich in der Behandlung des Faltenwurfs an anderen Theoretikern der Frühen Neuzeit orientiert, sich zum Teil aber auch von gängigen Meinungen absetzt.⁵

In Kapitel 22 des zweiten Buches (*De i moti di tutte le sorti di panni*) geht Lomazzo auf die Darstellung von verschiedensten Kleiderstoffen mit Blick auf die durch ihre Falten erzeugten Bewegungen ein. Wie schon Leon Battista Alberti, der in Paragraf 45 seines sowohl in lateinischer wie auch in italienischer Sprache verfassten Malereitratates von 1435 bzw. 1436 den malerischen Umgang mit unbelebten Dingen wie Haaren und Stoffen diskutiert,⁶ fordert Lomazzo vielfältige Dynamiken innerhalb der Kleidung: So wie Äste von einem Baumstamm in alle Richtungen ausstrahlten, sollten sich auch Falten über ein gemaltes Gewand verteilen und dieses gleichmäßig in Bewegung versetzen. Nicht nur mit diesem Vergleich, sondern auch mit der Mahnung, dass der Faltenwurf dabei leicht und grazil, nicht aber mühevoll und geradezu affektiert erscheinen solle, folgt Lomazzo der Argumentation seines Vorgängers sehr genau.⁷

Wenn Lomazzo im Anschluss jedoch auf die Differenzen unter den Stoffarten zu sprechen kommt und aus diesen unterschiedliche Bewegungsarten ableitet, geht er weit über Alberti hinaus, der in *De pictura* lediglich allgemein und ohne Rücksicht auf qualitative Unterschiede eine bildinterne Begründung von Stoffbewegungen verlangt.⁸ Erste Überlegungen in diese Richtung nahm bereits Leonardo da Vinci in seinen Notizen zur Malerei vor.⁹ So weist er darin etwa mehrmals auf die Notwendigkeit hin, die Falten nach der Qualität des jeweiligen Stoffes zu gestalten und den Gewändern so unterschiedliche Bewegungsintensitäten zu verleihen.¹⁰ Lomazzo nimmt im *Trattato dell'arte della pittura* eine noch subtilere Unterteilung vor und ordnet die verschiedenen Stoffarten insgesamt vier Bewegungs- bzw. Faltenkategorien zu: Feine Stoffe wie Tücher und Schleier wiesen zarte Falten auf; sie könnten sich wellen und aufblähen, aber auch eng an den nackten Körper schmiegen (Typ 1). Feste Stoffe wie Brokat, Filz und dickes Leder seien hingegen schwer in Bewegung zu versetzen und hätten daher nur wenige, grobe Falten; sie fielen gerade und schwer nach unten und träten in geringen Kontakt mit dem nackten Körper (Typ 2).¹¹ Das ideale Maß an Bewegung zwischen den zuvor beschriebenen Extremen erkennt Lomazzo in feinen Wollgeweben, die besonders schöne, gemäßigte Falten ausbildeten und sich dabei nicht nur an den nackten Körper schmiegen, sondern ihn zugleich anmutig umspielten (Typ 3). Damast, Atlas und Ermesin

seien dieser Stoffart eng verwandt, doch könnten sich ihre Falten darüber hinaus überkreuzen und ineinander verdrehen, woraus sich für Lomazzo ein vierter Modus der Stoffbewegung ergibt.¹²

Die in Buch 2 umrissene Typologie der Falten führt Lomazzo in Kapitel 57 des sechsten Buches weiter aus, doch gerät der Körper nun stärker in den Fokus.¹³ Schon im ersten Absatz des eingangs zitierten Passus wird deutlich, dass es ihm hier weniger um die Eigenschaften verschiedener Stoffe und deren Auswirkungen auf die Faltenbildung geht als vielmehr um den Bezug von Figur und Falte: Fehle letzterer die Anmut, so Lomazzo wörtlich, erfasse erstere ein Anschein der Scham. Die Frage nach der Angemessenheit (*decoro*) von Kleidung, wie sie etwa schon Alberti beschäftigte,¹⁴ verlagert sich bei Lomazzo damit auf den Faltenwurf. Wie vor ihm erneut bereits Leonardo,¹⁵ erkennt er nicht nur in der Wahl unpassender Kleider einen Dekorumsbruch, sondern etwa auch in der aufdringlichen Drapierung von Falten zwischen den Beinen einer Figur.

Der erste der drei von Lomazzo im Anschluss angeführten Punkte, die bei der Darstellung von Stoffen und Kleidern zu berücksichtigen seien, zielt in eine ähnliche Richtung: Die Qualität der Falten und Krempen solle auf die unterschiedlichen Figuren im Bild abgestimmt sein. Schon Leonardo empfahl in seinen Notizen zur Malerei, die Stoffe „bei alten, in Togen gehüllten und mit Ansehen und Amtswürde ausgestatteten Männern“ mit vielen Falten zu versehen.¹⁶ Lomazzo holt diesbezüglich weiter aus und kommt dabei auf die zuvor beschriebene Typologie zurück. Das Bildpersonal solle gemäß seiner Natur und seinem Status Gewänder mit verschiedenen Arten des Faltenwurfs tragen. Philosophen und Propheten seien etwa in schwere Stoffe mit wenigen Falten zu hüllen (Typ 2), da zu viele und zu feine Falten die Strenge ihres Gesichts störten. Für Nymphen und Engel, denen gemeinhin Wendigkeit (*sveltezza*) und Anmut (*vaghezza*) zugesprochen werde, kämen hingegen nur leichte, wehende Gewänder mit zarten Falten in Frage (Typ 1). Der Mittelweg zwischen diesen beiden Polen des Faltenwurfs – Typ 3 – stehe „vollkommenen Männern und majestätischen Frauen“ (*uomini perfetti et matrone di maestà*) zu, wie etwa Zeus unter den antiken Göttern oder Gottvater und Maria im christlichen Kontext.¹⁷

Neben dem Dekor um sei bei der künstlerischen Darstellung von Falten auf den Bezug zum Körper zu achten, hierauf zielen die verbleibenden beiden Punkte aus Lomazzos Regelkatalog ab. Mit ihnen definiert er erneut einen Mittelweg, der eine ausgewogene, enge, aber nicht übertriebene Bindung des Faltenwurfs an die einzelnen Körperteile vorsieht. Was Lomazzo unter dieser Vorgabe genau versteht, führt er im Verlauf des Kapitels nur kurz aus. Die Stoffe sollten dem nackten Körper folgen und seinen gelungenen Proportionen eine ebenso wohl

proportionierte Hülle geben.¹⁸ Die eher kunstvoll als natürlich angeordneten Draperien seien dabei jedoch nicht so an den Körper zu pressen, dass sie mit diesem visuell verschmelzen und der Betrachter die Dargestellten gar für nackt halte.¹⁹

Mit dieser nicht näher umrissenen Maßgabe steht Lomazzo in einer langen Tradition. Bereits in Albertis Hinweis auf die Anmut von Tüchern, die durch den Wind an die Glieder gedrückt werden und deren Konturen hervortreten lassen, zeigt sich das besondere Verhältnis des Körpers zu seiner textilen Hülle.²⁰ Auch Leonardo fordert in seinen Notizen mehrmals, dass der Faltenwurf im Bild die Haltungen und Bewegungen der Figuren widerspiegeln solle,²¹ und versuchte sich zu Beginn seiner Karriere zudem selbst in dieser künstlerischen Aufgabe.²² Bei ihm zeichnet sich bereits eine Hierarchisierung von Körper und Draperie ab, die für spätere Autoren wichtig blieb: Die Falten sollten die unter dem Stoff liegenden Glieder hervorkehren, jedoch nicht dominieren und dabei die Statur der Figur verunklären oder ihre Körper scheinbar zerschneiden.²³ Diesen Grundsatz griffen etwa Anton Francesco Doni und Lodovico Dolce in ihren Kunsttraktaten von 1549 und 1557 auf.²⁴ Vielleicht war es gerade diese lange Reihe an Vorläufern, die es Lomazzo nicht nötig erscheinen ließ, seine Forderung nach einer genauen Abstimmung der Falten auf den Körper der Figuren weiter zu vertiefen.

Darin und in Lomazzos weitaus ausführlicherer Behandlung unterschiedlicher Stoffarten und ihrer je spezifischen Faltenbildungen zeichnet sich eher eine Abkehr von der genannten Hierarchie ab. Dieser Eindruck wird durch die gegen Ende von Kapitel 57 des sechsten Buches geäußerte Kritik an der Verwendung von Figuren gestärkt, die in Leinen gehüllt sind, das in Leim getränkt wurde.²⁵ Lomazzo lehnt damit eine gängige und von verschiedenen Autoren überlieferte Praxis ab, mit der das Verhältnis von Körper, Stoff und Falte zunächst am Modell erprobt wurde.²⁶ Schon Antonio Averlino, alias Filarete, empfahl in seinem *Trattato dell'architettura* von ca. 1464, für die künstlerische Umsetzung des Faltenwurfs auf hölzerne Gliederpuppen zurückzugreifen und sie nach den eigenen Vorstellungen in Kleider aus Leinen zu hüllen, die denen von lebenden Personen in allem gleichen.²⁷ Giorgio Vasari führt die Gewandstudien Leonardos in den *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550 und 1568) ebenfalls auf „Tonfiguren, die er mit weichen, in Gips getränkten Tüchern überzog“ (*modegli di figure di terra, et adosso a quelle metteva cenci molli interrati*), zurück²⁸ – obwohl sich Leonardo in seinen eigenen schriftlichen Äußerungen dezidiert gegen den Rückgriff auf ein solches Hilfsmittel wendet.²⁹

Lomazzo kritisiert derartige Modelle an mehreren Stellen seines Traktats – in beiden der Darstellung von Stoffen und Falten gewidmeten Kapiteln,³⁰ aber auch und besonders ausführlich im zweiten Kapitel des fünften Buches über die Per-

spektive (*Della virtù della prospettiva*). In Wasser und Ton getränkte Tücher, so wirft er hier polemisch ein, hätten nichts mit wirklichem Stoff und tatsächlichen Faltenformationen gemein.³¹ Maler sollten daher auf entsprechende Modelle verzichten. Doch auch das natürliche Vorbild selbst erachtet Lomazzo nicht als maßgebend,³² vielmehr sollte ein Maler die Falten gemäß „der Verfassung der Figur“ (*istituzione della figura*) entwerfen und dabei, wie es etwa sein früherer Lehrer Gaudenzio Ferrari vermocht habe, einen individuellen Stil entwickeln – *una certa via nelle pieghe de' panni*.³³ Mit einer solchen Perspektivverlagerung schlug Lomazzo selbst einen neuen Weg in der Bewertung des Faltenwurfs ein, dem später auch Autoren wie Karel van Mander, Giulio Mancini und Giovanni Pietro Bellori folgen sollten.³⁴ Sie erkannten der Draperie autonome Ausdruckswerte zu, die vom dargestellten Körper wegführten. Stattdessen rücken mittels des Faltenwurfs der Künstler, seine individuelle Handschrift ebenso wie die Leistungen seiner Fantasie in den Fokus der Betrachtung.

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Zu Lomazzo als Künstler: *Rabisch – Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Ausst.-Kat. Lugano, Mailand 1998; Claudia Cieri Via, Giovanni Paolo Lomazzo – ritratto pittorico e ritratto letterario. Morfologia e sintassi, in: Chiara Continisio/Marcello Fantoni (Hg.), *Testi e contesti. Per Amedeo Quondam*, Rom 2015, S. 217–225. Zu seinen kunsttheoretischen Schriften, insbesondere dem genannten *Trattato dell'arte della pittura* jüngst: Barbara Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's 'Trattato dell'arte della pittura': Color, Perspective and Anatomy*, Leiden 2017. Vgl. außerdem: Gerald M. Ackerman, *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, Univ. Diss. Princeton 1964; Marilena Z. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538–1600)*, Frankfurt a. M. 1985; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997, S. 123–135; Cornelia Manegold, *Wahrnehmung, Bild, Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim 2004; Pascale Dubus, *Voir avec les yeux de Vasari: le 'Trattato dell'arte della pittura' de Gian Paolo Lomazzo (1584)*, in: ders./Corinne Lucas-Fiorato (Hg.), *La réception des 'Vite' de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e–XVIII^e siècles*, Genf 2017, S. 129–141. Zum Verhältnis des *Trattato dell'arte della pittura* zur 1590 veröffentlichten Schrift *Idea del tempio della pittura* und speziell zu letzteren: Gerald M. Ackerman, *Lomazzo's Treatise on Painting*, in: *The Art Bulletin* 49, 1967, S. 317–326; Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea of the Temple of Painting*, übers. u. hg. v. Jean Julia Chai, University Park 2013, S. 1–41.
- 2 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [1584]*, in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1975, Bd. 2, 1975, S. 7–589, hier Proemio, S. 11.

- 3 Ebd.
- 4 Für einen Überblick über die Gliederung des *Trattato dell'arte della pittura*: Tramelli (wie Anm. 1), S. 77–84.
- 5 Grundlegend zur Bedeutung des Faltenwurfs und der Draperie für die Kunst der Frühen Neuzeit: Tristan Weddigen, Fold, in: Anika Reineke et al. (Hg.), *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 108–112; Estelle Lingo, Drapery, in: ebd., S. 80–84, sowie in einer breiteren Perspektive: Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley/Los Angeles 1993, S. 1–81; dies., *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*, Ausst.-Kat., London 2002, S. 37–55; Gen Doy, *Drapery: Classicism and Barbarism in Visual Culture*, New York 2002.
- 6 Leon Battista Alberti, De pictura. Von der 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), II, § 45, S. 278 f.
- 7 Lomazzo (wie Anm. 2), II, Kap. 22, S. 160. Auf die Nähe zu Alberti wies schon Roberto Paolo Ciardi in der hier zitierten kommentierten Edition von Lomazzos Traktat hin (ebd., Anm. 1).
- 8 Alberti (wie Anm. 6), II, § 45, S. 278–281.
- 9 Zur Geschichte dieser Notizen, die nach Leonardos Tod von einem Schüler zusammengeführt wurden und sich in dessen Abschrift im *Codex Vaticanus Urbinas lat. 1270* erhalten haben, siehe den Kommentar zu Leonardo in diesem Band. Lomazzo besaß eine Auswahl von Leonardos Schriften. Vgl. Tramelli (wie Anm. 1), S. 8 f.
- 10 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 530, fol. 167 r (ca. 1510–1515): „Li panni che vestono le figure debbono avere le pieghe salde o rotte secondo la qualità del panno sottile o grosso che tu voi figurare; e puoi usare nelli componimenti delle storie de l'una et de l'altra sorte per satifare a diversi giudizi.“ Vgl. auch ebd., § 535, fol. 168 r–v (ca. 1505–1510). Auch Anton Francesco Doni und Lodovico Dolce fordern in ihren Kunsttraktaten eine Differenzierung der Falten gemäß den Stoffqualitäten. Vgl. Anton Francesco Doni, *Disegno. Facsimile della edizione del 1549 di Venezia con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, hg., eingel. u. komm. v. Mario Pepe, Mailand 1970, fol. 15 v; Lodovico Dolce, Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 141–206, 433–493, hier S. 182.
- 11 Lomazzo (wie Anm. 2), II, Kap. 22, S. 161.
- 12 Ebd., S. 160 f. Auf die individuellen Bewegungsarten von Samt und feinem Leder, die keiner der genannten Gruppen zuzuordnen seien, geht Lomazzo an dieser Stelle nicht näher ein. Auch die Farben und Glanzeffekte der unterschiedlichen Stoffe spielen für Lomazzo in Kapitel 22 keine Rolle. Er widmet sich diesem Aspekt von Gewanddarstellungen jedoch kurz im neunten Kapitel des dritten, den Farben gewidmeten Buches. Vgl. ebd., S. 173 f. Im Unterschied dazu richtete Cennino Cennini im *Libro dell'arte* von ca. 1400 sein Augenmerk primär auf die malerische Umsetzung verschiedener Gewandfarben: Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, Kap. 76–84, S. 123–126.
- 13 Zum Verhältnis des Körpers zu seiner textilen Hülle, das seinen Schutz ebenso einschließt wie seine Formung, allgemein: André Holenstein (Hg.), *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, Bern 2010; Denis Bruna (Hg.), *Fashioning the Body: An Intimate History of the Silhouette*, Ausst.-Kat. New York, New Haven/London 2015; Isabelle Paresys, The Body, in: Elizabeth Currie (Hg.), *A Cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance*, London 2017, S. 57–73, 203–205.

- 14 Alberti (wie Anm. 6), II, § 38, S. 262–265, und § 40, S. 266–269. Vgl. auch Leonardo (wie Anm. 10), § 541, fol. 170 r–v (ca. 1492), der sich an dieser Stelle nicht nur für die vestimentäre Differenzierung von Jung und Alt ausspricht, sondern das Dekor der Kleidung zugleich in Abgrenzung zu zeitgenössischen Moden bestimmt. Zum Dekor allgemein und mit weiterer Literatur: Michael Thimann, *Decorum*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2011 (zuerst: 2003), S. 84–88.
- 15 Leonardo (wie Anm. 10), § 533, fol. 167 v–168 r (ca. 1510–1515).
- 16 Ebd.
- 17 Lomazzo (wie Anm. 2), VI, Kap. 57, S. 394.
- 18 Ebd., S. 395: „La seconda considerazione che si debbe avere è, come dissi, che i panni seguano il nudo, il quale, essendo proporzionato e ben quadrato, resta ancora con le vestimenta sopra nella medesima proporzione.“ In ähnlicher Weise rät Lomazzo im dritten Kapitel desselben Buches dazu, eine Figur zunächst nackt zu zeichnen und dann im Bild anzukleiden, um ihre Proportionalität zu garantieren: ebd., S. 248.
- 19 Ebd., VI, Kap. 57, S. 395: „Questa sorte di panneggiare è piú artificiosa che naturale, la quale, per far conoscere se medesimo Michel Agnolo quanto valesse ne i nudi e nelle incatenature delle membra, ha usato nella Pavolina capella in Vaticano, facendo ad un tratto vedere il nudo e vestito. [...] Per il che, senza osservazione di certi estremi nel ricercar del nudo, è piú facile far i panni che vadano e terminino intorno alle figure; però che facendole bene, come hanno fatto Raffaello e gli altri sopradetti che hanno seguito la via di mezzo, si può dire che tengano la piú sicura e migliore di tutte l’altre sorti di panneggiare.“
- 20 Alberti (wie Anm. 6), II, § 45, S. 280 f. Alberti greift hier – ähnlich wie vor ihm bereits Lorenzo Valla in *De voluptate* – die Beschreibung Daphnes in Ovids *Metamorphosen* auf (I, 527 f.). Vgl. Lorenzo Valla, *Von der Lust oder vom wahren Guten/De voluptate sive De vero bono. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Peter Michael Schenkel, München 2004, I, § 22, S. 70 f. Zu Valla siehe auch den entsprechenden Kommentar im vorliegenden Band. Lomazzo reflektiert diesen Gedanken am Ende von Kapitel 57: Lomazzo (wie Anm. 2), VI, S. 396.
- 21 Leonardo (wie Anm. 10), § 529, fol. 167 r (ca. 1510–1515): „Li panni che vestono le figure debbono mostrare d’essere abitati da esse figure. Con breve circuizione mostrare l’attitudine e moto di tale figura e fuggire le confusioni di molte pieghe, e massime sopra i [ri]lievi, acciò che siano cogniti.“ Vgl. auch ebd., § 543, fol. 170 v–171 r (ca. 1505–1510), und § 544, fol. 171 r (ca. 1505–1510). Bei der Abstimmung der Falten auf den Körper seien außerdem die Art des Gewandes und seine spezifischen Eigenschaften zu beachten: ebd., § 539, fol. 169 v (ca. 1492).
- 22 Zu den Gewandstudien Leonardos etwa: Françoise Viatte (Hg.), *Leonardo da Vinci. Die Gewandstudien*, Ausst.-Kat. Paris, München/Paris/London 1990; Carmen C. Bambach, Leonardo and Drapery Studies on ‚Tela Sottilissima di Lino‘, in: *Apollo* 159, 2004, S. 44–55, mit weiterführender Literatur.
- 23 Leonardo (wie Anm. 10), § 532, fol. 167 r–v (ca. 1510–1515): „[...] li lineamenti d’esse pieghe vadino in qualche parte circondando le membra da loro coperte, e non con lineamenti che taglino le membra, né con ombre che sfondino piú dentro che non è la superficie del corpo vestito.“ Vgl. auch ebd., § 533, fol. 168 r (ca. 1510–1515). Zur Unterordnung der Draperie unter den Körper grundlegend: Lingo (wie Anm. 5), S. 81 f.
- 24 Doni (wie Anm. 10), fol. 15 v–16 r; Dolce (wie Anm. 10), S. 182. Vgl. Estelle Lingo, Beyond the Fold: Drapery in Seventeenth-Century Sculptural Practice and Criticism, in: Tristan Wed-

- digen (Hg.), *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art und Literature*, Emsdetten/Berlin 2011, S. 121–129, hier S. 124.
- 25 Lomazzo (wie Anm. 2), VI, S. 395.
- 26 Eine Variante dieser Vorgehensweise beschreibt der aus Siena stammende Ingenieur Vannoccio Biringuccio in seinem metallurgischen Traktat *De la pirotechnia* (1540). Bei der Herstellung von Formen für den Bronze-guss, so Biringuccio, könnten textile Partien unmittelbar im Rückgriff auf in Wachs getränkte Stoffe gebildet werden (fol. 82 r). Richard E. Stone, A New Interpretation of the Casting of Donatello's ‚Judith and Holofernes‘, in: *Studies in the History of Art* 62, 2001, S. 54–69, geht davon aus, dass Donatello schon Mitte des 15. Jahrhunderts auf ein ähnliches Verfahren zurückgegriffen hat.
- 27 Antonio Averlino (Filarete), *Trattato di architettura*, hg., eingel. u. komm. v. Anna Maria Finoli/Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, Bd. 2, XXIV, S. 676 f.
- 28 Übers. Giorgio Vasari, Das Leben des Leonardo da Vinci, übers. v. Victoria Lorini, hg., eingel. u. komm. v. Sabine Feser, Berlin 2006, S. 19. 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. 17. Auch Doni verweist im Rahmen seiner Behandlung des Faltenwurfs auf die Verwendung von Ton- oder Holzmodellen. Doni (wie Anm. 10), fol. 16 r.
- 29 Leonardo (wie Anm. 10), § 538, fol. 169 r–v (ca. 1492): „I panni si debbon ritrarre di naturale, cioè se vorrai fare panno lano, usa le pieghe secondo quelli, e se sarà seta, o panno fino, o da villani, o di lino, o di vello, va diversificando a ciascuno le sue pieghe, e non fare abito come molti fanno sopra i modelli coperti di carte, o cuorami sottili, che t'ingannaresti forte.“
- 30 Lomazzo (wie Anm. 2), II, Kap. 22, S. 161 f., und VI, Kap. 57, S. 395.
- 31 Ebd., V, Kap. 2, S. 222. Lomazzos Ablehnung von kunstvoll drapierten Tonmodellen verbindet sich an dieser Stelle auch mit einer Ablehnung der Bildhauerei im Sinne des *paragone*. Vgl. ebd., S. 221 f.
- 32 Für Leonardo war dies hingegen noch von zentraler Bedeutung. Vgl. Leonardo (wie Anm. 10), § 532, fol. 167 v (ca. 1510–1515), und § 538, fol. 169 r–v (ca. 1492). In einem Abschnitt überträgt er sogar seine Beobachtungen zu den Bewegungen des Wassers bzw. dem Impetus dieses Elements auf den Faltenwurf: ebd., § 537, fol. 168 v–169 r (ca. 1492).
- 33 Lomazzo (wie Anm. 2), V, Kap. 2, S. 221.
- 34 Vgl. z. B. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 631. Hierzu grundlegend: Lingo (wie Anm. 24); dies. (wie Anm. 5), S. 82 f. Schon van Mander spricht sich in seinem dem *Schilder-Boeck* vorausgehenden Lehrgedicht von 1604 gegen eine Gestaltung von Stoffen „nach der Natur“ (*na 'r leven*) und für deren Nachschöpfung aus dem Geist aus. Karel van Mander, *Das Lehrgedicht*, übers., hg. u. komm. v. Rudolf Hoecker, Haag 1916, Kap. 10, § 8, S. 242 f. Eine vergleichbare Position findet sich auch bei Mancini: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. v. Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956, Bd. 1, S. 134. Zu van Mander und Mancini: Lingo (wie Anm. 5), S. 81, 83 f.

21. Giovan Battista Della Porta: Die Physiognomie der schönen Gestalt (1586)

Pulchritudinem aliter medici, aliter philosophi definiunt. Hippocrates veram pulchritudinem nil aliud esse dicit quam optimam constitutionem temperamenti, quam actionibus diiudicant: non albedine vel mollicie, scilicet quae particulas habeat ad organorum functiones sufficientem praebens utilitatem. At si Socratem vel Platonem in Sophista de pulchritudine disputantes audiamus, inquirunt: Pulchritudinem in animae sanitatem aegritudinemque connumerari: nam si sana, pulchra est: deformis vero, si aegra; animae partium seditionem diffidentiamque morbum dicunt; temerariae motiones immoderataeque ex appetitu venientes, turpitudinem appellant, sic consensum et partium congruitatem esse sanitatem et motionum aequabilitatem esse pulchritudinem: et quemadmodum corpus pulchrum inaequabilitate membrorum naturam habet suam, eodem modo ex singularium motionum congrua aequalitate pulcher honestusque evadit. At has pulchritudines mangones non laudant, sed quae in apta membrorum modulatione consistit. Galenus utramque coniungit: corpus itaque quod nec densum evidenter sit aut lassum, neque durum, neque molle, neque item pilosum aut glabrum, quantaecumque magnitudinis extiterit, temperatissimum erit, quod si instrumentariae eorum pares commensum quendam inter se sortiantur, erit perfecto visu sane pulcherrimum, cum absolutissime constitutionis existat. Vetus est omnibus physiognomonicae rei scriptoribus comprobatum axioma, quum conveniens dispositio membrorum corporis bonorum morum convenientiam demonstret et vulgo etiam iactari solet, ut monstrum in corpore, monstrum sit in anima. Pulchritudo est membrorum corporis optime commensurata dispositio et corporis forma animae typus est. Particulae interius eandem structura sortiantur, quod foris ostendunt et quae similem actionem obeunt, similem figuram foris ostendunt, quippe (ut saepius diximus) natura animanti corpus animi affectibus idoneum condidit.

Giovan Battista Della Porta, *De humana physiognomonia libri sex*, hg. v. Alfonso Paoletta, 2 Bde., Neapel 2011–2013, Bd. 1, 2011, IV, Kap. 9, 8–37 (S. 433 f.)

Schönheit wird von Ärzten und von Philosophen jeweils unterschiedlich definiert. Hippokrates sagt, dass die wahre Schönheit nichts anderes sei als die beste Mischung der Körpersäfte, die diese durch ihre Handlungen aufzeigen und nicht durch die weiße (Körper-)Farbe oder die Weichheit einzelner Glieder, die Elemente der

Konstitution also, die der Funktion der Organe hinreichende Nützlichkeit verleihen. Aber wenn wir Sokrates oder Platon im *Sophisten* hören, wie sie die Schönheit diskutieren, so sagen diese, dass Schönheit zur Gesundheit und Krankheit der Seele gezählt wird, denn wenn etwas gesund ist, ist es schön, aber hässlich, wenn es krank ist; sie nennen den Aufruhr und das Misstrauen zwischen den Seelenteilen Krankheit; die verwerflichen und unmäßigen Regungen, die aus der Begierde hervorgehen, nennen sie Hässlichkeit, während die Eintracht und das Ebenmaß der Glieder gesund und das Gleichmaß der Bewegungen schön sei. Und wie ein schöner Körper durch die Unausgeglichenheit der Glieder sein eigenes Wesen hat, so tritt durch das entsprechende Gleichmaß der einzelnen Bewegungen der Schöne und Ehrenhafte zutage. Aber nicht diese Schönheiten preisen die Sklavenhändler an, sondern jene, die in der angemessenen Harmonie ihrer Glieder besteht. Galen verbindet beides: Ein Körper, der augenscheinlich weder fest noch schlaff, weder hart noch weich, weder behaart noch glatt sei, sei unabhängig von seiner Größe dann am besten ausgeglichen, wenn sich seine funktionalen Teile untereinander in bestimmter Weise symmetrisch verteilen; er wird durch sein vollendetes Aussehen sicher am schönsten sein, weil er mit der vollkommensten Konstitution in Erscheinung tritt. Ein alter und bei allen Autoren über Physiognomie bewährter Grundsatz besagt, dass die harmonische Disposition der Körperteile auch ein Ebenmaß der guten Charakterzüge beweise. Es ist auch allgemein verbreitet, zu behaupten, dass wer ein Ungeheuer im Körper, auch ein Ungeheuer in der Seele sei. Schönheit ist die hervorragendste maßvolle Disposition aller Körperteile, und die Gestalt des Körpers bildet die charakterliche Veranlagung ab. Die inneren Teile weisen die gleiche Struktur auf wie die äußeren, und diejenigen, die eine gleichartige Tätigkeit vollziehen, weisen eine gleichartige äußere Gestalt auf. Wie wir oftmals gesagt haben, hat deshalb die Natur den lebendigen Körper entsprechend den Affekten der Seele hergestellt.

Übersetzung: Romana Sammern

Kommentar

Die Vorstellung, dass die äußere Gestalt und innere Eigenschaften einander im Sinne eines verborgenen menschlichen Bauplans entsprechen und Charakterzüge sich in Zeichen der äußeren Erscheinung ablesen ließen, geht unter anderem auf verstreute Aussagen bei den antiken Philosophen Pythagoras, Aristoteles, Polemon und Hippokrates zurück und hatte in der Frühen Neuzeit Konjunktur.¹

Der neapolitanische Naturforscher und Universalgelehrte Giovan Battista Della Porta (1535–1615) wurde unter anderem mit seinen Kompilationen dieses Wissens berühmt. Sein Hauptwerk über die menschliche Physiognomie, *De humana physiognomonia*, erschien 1586 in seinem Geburtsort Vico Equense.² Aufgrund eines Verdiktes des römischen Inquisitionsbüros wurde die italienische Übersetzung erst 1598 unter dem Pseudonym Giovanni de Rosa veröffentlicht (*Della fisionomia dello huomo*). Bereits im Jahr 1601 folgte eine Übersetzung ins Deutsche (*Menschliche Physiognomy*) und 1655 bis 1656 eine ins Französische (*La physionomie humaine*).³ Della Porta veröffentlichte außerdem ein Werk über die Analogie der Physiognomie aller Lebewesen (*Phytognomonica*, 1588);⁴ der Traktat *Coelestis physiognomoniae libri sex* (1601, 1603) erörtert die Physiognomie kritisch und ebenso problematisch im Kontext der Astrologie.⁵ Die Manuskripte über das Lesen der Handlinien (*Chirofisionomia*, 1609) und über die Interpretation der Stirnfalten (*Metoposcopia*) wurden aufgrund der Zensur zu Lebzeiten nicht publiziert.⁶ Außerdem und nicht weniger bedeutsam veröffentlichte Della Porta viel beachtete Schriften zur Naturkunde (*Magia naturalis*, 1558, 2. Aufl. 1589) und Destillierkunst, Landwirtschaft, Gedächtniskunst, Optik, Magie und Astrologie, Mathematik sowie zum Kriegswesen, er verfasste Geheimschriften, Reiseberichte und zahlreiche bedeutende Theaterstücke, vor allem Komödien.⁷

Die Physiognomik war für Della Porta integraler Bestandteil seiner naturphilosophischen Forschungen, die er im Rahmen seiner neapolitanischen *Accademia dei Secreti*, auf Reisen durch Europa und später an der Universität von Neapel im Austausch mit Gelehrten wie Tommaso Campanella, Federico Cesi, Galileo Galilei und anderen betrieb.⁸ Unter der Prämisse, dass die Seele eine gestaltende Wirkung auf den Körper habe, erklärt Aristoteles, dass es möglich sei, den Charakter eines Menschen von seiner körperlichen Disposition abzuleiten (*Analytica priora*, II, 70b, 7–39): „Denn wenn eine Affektion einer unteilbaren Gattung eigentümlich zukommt, wie die Tapferkeit den Löwen, gibt es auch notwendig ein Zeichen; denn es ist vorausgesetzt, dass Körper und Seele zugleich miteinander affiziert werden.“⁹

Dieser Ansatz wurde in pseudo-aristotelischen Schriften wie der *Physiognomonica* und dem *Secretum secretorum* zu einem Verzeichnis verschiedener Charaktertypen und ihrer Merkmale erweitert und über die lateinischen Übersetzungen im 13. Jahrhundert in die Neuzeit tradiert.¹⁰ Eine Voraussetzung der Physiognomik war dabei die Vorstellung der proportionalen Gestaltung der Welt, in der jedes Element eine Entsprechung hat und in einem ausgewogenen Verhältnis zu den jeweils anderen Elementen und zum Ganzen steht (Platon, *Timaios*, 31a). Auf dieser Grundlage entwickelte der altgriechische Arzt Galen

sein für die mittelalterliche und neuzeitliche Medizin maßgebliches medizintheoretisches Erklärungsmodell der Humoralpathologie, wonach die ausgewogene Mischung der Körpersäfte – rotes Blut, weißer Schleim, gelbe und schwarze Galle – gemeinsam mit äußeren Umständen (*res non naturales*) die Gesundheit, das Temperament und die Erscheinung eines Menschen bestimmen. Der Zustand der Körpersäfte lasse sich auf der Körperoberfläche eines Menschen an der Komplexion ablesen. Die Komplexion ist dabei mehr als die Hautfarbe, sondern meint die Beschaffenheit des Körpers und auch einzelner Körperteile und Organe. Sie wird von der Mischung der Körpersäfte, der physischen vier Qualitäten (heiß, kalt, feucht und trocken) und der vier Elemente, von ästhetischen Qualitäten wie der Farbe und Form, aber auch von haptischen Eigenschaften wie weich und fest, von der Temperatur und Stimme sowie von Alter und Geschlecht bestimmt (die Komplexion von Männern ist wärmer und trockener, die von Frauen kälter und feuchter, von älteren Menschen kälter als von jüngeren). Die Komplexion konnte sowohl die augenblickliche Beschaffenheit des Körpers oder einzelner Organe als auch die physische und psychische Veranlagung eines Menschen entsprechend der Temperamentenlehre meinen: Je nachdem, welcher der Körpersäfte den Organismus dominiere, bestehe eine Veranlagung zum Sanguiniker (rotes Blut), zum Phlegmatiker (weißer Schleim), zum Melancholiker (schwarze Galle) oder zum Choliker (gelbe Galle).¹¹ In der Neuzeit wurde die Physiognomik als Mittel der Diagnostik mit dem galenischen Ansatz zu einem Modell medizinischer Physiognomik verwoben:¹² Sowohl die charakterliche Neigung eines Menschen wie auch sein momentaner Zustand ließen sich an äußeren körperlichen Zeichen wie der Statur oder der Körperfärbung ablesen und interpretieren. „Schön“-Sein war in der galenischen Tradition, wie die oben zitierte Passage Della Portas belegt, mit Gesundheit assoziiert, das bedeutet, dass alle Körperteile – einschließlich der Seele – im Einklang sind (*convenientia*); Krankheit heißt, dass die innere Balance gestört ist (*animae partium seditionem diffidentiamque morbum dicunt*) und sich dieses Missverhältnis auf die äußere Erscheinung auswirkt.¹³

Die Merkmale eines gesunden Körpers entsprechen bei Della Porta dem Mittelmaß: Der Körper soll weder zu fest noch zu weich, weder zu hart noch zu schlaff sein, weder zu haarig noch zu glatt. Das Mittelmaß (*mediocritas*) hatte bereits der Paduaner Arzt Michele Savonarola in seinem medizinisch-physiognomischen Traktat *Speculum physionomie* (1442) auf der Grundlage der Proportionslehre zum Kriterium für körperliche Schönheit erklärt.¹⁴ Die Resonanz des Manuskripts blieb beschränkt, doch der Paduaner Bildhauer Pomponio Gaurico verwendete es für sein Traktat *De sculptura* (1504): Erstmals in der Kunstli-

teratur vermittelte er physiognomische Inhalte als Methode der Beobachtung (*observatio*).¹⁵ Bereits in der antiken Kunstliteratur hatte physiognomisches respektive pathognomisches Wissen zu den Grundlagen der Malerei gehört; in gleicher Weise zählte Leon Battista Alberti die Fähigkeit, die Leidenschaften darstellen zu können, zu den fundamentalen Anforderungen an Maler.¹⁶ Später verband Albrecht Dürer in seinem theoretischen wie künstlerischen Werk (*Vier Apostel*, 1524) seine Überlegungen zu prototypischen Menschentypen mit dem Bedeutungsspektrum der medizinischen Physiognomik und Temperamentenlehre.¹⁷ Philosophen, Ärzte und Künstler hatten gemeinsame Methoden der empirischen Beobachtung und des Vergleichs von Ähnlichkeiten (*similitudines*) mit dem Ziel der Erkenntnis in ihrem jeweiligen hermeneutischen Modell – Ernst Cassirer beschreibt dieses Prinzip so:

„Noch herrscht fast ungezügelt jener Grundtrieb des mittelalterlichen Denkens, der das Ganze des Kosmos, das Ganze der physischen wie der geistigen Welt, mit einem dichten Gewebe von Analogien zu überspinnen und in dem Netzwerk dieser Analogien einzufangen sucht. Ein und dasselbe immer wiederholte Grundschema ist es, das uns die Ordnung des Mikrokosmos und des Makrokosmos, die Ordnung der Elemente und Naturkräfte wie die der sittlichen Kräfte, die logische Welt der Syllogismen und die metaphysische der realen Gründe und Folgen enträtseln und aufschließen soll.“¹⁸

Della Portas Schriften zur Physiognomik stellen dabei das aus der Antike überlieferte physiognomische Wissen zum ersten Mal systematisch und mit einer Vielzahl an wirkungsmächtigen Illustrationen dar.¹⁹ Die erste vierteilige Auflage von *De humana physiognomonia* erschien 1610 in erweiterter Fassung mit sechs Büchern. Der Traktat über die menschliche Physiognomie gibt im ersten Buch einen Überblick über die Physiognomik und ihre Methoden: Unter der Prämisse, dass sich die inneren Qualitäten (*naturales passiones*) der Lebewesen in äußeren Zeichen am Körper (*signa in corpore*) zeigen, definiert Della Porta die Physiognomik als eine Wissenschaft (*scientia*), die Erkenntnisse aus diesen Körperzeichen gewinnt.²⁰ Schlüsse über bestimmte charakterliche Dispositionen zieht Della Porta aus dem Vergleich zwischen Mensch und Tier. Kapitel 15 stellt dabei einen Katalog der signifikanten Charaktereigenschaften bestimmter Tiere und ihrer äußerlichen Körperzeichen mit dem Löwen (*leo*) und dem Leopard (*pardalis*) als Ideal bereit, und in Kapitel 21 werden sie jeweils mit Mann und Frau verglichen.²¹

Della Porta bezieht sich hauptsächlich auf jene Schriften zu Physiognomik der Antike und des Mittelalters, die seit dem 16. Jahrhundert in griechischen

und lateinischen Editionen publiziert worden waren: die *Physiognomonika* des Sophisten Polemon und ihre Zusammenfassung durch den jüdischen Arzt Adamantios, die physiognomischen Schriften des arabischen Arztes Rhazes und die betreffenden Abschnitte in Albertus Magnus' Tiergeschichte (*De animalibus libri XXVI*, 1220/40) sowie das umfassende medizinische Handbuch des Paduaner Arztes Pietro d'Abano (*Conciliator*, um 1303).²²

Das zweite Buch kompiliert einen semantischen Katalog der einzelnen Körperteile und referiert die Bedeutung ihrer Gestalt für den Charakter nach dem Vorbild kanonischer physiognomischer Schriften wie dem *Liber physionomiae* (nach 1227) des Gelehrten und Aristoteles-Übersetzers Michael Scotus. Das dritte Buch ist ganz den Augen als „Pforten zur Seele“ (*animi fores*) gewidmet und setzt von der Form der Wimpern über die Beschaffenheit der Augenwinkel jegliche formale Ausprägung in Bezug zu charakterlichen Eigenschaften.²³ Das vierte Buch, woraus die oben zitierte Passage stammt, beschreibt den Menschen in seiner physischen Gestalt und seinem Charakter, den Eigenschaften und Fähigkeiten als Ganzes, den Haaren sowie den Körperfärbungen. Obwohl die Tradition des physiognomischen Merkmalkatalogs Körpermerkmale tendenziell *ex negativo* erläutert, diskutiert della Porta hier ausführlich die Schönheit des menschlichen Körpers und des Gesichts.

De humana physiognomonia ist vor allem für die Mensch-Tier-Analogien bekannt, die in peripatetischer Tradition die äußere Erscheinung der Menschen nach ihren verschiedenen Typen mit der von Tieren in Bezug setzen. Die Vergleiche begleiten die einprägsamen Holzschnitte Geronimo de Novos, die Mensch und Tier bzw. ihre Köpfe jeweils gegenüberstellen.²⁴ Der peripatetische Vergleich von Mensch und Tier diente Charles Le Brun etwa hundert Jahre später für die *Conférence sur la Physionomie de l'homme et ses rapports avec celles des animaux* (1687) als Basis seiner kunstdidaktischen Ausführungen, die er einflussreich in Zeichnungen über die Mensch-Tier-Analogien darlegte.²⁵ Della Portas Schriften und Le Bruns Zeichnungen galten bis ins 19. Jahrhundert als vorbildlich für die Darstellung der Leidenschaften in der bildenden Kunst. Della Porta gab auch (pseudo-)wissenschaftlichen Versuchen der Physiognomik, Schädelkunde und Anthropometrie seit dem 18. Jahrhundert eine Grundlage, wobei Johann Caspar Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe* (1775–1778) noch einmal ein Körperideal im Christusbild verwirklicht fand, in dem sich das Schöne als Verkörperung des Guten darstellte.²⁶

Anmerkungen

- 1 Hans-Uwe Lammel/Peter Gerlach/Brigitte Hoppe, Physiognomik, in: Manfred Landfester (Hg.), *Der Neue Pauly*, 16 Bde., Stuttgart 1996–2003, Bd. 15/2: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, 2002, Sp. 349–362, hier Sp. 352–358. Zu den damit verbundenen Quelleneditionen der antiken und mittelalterlichen physiognomischen Schriften seit Anfang des 16. Jahrhunderts siehe Ulrich Reißer, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1997, S. 52–88; zur frühneuzeitlichen Physiognomik als Produkt der entstehenden Buchkultur Martin Porter, *Windows of the Soul. Physiognomy in European Culture, 1470–1780*, Oxford 2005.
- 2 Giovan Battista Della Porta, *De humana physiognomonia libri sex*, hg. v. Alfonso Paoletta, 2 Bde., Neapel 2011–2013, Bd. 1, 2011, S. XLVIII. Siehe auch mit weiterführender Literatur Cosimo Caputo, Un manuale di semiotica del Cinquecento: il ‚De humana Physiognomonia‘ di Giovan Battista Della Porta, in: Maurizio Torrini (Hg.), *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo Tempo*, Neapel 1990, S. 69–91; Katherine MacDonald, Humanistic Self-Representation in Giovan Battista Della Porta's ‚Della Fisionomia dell'uomo‘. Antecedents and Innovation, in: *The Sixteenth Century Journal* 36, 2005, S. 397–414; Sergius Kodera, Giambattista della Porta, in: Edward N. Zalta (Hg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Ausg. Sommer 2015, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/della-porta/> (letzter Zugriff am 19.7.2018); sowie die Beiträge in Marco Santoro (Hg.), *La ‚mirabile‘ natura: magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615–2015)*, Pisa/Rom 2016.
- 3 Zu weiteren Ausgaben und Übersetzungen siehe Della Porta (wie Anm. 2), S. XXXV–LX; zu einer modernen deutschen Übersetzung in Auszügen: Johannes Baptista Porta, *Die Physiognomie des Menschen. Zur Deutung von Art und Charakter der Menschen aus den äusserlich sichtbaren Körperzeichen*, übers. v. Will Rink, Dresden 1929; zur Rezeption von Della Porta im deutschsprachigen Raum Alfonso Paoletta, Die Physiognomie von Della Porta und Lavater und die Phrenologie von Gall, in: *Morgen-Glantz* 18, 2008, S. 137–151, sowie die weiteren Beiträge des Themenbandes.
- 4 Wolf-Dieter Müller-Jahncke, Die Phytognomica Giovan Battista Della Portas als medizinische Signaturenlehre, in: Torrini (wie Anm. 2), S. 93–99.
- 5 Vgl. Sergius Kodera, *Disreputable Bodies. Magic, Gender, and Medicine in Renaissance Natural Philosophy*, Toronto 2010, S. 251–273.
- 6 Giovan Battista Della Porta, *Chirofisionomia*, Neapel 1677; Giovan Battista Della Porta, *Metoposcopia*, hg. v. Giovanni Aquilecchia, Neapel 1990. Vgl. Oreste Trabucco, Riscrittura, censura, autocensura. Itinerari redazionali di Giovan Battista Della Porta, in: *Giornale critico della filosofia italiana* 22, 2002, S. 41–57; Michaela Valente, Della Porta e l'inquisizione. Nuovi documenti dell' Archivio del Sant'Uffizio, in: *Bruniana et Campanelliana* 3, 1997, S. 415–445; Sergius Kodera, From Piazza Mercato to Ponte Ricciardo, and on to Via Toledo: Giovan Battista Della Porta's Translations of Hands and Feet of Executed Criminals Across Early Modern Naples, in: *Open Arts Journal* 6, 2017/18, S. 21–37.
- 7 Zum Verhältnis von Naturphilosophie, Physiognomie und Theater siehe Sergius Kodera, Giambattista Della Porta's Histrionic Science, in: *California Italian Studies* 3, 2012, S. 1–27.
- 8 Zur Naturforschung Portas, v. a. im Kontext der *Magia naturalis*, siehe mit weiterführender Literatur Wolf-Dieter Müller-Jahncke, *Astrologisch-magische Theorie und Praxis in der Heil-*

- kunde der frühen Neuzeit, Stuttgart 1985, S. 125–127; William Eamon, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton 1994; Paula Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley 1996; Paolo Piccari, *Giovan Battista Della Porta: il filosofo, il retore, lo scienziato*, Mailand 2007; Donato Verardi, *Logica e magia: Giovan Battista Della Porta e i segreti della natura*, Lugano 2017.
- 9 Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*. Bd. 3, I/2: *Analytica priora, Buch II*, übers. v. Niko Strobach/Marko Malink, Darmstadt 2007, 27, 70b, 13–16 (S. 42). Vgl. Martin Kemp, The Leonine Man. From Metaphysics to MGM, in: *Bildwelten des Wissens* 6, 2008, S. 90–102, hier S. 95, mit weiterführender Literatur. Siehe zur peripatetischen Grundlage von Della Portas methodischem Ansatz Ian Maclean, *Logic, Signs and Nature in the Renaissance. The Case of Learned Medicine*, Cambridge 2002; Cecilia Muratori, From Animal Bodies To Human Souls: (Pseudo-)Aristotelian Animals in Della Porta's Physiognomics. In: *Early Science and Medicine* 22, 2017, S. 1–23.
 - 10 Grundlegend: Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*. 18, 6: *Physiognomonica*, übers. v. Sabine Vogt, Darmstadt 1999; Reißer (wie Anm. 1), S. 19–51; Lammel/Gerlach/Hoppe (wie Anm. 1), Sp. 353–358.
 - 11 Della Porta (wie Anm. 2), Bd. 1, 2011, I, Kap. 6–9, S. 23–37. Grundlegend: Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a. M. 1990 (zuerst: *Saturn and Melancholy*, London/New York 1964), bes. S. 39–199; Reißer (wie Anm. 1), S. 32–35; Angela Schattner, Komplexion, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit*, 16 Bde., Stuttgart 2005–2012, Bd. 6, 2007, Sp. 1038–1041; Noga Arikha, *Passions and Tempers. A History of the Humours*, New York 2008.
 - 12 Zuerst im frühen 10. Jahrhundert im Mansurschen Buch über die Medizin (*Kitab al-Mansouri fi al-Tibb*) des persischen Arztes und Naturforschers Rhazes (Muḥammad Ibn-Zakariyā ar-Rāzi). Johannes Thomann: *Studien zum ‚Speculum physionomie‘ des Michele Savonarola*, Univ. Diss. Zürich 1997, S. 106. Siehe den Überblick bei Joseph Ziegler, Philosophers and Physicians on the Scientific Validity of Latin Physiognomy, 1200–1500, in: *Early Science and Medicine* 12, 2007, S. 285–312.
 - 13 Zu Schönheit als grundlegendem Konzept in den physiognomischen Lehren siehe Roland Kanz/Jörn Sigler Schmidt, Physiognomik, in: Jaeger (wie Anm. 11), Bd. 9, 2009, Sp. 1181–1188, hier Sp. 1183 f.; zu den naturphilosophischen bzw. medizinischen Grundlagen auch Michelle Laughran, Oltre la pelle. I cosmetici e il loro uso, in: Carlo Marco Belfanti/Fabio Giusberti (Hg.), *La moda*, Turin 2003, S. 43–82, hier S. 51 f. Vgl. dagegen Ulrike Zeuch, Anatomie als die Herausforderung für die Schönheitsbestimmung des menschlichen Körpers in der Frühen Neuzeit, in: Albert Schirmermeister (Hg.), *Zergliederungen. Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2005, S. 252–268, hier S. 255–257, die argumentiert, dass Schönheit im Zuge der anatomischen Erkenntnisse seit Vesal nicht mehr durch die Ausgewogenheit der Körpersäfte, sondern durch ein symmetrisches Maßverhältnis der Körperglieder bzw. deren künstliche Inszenierung zu verstehen sei.
 - 14 Thomann (wie Anm. 12), S. 49–51, 161. Zu Savonarola siehe mit weiterführender Literatur Gabriella Zuccolin, ‚The Speculum Physionomie‘ by Michele Savonarola, in: Giuliana Lusotto (Hg.), *Universality of Reason. Plurality of Philosophies*, Bd. V.II.2: *Comunicazioni: Latina*, Palermo 2017, S. 873–886. Zum Mittelmaß siehe den Kommentar zu Dürer im vorliegenden Band. Zu ästhetischen Definitionen des Körpers in der medizinischen Literatur siehe auch

- Mariacarla Gadebusch Bondio, *Medizinische Ästhetik. Kosmetik und plastische Chirurgie zwischen Antike und früher Neuzeit*, München 2005, hier S. 184–186.
- 15 Pomponio Gaurico: *De Sculptura*, hg. v. Paolo Cutolo, Neapel 1999, III, S. 170–177, hier S. 170. Zur Savonarola-Rezeption Gauricos siehe Thomann (wie Anm. 12), S. 19. Die Verbindung von Porträtkunst und Physiognomie war dagegen schon in der mittelalterlichen Physiognomieliteratur bekannt. Siehe Willibald Sauerländer, ‚Phisionomia est doctrina salutis‘. Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen, in: Martin Büchsel/Peter Schmidt (Hg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, S. 101–121; Sarah R. Kyle, *Medicine and Humanism in Late Medieval Italy. The Carrara Herbal in Padua*, London/New York 2017, S. 149–168.
- 16 So bei Xenophon, *Memorabilia*, III, 10, 1–15; Philostratus, *Eikones*, I, § 2; vgl. Reißer (wie Anm. 1), S. 28 f. 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), S. 193–333, hier I, § 41–43, S. 268–277. Zur Geschichte von Ausdrucksstudien, etwa auch bei Leonardo da Vinci, siehe mit weiterführender Literatur Anna Pawlak/Lars Zieke/Isabella Augart (Hg.), *Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2016.
- 17 Albrecht Dürer, *Vier Apostel*, 1526. Öl auf Holz, 212,8 × 76,2 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Vgl. Karl Möseneder, *Paracelsus und die Bilder. Über Glauben, Magie und Astrologie im Reformationszeitalter*, Tübingen 2009, S. 187 f. Zum humanistischen Kontext Dürers und dem Bezug zu Italien und Gaurico über Pirckheimer: Paolo Sanvito, *La scienza fisiognomica e chiromantica nelle arti del Cinquecento*, in: Sergio Rossi/Stefano Valeri (Hg.), *Magia e medicina. Espressioni artistiche dal XV al XVIII secolo*, Neapel 2008, S. 93–110. Zu Dürers Proportionslehre siehe den Kommentar im vorliegenden Band.
- 18 Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Wiesbaden 1927, S. 93 f., zu Della Porta S. 158–161. Vgl. Paolo Getrevi, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal medioevo ad oggi*, Mailand 1991, S. 61.
- 19 Norbert Borrmann, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994, S. 61; Reißer (wie Anm. 1), S. 89–93.
- 20 Della Porta (wie Anm. 2), Bd. 1, 2011, I, Kap. 28, S. 88. Vgl. Getrevi (wie Anm. 18), S. 60–72, hier S. 62.
- 21 Zur Geschichte des Mensch-Tier-Vergleichs siehe mit weiterführender Literatur Martin Kemp, *The Human Animal in Western Art and Science*, Chicago 2007; Sergius Koderka, *Humans as Animals in Giovan Battista Della Porta's ‚Scienza‘*, in: *Zeitsprünge* 17, 2013, S. 414–32.
- 22 Reißer (wie Anm. 1), S. 89. Die antiken und arabischen physiognomischen Schriften liegen ediert vor: Richard Förster, *Scriptores physiognomiconi Graeci et Latini*, 2 Bde., Stuttgart 1994 (zuerst: 1893); zur *Physiognomica* siehe die Übersetzung von Andreas Degkwitz, *Die pseudoaristotelischen ‚Physiognomica‘. Traktat A*, Heidelberg 1988; einen Überblick über physiognomische Schriften von der Antike bis ins 20. Jahrhundert in deutscher Übersetzung gibt die Quellensammlung von Claudia Schmölders, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995, S. 169–237.
- 23 Della Porta (wie Anm. 2), Bd. 1, 2011, III, Proemium, S. 301.
- 24 Siehe dazu, auch in Bezug zu den anderen Händen der deutschen und italienischen Ausgaben, Alfonso Paoletta, *L'autore delle illustrazioni delle Fisiognomiche di Della Porta e la ritrattistica. Esperienze filologiche*, in: Santoro (wie Anm. 2), S. 81–93.

- 25 Jean Michel Gardair, L'immagine di Della Porta in Francia, in: Torrini (wie Anm. 2), S. 273–285, hier S. 283. Le Bruns, auf René Descartes' Seelenlehre (*Traité des passions de l'âme*, 1649) beruhender theoretischer Teil blieb unvollendet und wurde erst im 19. Jahrhundert – mit einem neuerlich verstärkten Interesse an der Physiognomik – veröffentlicht. Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, New Haven/London 1994, S. 19–30.
- 26 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, hg. v. Fritz Aerni, Waldshut-Tiengen 1996, S. 54–69, hier S. 61. Siehe dazu mit weiterführender Literatur Borrmann (wie Anm. 19); Patrizia Magli, *Il Volto e l'Anima. Fisiognomica e passioni*, Mailand 1995; Schmölders (wie Anm. 22); Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.), *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*, Freiburg i. Br. 1996; Lucia Rodler, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Mailand 2000; Gottfried Boehm, Mit durchdringendem Blick. Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik, in: Juerg Albrecht (Hg.), *Horizonte. Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft*, Ostfildern 2001, S. 81–90, hier S. 85 f. Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012, hier S. 33, zeigt, dass die Physiognomik als ein „Deutungsmodell“ einer „visuellen Hermeneutik“ das ideengeschichtliche Fundament für die Kunstgeschichtsschreibung bildet.

22. Peter Paul Rubens: Die Schönheit trainierter Körper (ca. 1610)

Causa praecipua, qua nostri aevi homines differunt ab antiquis, est ignavia et inexercitatum vivendi genus; quippe esse, bibere, nulla exercitandi corporis cura. Igitur prominet depressum ventris onus, semper assidua repletum ingluvie, crura enervia et brachia otii sui conscia. Contra antiquitus omnes quotidie in palaestris et gymnasiis exercebantur violenter, ut vere dicam, nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque.

Peter Paul Rubens, ‚De imitatione statuarum‘, aus: Andreas Thielemann, Rubens' Traktat ‚De imitatione statuarum‘, in: Ursula Rombach/Peter Seiler (Hg.), *Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2012, S. 95–150, hier S. 135

Die Hauptursache aber, warum sich die Menschen unseres Zeitalters von den antiken unterscheiden, liegt in der Faulheit und in der untrainierten Lebensweise, bei der man sich zwar um Essen und Trinken, nicht aber um körperliche Übung kümmert. Durch die andauernde Völlerei wird man von der Last des dicken Bauches niedergedrückt, und die Arme und Beine werden infolge des Nichtstuns entkräftet. In den Zeiten des Altertums übten sich die Menschen hingegen täglich auf geradezu gewaltsame Weise in Palaestren [Übungsplätzen] und Gymnasien [Sportanlagen], ja wahrhaftig bis zum Schwitzen und zur Erschöpfung.

Übersetzung: ebd., S. 136

Kommentar

Der kurze Traktat *De imitatione statuarum* von Peter Paul Rubens (1577–1640), ein Teil seines Studienbuchs (1600/35), verbrannte 1720 im Atelier des königlichen Möbelmachers André-Charles Boulle im Pariser Louvre. Neben Notizen über Perspektive, Anatomie, Proportion, Symmetrie und Architektur soll Rubens' Schrift Überlegungen zu den menschlichen Leidenschaften und zum *paragone* zwischen der klassischen Literatur und den bildenden Künsten enthalten haben, wie schon Giovanni Pietro Bellori in seiner Rubens-Biografie 1672 berichtet.¹

Jahrzehnte später, 1699, erwähnt Roger de Piles in seiner Rubens-Vita stolz, dass er das Studienbuch in Antwerpen ausfindig machen und in seinen Besitz bringen konnte.² Zwei Auszüge daraus veröffentlichte er mit der oben zitierten Passage – Notizen zu Leonardo da Vincis Konzept des Dekorums und „Gedanken über die Nachahmung antiker Statuen“ (*De imitatione statuarum*).³ Außerdem wurden weitere Auszüge mehrere Male abgeschrieben und abgezeichnet; davon sind vier Kopien erhalten.⁴ Eine dieser Kopien, das De-Ganay-Manuskript, enthält auch Passagen des verlorenen anatomischen Traktats über die menschliche Gestalt (*De figuris humanis*). Dieses wurde 1773 in Paris von Charles-Antoine Jombert als *Théorie de la figure humaine* veröffentlicht und mit Stichen versehen.⁵ Außerdem überstanden zumindest zwei Einzelblätter das Feuer im Louvre: die Zeichnung mit Studien zu Ausdrucksgesten im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und das Blatt mit Studien zum *Herkules Farnese* in der Courtauld Gallery in London.⁶

Der Traktat *De imitatione statuarum* ist ein kurzer, dreiteiliger Text über das Studium antiker Skulpturen, der in knappem Latein den Nutzen der Antikennachahmung und ihr gewinnbringendes Studium erläutert sowie in einem kulturhistorischen Passus die körperliche Konstitution der Menschen des Altertums mit jener von Rubens' Zeitgenossen vergleicht.⁷ Es gilt als gesichert, dass Rubens den Text verfasst und unvollendet, d. h. nicht druckfähig, hinterlassen hat.⁸

Das Antikenstudium an sich, ja sogar eine besondere „Vertrautheit“ (*imbibitio*) mit antiker Skulptur ist für Künstler grundsätzlich gut und sogar notwendig, um die Fähigkeiten in der Malerei zu perfektionieren, so Rubens. Allerdings sei diese Fähigkeit zur Nachahmung nur dann dienlich, wenn ein Künstler zwischen Form und Materie unterscheiden könne. Fehle dieses Urteilsvermögen, bilde ein dadurch fehlgeleiteter Maler „anstelle des Fleisches nur den Marmor mit Farben ab“.⁹ Es geht Rubens um das Studium der antiken Kunstfertigkeit (*artificium*) in der Körperauffassung und nicht um die Nachahmung der antiken Bildwerke in ihrer marmornen Materialität (*marmor*).¹⁰ Anders als die Skulptur sei die Malerei nämlich fähig, die besonderen Qualitäten des menschlichen Körpers, „die Verschiedenheit der Schatten“, die „Durchsichtigkeit des Fleisches, der Haut und der Knorpel“ sichtbar zu machen.¹¹ Zu den Besonderheiten der Haut und des Fleisches zählt Rubens auch jene „unebenen Weichteile“ (*maccuratae*), „die sich mit jeder Bewegung ändern und mit der leichten Biegsamkeit der Haut dehnen oder zusammenziehen“; diese Merkmale könnten Bildhauer aufgrund der Materialität des opaken Steins gar nicht darstellen, sie seien selbst für die Maler eine große Herausforderung.¹² Aufgrund dieser Möglichkeiten der Visualisierung sei die Malerei in der Lage, lebendige Körper darzustellen.

Die Darstellung des menschlichen Körpers gehört in der Kunstliteratur seit Alberti zu den schwierigsten und vornehmsten Aufgaben der Künste.¹³ Rubens' Anspruch geht über die Darstellung anatomischer Bedingungen und schwieriger Verkürzungen weit hinaus und ist somit mehr als ein alter Topos. Rubens will das lebendige Fleisch, d. h. das Gewebe und die Haut in Bewegung, im Bild erfahrbar machen. Seine zeichnerischen und malerischen Auseinandersetzungen mit dem menschlichen Körper beweisen, dass er über Jahre hinweg die Darstellbarkeit des bewegten Lebens studiert hat – in medizinischer, anatomischer, physiologischer wie kinetischer Hinsicht.¹⁴

In diesem Sinn können selbst die antiken Statuen nicht nur die Kunstfertigkeit der Antike repräsentieren, sondern darüber hinaus auch eine ‚naturalistische‘ Vorstellung des antiken Körperbildes und sogar der körperlichen Verfassung der Menschen jener Zeit vermitteln. Rubens verortet die Gegenwart in *De imitatione statuarum* gegenüber dem Altertum in einer Epoche des Verfalls, der auch die Konstitution seiner Zeitgenossen betrifft.¹⁵ Der „wahre Grund“ (*causa praecipua*) für das unterschiedliche körperliche Erscheinungsbild der antiken und neuzeitlichen Menschen liege in der unterschiedlichen Lebensweise, so Rubens im dritten Teil des Traktats über die Nachahmung der Statuen, aus dem die oben zitierte Passage stammt. Seine Mitmenschen seien „träge“ (*ignavi*) und „untrainiert“ (*inexercitati*). Anerkennend beschreibt er, wie sich die Männer im Altertum „jeden Tag“ (*quotidie*) mit Sport in Form gebracht hätten, und kontrastiert diese „körperlichen Mühen“ (*exercebantur violenter*) mit dem Nichtstun und der Völlerei seiner Gegenwart, die „keine körperliche Übung“ (*nulla exercitandi corporis*) pflege und in der die Körper infolgedessen „entkräftet“ (*enervi*) würden. An dieser Stelle empfiehlt Rubens die Lektüre von Girolamo Mercuriales „Kunst der Leibesübungen“ (*De arte gymnastica*, 1569).¹⁶ Unter diesem Titel veröffentlichte der italienische Arzt das erste und ausführlichste neuzeitliche Kompendium zur Bewegungslehre der Antike. Mercuriale wendet sich dabei im Untertitel sowohl an Ärzte (*medici*) als auch an Altertumsforscher (*omnibus antiquarum rerum cognoscendarum*).

De arte gymnastica war ein Bestseller; noch im 16. Jahrhundert erschienen fünf Auflagen. Die erste Auflage widmete Mercuriale Kardinal Alessandro Farnese, für den er in Rom als Leibarzt tätig war.¹⁷ Die zweite, von Pirro Ligorio mit Holzschnitten versehene Auflage (1573) war Kaiser Maximilian II. zugeeignet, den Mercuriale inzwischen erfolgreich in Wien behandelt hatte.¹⁸ *De arte gymnastica* beschreibt die Geschichte und die Einteilung der antiken Gymnastik, die Gebäude, in denen sie gepflegt wurde, sowie die empfohlenen Übungen mit Schwerpunkt auf ihren medizinischen Aspekten. Das Werk kon-

zentriert sich also auf Leibesübungen mit therapeutischer Wirkung (*gymnastica medica*), Spitzen- und Kampfsport (*gymnastica athletica, gymnastica bellica*) bleiben ausgeklammert.¹⁹ Zur empfehlenswerten Gymnastik zählt Mercuriale unter anderem Ballspiele, Tanzen, Ringen, Boxen, Laufen, Springen, Diskuswerfen und Hantelheben, aber auch Spazierengehen, Luftanhalten, Lachen und Schreien, Reiten und Jagen, Schaukeln sowie Schwimmen, Fischen und Segeln.

Wie Mercuriale sieht Rubens die körperliche Konstitution seit der Antike in einem Zustand der Degeneration.²⁰ Als Gymnastik (*gymnastica*) definiert Mercuriale alle körperlichen Übungen (*omnium exercitationum facultates*), die man entweder betreibt, um bei guter Gesundheit zu bleiben (*bonae valetudinis conservandae*) oder um die bestmögliche körperliche Verfassung zu erreichen und zu erhalten (*optimi corporis habitus acquirendi atque tuendi*).²¹ Anerkennend resümiert Rubens mit Mercuriale die „schwierigen wie anstrengenden Methoden“ der antiken Leibesübungen, „die man pflegte, um den Körper ordentlich durchzuarbeiten.“²² Den Vorgang erklärt Rubens im Sinn der Viersäftelehre physiologisch: Durch das Training zehren sich die trägen Körperteile auf, der „Fettwanst“ verwandelt sich in „Fleisch“. Die aktiven Glieder eines trainierten Körpers (*corpore humano ex[er]citando*) jedoch, d. h. Arme, Beine, Hals und Schultern, ziehen durch die Bewegung die Hitze der Körpersäfte an, wodurch sie sich vergrößern und wachsen.²³ Das Phänomen lasse sich unter anderem an den Beinen von Tänzern, den Armen von Fechtern oder den Körpern von Ruderknechten beobachten. Die hellenistischen Skulpturen gelten Rubens als Zeugnisse eines verlorenen Idealzustands der menschlichen Konstitution und stellen daher ein besonders nachahmungswürdiges Körperbild dar. Tatsächlich betrieb Rubens an naturalistischen Skulpturen wie der *Laokoon-Gruppe* auch anatomische Studien.²⁴ Beim Antikenstudium komme es darauf an, nur die besten Beispiele zu studieren – so der „einzige Grundsatz“ von *De imitatione statuarum*.²⁵

Das Antikenstudium gehörte spätestens seit dem 16. Jahrhundert zur künstlerischen Ausbildung.²⁶ Untrennbar mit Rubens' gestalterischem Studium des Altertums verbunden war sein kennerschaftliches und humanistisches Interesse: Er sammelte antike Bildwerke, las regelmäßig klassische Texte und Fachliteratur und pflegte über seinen Bruder Philippe Umgang mit einem humanistischen Kreis um den Philologen Justus Lipsius.²⁷ Seine intensive Beschäftigung mit antiker Skulptur während seines Italienaufenthalts zwischen 1600 und 1608 belegen die in Band 23 des *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchards versammelten Zeichnungen von Statuen, Sarkophagreliefs, Gemmen und Kameen.²⁸ Die Zeichnungen von Rubens' Hand und die Kopien seines Schülers Willem

Panneels, die dieser im *cantoor* (Studienzimmer) des Meisters anfertigte, lassen auf eine regelrechte Bestandsaufnahme der antiken Skulpturen Roms schließen, die Rubens mit nach Antwerpen brachte.²⁹ Diese Studien bildeten eine wichtige Grundlage für die Werkstattpraxis – gerade für die monumentalen Figuren seiner Gemälde, wie etwa die *Vier Erdteile* bzw. *Vier Paradiesflüsse* – im ersten Jahrzehnt nach seiner Rückkehr aus Italien.³⁰

Während seiner zwei Aufenthalte in Rom (1601–1602, 1605/06–1608) studierte Rubens unter anderem die wichtigsten Beispiele antiker Skulptur, darunter die *Laokoon-Gruppe*, den *Apollo*, den *Hermes* und den *Torso vom Belvedere* im Vatikan³¹ sowie den *Herkules Farnese*, zu jener Zeit im Palazzo Farnese, und zeichnete die Statuen von verschiedenen Ansichten. Der *Herkules Farnese* des Lysippos (4. Jh. v. Chr.) gehört zu den berühmtesten Skulpturen der Antike. Das bronzene Original gilt als verloren, ist aber durch viele Kopien überliefert. Die bekannteste Replik, eine marmorne Kolossalstatue (3,17 m), wurde 1545 in Rom entdeckt und 1560 im Innenhof des Palazzo Farnese aufgestellt, wo auch Rubens sie studieren konnte.³² Das British Museum in London verwahrt ein Blatt mit zwei rasch gezeichneten Skizzen des *Herkules Farnese* in schwarzer Kreide von Rubens' Hand (Abb. 10).³³ Es zeigt die Statue von der rechten Seite und in Rückenansicht und ähnelt darin den Ansichten der Tusche-Zeichnung aus dem Studienbuch im Courtauld Institute. Mit der Seitenansicht links korrespondieren Zeichnungen im Ms. Chatsworth (fol. 44 v), Ms. de Ganay (fol. 36) und Ms. Johnson (fol. 39). Das Blatt entstand also in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Studienbuch.³⁴ La *Theorie de la figure humaine* beschreibt den *Herkules Farnese* als Musterbeispiel eines starken und robusten Körpers (*corps forts et vigoureux*).³⁵ Die Zeichnung der Seitenansicht (Abb. 10) ist ganz auf die anatomische Situation der kolossalen Muskelmassen der Arme, Beine und Schultern des Halbgottes konzentriert, die, wie Rubens in *De imitatione statuarum* ausführt, durch das kontinuierliche und beschwerliche Training aufgebaut wurden. Ähnlich gründlich hat Rubens die Gestalt des Herkules studiert und die Umrisslinien des rechten Arms, der Brustmuskeln und des rechten Beins einschließlich des ausgeprägten Gesäßmuskels entschieden betont.³⁶ Auf diesen Muskelpartien ist der Lichteinfall genau beobachtet, und die Schatten wurden in ihrer „Verschiedenheit“ (*differentia umbrarum*) sorgfältig mittels unterschiedlicher Schraffuren ausgeführt.³⁷ Schnelle Linien deuten den Kopf sowie das linke Bein an; die Fuß- und Sockelsituation ist weggelassen. Rubens entfernt sich dadurch bereits auf der Stufe der Studie mit einfachen zeichnerischen Mitteln von der Nachahmung der Materialität der Statue und zeigt einen durchtrainierten Mann in Pose – wie



Abb. 10

Peter Paul Rubens, *Herkules Farnese*. Schwarze Kreide auf Papier, 22,1 × 26,8 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. 1970,0919.103 v

es auch im Traktat schriftlich ausgeführt ist. Van der Meulen bemerkt, dass Rubens deshalb auch Kreide für seine Studien bevorzugte, da sie weichere Übergänge ermögliche und sich so der Eindruck der harten Schatten des Steins vermeiden lasse.³⁸ Damit ist schon in der Studie zum *Herkules Farnese* die Quintessenz von Rubens' *imitatio*-Konzept angelegt: die Übertragung der körperlichen Verfassung in die Skulptur oder die Malerei, wobei jeweils die Möglichkeiten des Mediums zu erproben und auszuloten sind. Die Skulptur vermag die Anatomie einer Gestalt sowie schwierige Verkürzungen überzeugend wiederzugeben, die Malerei aber hat die Fähigkeit, das Leben selbst vor Augen zu führen.³⁹ Im Kern dreht sich Rubens' Antikenstudium um die Darstellung des lebendigen Körpers; sein *imitatio*-Konzept meint insofern immer Naturnachahmung.



Abb. 11
Peter Paul Rubens, *Der sterbende Seneca*, um 1612/13. Öl auf Holz,
185 × 154,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek

Den nächsten Schritt der Verlebendigung vollzog Rubens in der Darstellung des Inkarnats, indem er die semitransparente Qualität der Haut zum Ausgangspunkt nahm, um „die Verschiedenheit der Schatten“, die „Durchsichtigkeit des Fleisches, der Haut und der Knorpel“ darzustellen und dafür die ganze Farbpalette auszuloten.⁴⁰ Exemplarisch verkörpert sein *Sterbender Seneca* dieses Ideal (Abb. 11).⁴¹ Thielemann verortet die Entstehung des Gemäldes in den Kontext der Verschriftlichung von *De imitatione statuarum* im Kreis der Neostoiker um Justus Lipsius.⁴² Die Marmorstatue, die man für den *Sterbenden Seneca* hielt, war gerade erst im römischen Palazzo Altemps aufgestellt und als Darstellung des Stoikers beim Suizid im Bad inszeniert worden, als Rubens sie dort studierte.⁴³ Kurz nach der Rückkehr aus Italien malte er den Stoiker, der mit geöffneten Adern in einem Marmorbecken auf seinen Tod wartet und dabei sein philosophisches Testament diktiert, als neostoisches „Kultbild“.⁴⁴ In seiner *Seneca-Vita* hatte Lipsius (*L. Annaei Senecae Philosophi Opera*, 1615) den Philosophen als „gut durchtrainierten Greis“ (*senex bene exercitatum*) bezeichnet.⁴⁵ In diesem Sinn stellte Rubens den Stoiker mit wohldefinierten Arm-, Brust- und Oberschenkelmuskeln dar. Die Malerei ermöglicht Rubens neben dieser äußeren Erscheinung auch, die unter der semitransparenten Haut liegenden physiologischen Vorgänge, die Blutbahnen und das Gewebe im Übergang vom Leben zum Tod, vor Augen zu führen: Die Braun-, Weiß- und Orange-Kolorierung des Inkarnats leuchtet vor dem dunklen Hintergrund strahlend hell. Die grauen und bläulichen Schattierungen, die sich, von den Lippen ausgehend, langsam über den Körper ausbreiten, zeigen den nahen Tod an.

Wie die Antikenstudien blieb eine malerische Version von Rubens' *Sterbendem Seneca* als Exempel und „Kanon“ seines Traktats in seiner Werkstatt.⁴⁶ In seinem späteren Leben aber sollte sich Rubens vom Einfluss der monumentalen, antiken Skulpturen lösen und sich, wie schon Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer vor ihm, der Darstellbarkeit des lebendigen Körpers in Bewegung zuwenden.

Romana Sammern

Anmerkungen

- 1 Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 221–247, hier S. 247. Siehe Donatella Sparti, Bellori's Biography of Rubens: An Assessment of its Reliability and Sources, in: *Simiolus* 36, 2012, S. 85–102. Bei Roger de Piles gibt es Hinweise, dass er bereits 1677 Inhalte des Studienbuch kannte: *Conversations Sur La Connoissance De La Peinture, Et Sur Le Jugement Qu'on doit faire des Tableaux*, Paris 1677, S. 256, 264. Siehe Arnout Balis, Rubens und ‚Inventio‘. Der Beitrag seines theoretischen Studienbuches, in: Ulrich Heinen/Andreas Thielemann (Hg.), *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, S. 11–40, hier S. 15.
- 2 „[...] qu'il ait examiné, connu, & loué la beauté de l'Antique, comme on le peut voir dans un Manuscrit de ce Peintre, dont l'Original est entre mes mains [...].“ Roger de Piles, *Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1699, S. 402.
- 3 Ders., *Cours De Peinture Par Principes*, Paris 1708. Die Edition und Übersetzung von Andreas Thielemann, Rubens' Traktat ‚De imitatione statuarum‘, in: Ursula Rombach/Peter Seiler (Hg.), *‚Imitatio‘ als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2012, S. 95–150, beruht auf der deutschen Übersetzung Roger de Piles, *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig 1760, S. 109–117 im Abgleich mit der Kopie des Studienbuchs im Ms. Johnson. Siehe dazu Anm. 4.
- 4 Das Ms. Chatsworth, das zu Lebzeiten Rubens' geschaffen wurde, wahrscheinlich von seinem Mitarbeiter Anton van Dyck (das deshalb auch als *Antwerpener Skizzenbuch des Anton van Dyck* bekannt ist), Chatsworth, Devonshire Collection; das Ms. Bordes, Madrid, Museo del Prado, nach dem die beiden weiteren Kopien angefertigt wurden; das Ms. de Ganay, Antwerpen, Rubenshuis; das Ms. Johnson, London, Courtauld Institute. Michael Jaffé (Hg.), *Van Dyck's Antwerp Sketchbook*, 2 Bde., London 1966, Bd. 1, S. 301–305, beschrieb zuerst die Provenienz und das Schicksal des Studienbuchs. Siehe auch grundlegend mit weiterführender Literatur Balis (wie Anm. 1); ders., Rubens's Lost Theoretical Notebook, in: *The Rubenianum Quarterly* 1, 2011, S. 3 f.; Ben van Beneden, Rubens. Maverick Artist: The Master's Theoretical Notebook, in: *The Rubenianum Quarterly* 3, 2013, S. 1; sowie seit langem als in Vorbereitung angekündigt: Arnout Balis/David Jaffé, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XXV: *The Theoretical Notebook*, London.
- 5 Die Abbildungen stammen aus Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Paris 1651. Anne-Marie Logan, Leonardo, Poussin, Rubens and the MS de Ganay, in: dies. (Hg.), *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann*, Doornspijk 1983, S. 142–147; Balis (wie Anm. 1), S. 35, Anm. 14; Peter Paul Rubens, *Théorie de la figure humaine*, hg. u. eingel. v. Nadejje Laneyrie-Dagen, Paris 2003; Axel Christoph Gampp, *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*, in: *Scholion* 4, 2006, S. 110–119.
- 6 Peter Paul Rubens, Skizzenblatt mit Studien zu Ausdrucksgesten bei Raffael und Hans Holbein d. J. Braune Feder auf Papier, 202 × 159 mm. Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 3240. Justus Müller Hofstede, Rubens in Italien, in: Gerhard Bott et al. (Hg.), *Peter Paul Rubens, 1577–1640*, 2 Bde., Ausst.-Kat., Köln 1977, Bd. 1, S. 13–354, hier S. 50–65; Kristin Lohse Belkin, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XXVI: *Rubens. Copies and Adaptions from Renaissance and Later Artists*, 2 Bde., London 2009, Bd. 1, S. 27, 119–120, mit weiterführender Literatur. Peter Paul Rubens, Studien zum *Herkules Farnese*. Feder und Tusche auf Papier, 196 × 153 cm. London, Courtauld Institute

- Gallery, Inv.-Nr. P427. Marjon van der Meulen, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XXIII: *Rubens. Copies after the Antique*, 3 Bde., London 1994, Bd. 2, Kat.-Nr. 18, S. 44, Anm. 1 f. Vgl. Catherine H. Lusheck, *Rubens and the Eloquence of Drawing*, London/New York 2017, S. 162–220 mit weiterführender Literatur.
- 7 Siehe grundlegend mit weiterführender Literatur Thielemann (wie Anm. 3); zum *Imitatio*-Konzept: Jeffrey M. Muller, Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art, in: *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 229–247; zur *inventio*: Balis (wie Anm. 1), Tine Meganck, Rubens on the Human Figure. Theory, Practice and Metaphysics, in: Michel Draguet/Joost vander Auwera/Arnout Balis (Hg.), *Rubens. A Genius at Work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, Ausst.-Kat. Brüssel, Tielt 2007, S. 52–64; zur Skulpturenachahmung: Ulrich Heinen, Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei, in: ders./Thielemann (wie Anm. 1), S. 70–109; zur Auseinandersetzung mit Michelangelos Antikenstudium: Steven J. Cody, Rubens and the ‚Smell of Stone‘. The Translation of the Antique and the Emulation of Michelangelo, in: *Arion* 20, 2013, S. 39–55; zum medizinischen Kontext: Aikaterini Georgoulia, *The Physicality of Rubens's Human Bodies: Visuality and Medicine in Early Modern Europe*, 2 Bde., Univ. Diss. York 2014; zum Status der Zeichnung: Lusheck (wie Anm. 6).
 - 8 Thielemann (wie Anm. 3), S. 99 f.
 - 9 Ebd., S. 135: [...] *dum pro carne marmor coloribus tantum^a repraesentant.*
 - 10 Ebd.: *Nam plures imperiti et etiam periti non distinguunt materiam a forma, saxum a figura, nec necessitatem marmoris ab artificio.* Diese Auffassung korrespondiert mit der frühneuzeitlichen Kunstdliteratur, siehe Ulrike Müller-Hofstede, Zur Rezeption von antiken Statuen in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit, in: Rombach/Seiler (wie Anm. 3), S. 87–94, hier S. 91.
 - 11 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *praecipue differentia umbrarum, cum caro, pellis, cartilago sua diaphanitate multa leniant praecipitia in statu nigredinis et umbrae [...].* Zur *diaphanitas* siehe ebd., S. 125–132. Zur Körperdarstellung bei Rubens: Cordula van Wyhe, Introduction: Getting under the Skin of the Imaged Body, in: dies. (Hg.), *Rubens and the Human Body*, Turnhout 2018, S. 7–40.
 - 12 Ebd., S. 135: [...] *Adde quas dam maccaturas ad omnes motus variabiles et facilitate pellis aut dimissas aut contractas, a statuariis vulgo evitatas [...].* Zu den *maccaturae* siehe ebd., S. 114–118.
 - 13 Leon Battista Alberti, De pictura. Von der 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), II, § 37, S. 260 f.
 - 14 Etwa am Beispiel des Gemäldes des *Sterbenden Seneca*, München, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, das Thielemann (wie Anm. 3), S. 119–125, als Lehrstück von *De imitatione statuarum* deutet. Zuletzt: Gerlinde Gruber et al. (Hg.), *Rubens. Kraft der Verwandlung*, Ausst.-Kat. Wien/Frankfurt a. M., München 2017, bes. die Beiträge von Nils Büttner (S. 127–129) und Stefan Weppelmann (S. 227–230).
 - 15 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *ut viles inutiles esse, vel etiam damnosas [...].* Siehe ebd., S. 118–120.
 - 16 Siehe die kritische Edition mit englischer Übersetzung: Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica*, hg. u. übers. v. Concetta Pennuto/Vivian Nutton, Florenz 2008. Rubens hatte das Buch wohl in seiner Bibliothek. Es findet sich im Versteigerungskatalog der Bibliothek seines Sohnes Albert unter den medizinischen Büchern gelistet: *Catalogus librorum bibliothecae clarissimi*

- virii d'Alberti Rubens*, Brüssel 1658, S. 7. Vgl. Prosper Arents, *De bibliothek van Pieter Pauwel Rubens. Een reconstructie*, Antwerpen 2001, S. 345.
- 17 Siehe dazu, mit weiterführender Literatur: Vivian Nutton, *Les exercices et la santé: Hieronymus Mercurialis et la gymnastique médicale*, in: Jean Céard/Maria Madeleine Fontaine/Jean-Claude Margolin (Hg.), *Le corps à la Renaissance*, Paris 1990, S. 195–308; Nancy G. Siraisi, *History, Antiquarianism, and Medicine: The Case of Girolamo Mercuriale*, in: *Journal of the History of Ideas* 64, 2003, S. 231–251; Jacques Gleyse, *Gymnastik als Gestaltung des Körpers in der Frühen Neuzeit: Diskurse, Praktiken oder Transgressionen?*, in: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Ausst.-Kat., Wolfenbüttel 2008, S. 125–142, hier 133–135; Vivian Nutton/Alessandro Arcangeli (Hg.), *Girolamo Mercuriale. Medicina e cultura nell'Europa del Cinquecento*, Florenz 2008; Mercuriale befreundete sich in Rom mit Justus Lipsius, dem verehrten Lehrer seines Bruders Philippe: Jan Papy, *„Italian vestram amo supra omnes terras!“ Lipsius' Attitude towards Italy and Italian Humanism of the Late Sixteenth Century*, in: *Humanistica Lovaniensia* 47, 1998, S. 245–277; vgl. Lusheck (wie Anm. 6), S. 190.
- 18 Zu den Holzschnitten siehe Ginette Vagenheim, *Il contributo di Pirro Ligorio e di Piero Vettori al „De Arte Gymnastica“ di Girolamo Mercuriale. Il disegno del braccio con disco*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, 2010–2012, S. 185–195.
- 19 Mercuriale (wie Anm. 16), I, 13, S. 170–172.
- 20 Siraisi (wie Anm. 17), S. 238.
- 21 Mercuriale (wie Anm. 16), I, 3, S. 28.
- 22 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *exercebantur violenter, ut vere dicam, nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque*.
- 23 Ebd., S. 135 f.: *Ideo partes illae ignavae absunebantur tantopere, venter restringebatur abdomine in carnem migrante, et quidquid in corpore humano ex[er]citando passive se habet [AT: habent]: nam brachia, crura, cervix, scapuli et omnia, quae agunt[ur], auxiliante natura et succum calore attractum subministrante in immensum augentur et crescunt [...]*. Zur Vier-säftelehre siehe auch Katerina Georgoulia, Rubens and Early Modern Dietetics, in: van Wyhe (wie Anm. 11), S. 269–290; sowie die Beiträge zu Agnolo Firenzuola, Giovanni Marinello und Giovan Battista Della Porta in diesem Band.
- 24 Lusheck (wie Anm. 6), S. 181.
- 25 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *Una autem maxima est statuarum optimas utilissimas [...]*.
- 26 Vgl. Müller-Hofstede (wie Anm. 10).
- 27 Thielemann (wie Anm. 3), S. 96.
- 28 Van der Meulen (wie Anm. 6).
- 29 Anne-Marie Logan, Peter Paul Rubens as Draftsman, in: dies. (Hg.), *Peter Paul Rubens. The Drawings*, Ausst.-Kat. New York, New Haven/London 2005, S. 3–35, hier S. 5.
- 30 Peter Paul Rubens, *Die vier Erdteile/Paradiesflüsse*, um 1615. Öl auf Leinwand, 208 × 283 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
- 31 Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 76–93, S. 93–104, Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, Kat.-Nr. 52, S. 243–247; van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 1, S. 27 f., Haskell/Penny (wie oben), Kat.-Nr. 8, S. 148–151; van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 25 f., S. 48 f., Haskell/Penny (wie oben) Kat.-Nr. 4, S. 141–143; van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2,

- Kat.-Nr. 37–39, S. 56–59, Haskell/Penny (wie oben), Kat.-Nr. 80, S. 311–314. Grundlegend: Wolfgang Stechow, *Rubens and the Classical Tradition*, Cambridge 1968; Justus Müller Hofstede, Rubens in Italien, in: Gerhard Bott et al. (Hg.), *Peter Paul Rubens, 1577–1640*, 2 Bde., Ausst.-Kat., Köln 1977, Bd. 1, S. 13–354.
- 32 Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 14–24, S. 40–48, Haskell/Penny (wie Anm. 31), Kat.-Nr. 46, S. 229–232.
- 33 Peter Paul Rubens, *Herkules Farnese*. Schwarze Kreide auf Papier, 22,1 × 26,8 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. 1970,0919.103 v. Die Recto-Seite zeigt eine Studie des *Farnesischen Bullen*. Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 18, S. 43 f.
- 34 Jaffé (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 234.
- 35 Peter Paul Rubens, *Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*, Paris 1773, S. 3. Der anonyme Traktat über die „Körperhaltungen antiker Statuen in der antiken Kunst oder die Arten des Stehens“ (*De Figuræ Humanæ Statibus Sive Modis Standi*), der im De-Ganay-Manuskript enthalten war, zählt 24 idealtypische antike Statuen auf und empfiehlt sie für die künstlerische Ausbildung. Unter den *exempla* Roms ist der *Herkules Farnese* als stärkste männliche Figur (*virili potior*) empfohlen. Mit englischer Übersetzung abgedruckt in van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 254–262, hier 255. Als Autor vermutet van der Meulen, ebd., Bd. 1, S. 75–76, hier S. 76, den Rubens-Schüler und -Mitarbeiter Erasmus Quellinus.
- 36 Vgl. zu Rubens' Auseinandersetzung mit Kämpfern und Ringern im Kontext des Antikenstudiums Lusheck (wie Anm. 6), S. 192 f.
- 37 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135.
- 38 Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 77.
- 39 Thielemann (wie Anm. 3), S. 135: [...] *nam tirones ex iis nescio quid crudi, terminati et difficilis molestique anatomiae dum trahunt* [...].
- 40 Vgl. Anm. 11.
- 41 Elizabeth MacGrath, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. XIII: *Subjects from History*, 2 Bde., London 1997, Bd. 2, Kat.-Nr. 54, S. 282–297. Außer der Münchner Fassung sind Varianten erhalten, u. a. im Museo del Prado in Madrid, ebd., Bd. 2, Kat.-Nr. 54a–b, S. 294–297.
- 42 Thielemann (wie Anm. 3), S. 121–125. Zur Datierungsfrage siehe die Diskussion in ebd., S. 101, 138, Anm. 37, mit weiterführender Literatur.
- 43 Van der Meulen (wie Anm. 6), Bd. 2, Kat.-Nr. 7–13, S. 34–40, Haskell/Penny (wie Anm. 31), Kat. 76, S. 303–305, hier 303.
- 44 Thielemann (wie Anm. 3), S. 132.
- 45 Justus Lipsius, *L. Annaei Senecae Philosophi Opera*, Antwerpen 1615, Kap. 9, S. 24. Rubens entwarf für die zweite Auflage einen Kupferstich. Vgl. Thielemann (wie Anm. 3), S. 124 f. Cornelis Galle I. nach Peter Paul Rubens, *Seneca im Bade*, um 1615. Kupferstich, 33,8 × 19,7 cm. Friedrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 72 Bde., Amsterdam 1949–2010, Bd. 7, 1949, Nr. 279, S. 59.
- 46 Thielemann (wie Anm. 3), S. 132.

23. William Shakespeare: Die Natur des Schönen (ca. 1610/1611)

PERDITA:

*Sir, the year growing ancient,
Not yet on summer's death nor on the birth
Of trembling winter, the fairest flowers o' th' season
Are our carnations and streak'd gillyvors,
Which some call nature's bastards: of that kind
Our rustic garden's barren; and I care not
To get slips of them.*

POLIXENES:

*Wherefore, gentle maiden,
Do you neglect them?*

PERDITA:

*For I have heard it said
There is an art which, in their piedness, shares
With great creating nature.*

POLIXENES:

*Say there be;
Yet nature is made better by no mean
But nature makes that mean: so, over that art,
Which you say adds to nature, is an art
That nature makes. You see, sweet maid, we marry
A gentler scion to the wildest stock,
And make conceive a bark of baser kind
By bud of nobler race. This is an art
Which does mend nature – change it rather – but
The art itself is nature.*

PERDITA:

So it is.

POLIXENES:

Then make your garden rich in gillyvors,
And do not call them bastards.

PERDITA:

I'll not put
The dibble in earth to set one slip of them;
No more than, were I painted, I would wish
This youth should say 'twere well, and only therefore
Desire to breed me. [...]

William Shakespeare, *The Winter's Tale*, IV, 4

PERDITA:

Sir, da das Jahr alt wird, noch nicht der Tod des Sommers ist noch die Geburt des zitternden Winters, sind die schönsten Blumen der Jahreszeit unsere Nelken und unsere gestreiften Gartennelken, die manche der Natur Bastarde nennen: diese Sorte trägt unser ländlicher Garten nicht; und mir liegt nichts daran, Ableger davon zu bekommen.

POLYXENES:

Warum, edle Jungfrau, achtet Ihr sie nicht?

PERDITA:

Weil ich habe sagen hören, es gibt eine Kunst, die – in ihrer Scheckigkeit – etwas mit der großen erschaffenden Natur gemeinsam hat.

POLYXENES:

Und wenn dies so ist; doch wird die Natur durch kein Mittel besser gemacht, es sei denn, daß Natur dieses Mittel macht: also ist über der Kunst, die, wie Ihr sagt, der Natur etwas hinzufügt, eine Kunst, die die Natur macht. Ihr seht, süßes Mädchen, wir vermählen einen edleren Sproß dem wildesten Stamm und lassen eine Borke von gewöhnlicherer Art von einer Knospe edlerer Rasse

empfangen. Dies ist eine Kunst, die die Natur verbessert – verändert eher –, aber die Kunst selbst ist Natur.

PERDITA:

So ist es.

POLYXENES:

Dann macht Euren Garten reich an Gartennelken und nennt sie nicht Bastarde.

PERDITA:

Ich will das Pflanzholz nicht in die Erde stecken, um einen Ableger davon zu setzen; nicht mehr, als ich, wäre ich geschminkt, wollte, daß dieser Jüngling sagte, es sei gut, und nur deshalb wünschte, sich durch mich fortzupflanzen. [...]

William Shakespeare, *The Winter's Tale. Das Wintermärchen, Englisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Herbert Geisen, Stuttgart 2008, S. 116–119

Kommentar

Es gebe keinen älteren Adel der Welt als die Gärtner, heißt es in Shakespeares *Hamlet* (1602). Sie hielten Adams Beruf des Ackerbauern in Ehren, zusammen mit Totengräbern und Grabenziehern (*Hamlet*, V, 1). Dieses nicht ganz ohne Ironie vorgetragene Modell eines gesicherten Kreislaufs von der Anpflanzung über die Düngung bis zur Bewässerung durch Erdarbeiter, deren Adel den Spaten als Urform des Wappens zeigt, verweist auf das Abbild des Gartens als Staat oder Gesellschaft mit darin verteilten Aufgaben. Der Garten muss gepflegt werden, die Hecken müssen gestutzt, die Obstbäume beschnitten und ihre Veredelung muss regelmäßig vorgenommen werden, wie im Königsdrama *Richard II.* (1597) einige der obschon versäumten Pflichten lauten (*Richard II.*, III, 4). Shakespeare (1564–1616) setzte in seinen Dramen mehrfach eine Natur- und Pflanzensymbolik ein, die genauso erotisch frivole Anspielungen wie auch die Spiegelung wirrer Zustände oder folgenreicher Taten mancher Charaktere bzw. ihrer Verhältnisse enthalten konnte.¹ In seinem Spätwerk verfeinerte der Dichter dieses Instrumentarium derart, dass er seinem *Wintermärchen* gleichsam ein

vegetables Sinnbild eingeflochten hat. Was zunächst als Fachgespräch unter Gartenfreunden erscheint, greift einerseits, wie Ingeborg Boltz dargelegt hat,² in die Thematik des Verhältnisses von Kunst und Natur, andererseits weit in die Beziehungen und Verwicklungen des Stückes aus. Dabei ist, wie sich im Schlussbild zeigt, nicht nur der Dialog zwischen Perdita und Polixenes, sondern das ganze *Wintermärchen* mit seinen Kreuzungen zwischen den Gattungen daraufhin angelegt, die Natur von Kunst zu entfalten.³ Im Sinnbild des lebendigen Kunstwerks führt das Schauspiel die Eigenart der Kunst und ihre Differenz zur Wirklichkeit am Beispiel der domestizierten Gartennatur sowie in Gestalt des künstlich inszenierten Körpers vor.

Der Vorwurf des Ehebruchs gibt den Auftakt: König Leontes verdächtigt seinen Freund Polixenes, ihn hintergangen zu haben und geheimer Liebhaber seiner Frau Hermione zu sein. Das Kind, das sie erwartet, erkennt er nicht als seines an. Er verurteilt seine Frau zum Tode, plant Polixenes zu vergiften und lässt seine neugeborene Tochter Perdita in der Wildnis aussetzen.⁴ Nachdem die ersten drei Akte für „die Bitterkeit der frostigen Jahreszeit“ stehen,⁵ folgt eine Zäsur. Zu Beginn des vierten Akts hat nicht nur der Sommer Einzug gehalten, es sind auch 16 Jahre vergangen und die Zuschauer erfahren, dass Perdita von Schäfern in Polixenes' Reich gefunden und aufgezogen wurde. Das mittlerweile herangewachsene vermeintliche Hirtenmädchen hat sich in Polixenes' Sohn, den Prinzen Florizel, verliebt, der Perditas Gefühle innig erwidert, aber seine unstandesgemäßen Heiratsabsichten noch vor seinem Vater verbirgt.

In der sogenannten Schäferszene, einem mitsommerlichen Aufzug im vierten Akt, variiert Shakespeare im Bild der Pflanzenveredelung und der durch sie gewonnenen „Bastarde der Natur“ die Thematik des unehelichen Kindes, wobei Perdita im Zentrum des Geschehens steht. Als Schäfertochter kommt ihr die Aufgabe zu, beim Schafschurfest entsprechend pastoralen Konventionen die eintreffenden Gäste mit Blumen zu schmücken. Im Winter beständige Blumen und Kräuter werden älteren Gäste zugedacht, Frühlingsblumen gebühren den jüngeren. Ausgehend von den Blumen des Herbstes, die Festteilnehmern höheren Alters angemessener seien als die des Winters, ergibt sich der zitierte Wortwechsel zwischen der vermeintlichen Schäfertochter und König Polixenes, dem Vater von Perditas heimlichen Geliebtem Florizel. Obwohl, wie sie selbst sagt, die schönsten Blumen des Herbstes, die gestreiften Hybridformen der Gartennelken auch zur mitsommerlichen Zeit des Schafschurfestes in Blüte stehen, kann Perdita nicht mit ihnen aufwarten. Sie lehnt die bunten, durch Kreuzung, d. h. Züchtung gewonnenen Mischsorten ab, und sie zieht sie nicht in ihrem Garten. Polixenes entgegnet Perdita darauf, dass Veränderungen durch den Menschen

nicht als unnatürlich gelten könnten, denn der Mensch sei schließlich Teil der Natur. Die gärtnerische Veredelungskunst bediene sich vielmehr nur der in der Natur angelegten Möglichkeiten, indem sie diese zur Entfaltung bringe.⁶

Die Frage der Abgrenzung von Natur und Kunst, ein seit der Antike verhandeltes Axiom, wurde in der Renaissance erneut kontrovers diskutiert, und sowohl Perditas als auch Polixenes' Position finden sich in der zur damaligen Zeit rezipierten Literatur. George Puttenham's *The Arte of English Poesie* (1589), eine Rhetoriklehre aus Shakespeares Zeit, erkannte im Gärtner den Dichter, der durch seine Kunst die Natur erst zur Vervollkommnung bringe.⁷ Während Polixenes' Ansicht wahrscheinlich von Puttenham's Schrift angeregt wurde, greift Perdita's Position auf von Michel de Montaigne verwendete Begriffe zurück. Dieser setzte nicht nur rhetorische Verzierungen in Relation zur Täuschung durch Schminke.⁸ Auch findet sich die von Perdita bevorzugte Kategorie des Wilden gegenüber der des Zivilisierten bzw. Gezüchteten („bastardized“) in Montaigne's *Essay Des cannibales* (1580), dessen Einfluss in Form der englischen Übersetzung von 1603 sich ebenfalls in Shakespeares *Sturm* (1611) nachweisen lässt.⁹

Aus ihrer Ablehnung der durch Züchtung gewonnenen Mischsorten der bunten Nelken spricht Perdita's einfacher Erziehung als Hirtenmädchen gemäß eine Kunstfeindlichkeit, während Polixenes den höfischen Bildungsanspruch vertritt. Obwohl Perdita Polixenes' Argumentation versteht, die im übertragenen Sinn zumal ihrem Heiratswunsch als Schäferin mit dem Prinzen Florizel entgegenkommt (die Vermählung eines edlen Sprosses mit einem wilden Stamm), bleibt sie dennoch bei ihrer Ansicht. Sie erläutert dies in Bezug auf das eigene Selbstverständnis: So wie sie die kunstvolle Züchtung der gestreiften Nelken in ihrem Garten nicht betreiben will, so will sie sich auch nicht schminken, um auf diese Weise die Gunst eines Mannes zu erwerben. Dies entspricht der Naturverbundenheit des Schäfermädchens und drückt zugleich die Furcht vor einem unehrlichen, vor einem nicht ernst gemeinten bzw. nicht belastbaren Liebesverhältnis aus. Die täuschende Schönheitswirkung durch die Schminke dürfe im Gegenzug schließlich keine echte Reaktion erwarten. Die künstliche Schönheit könne nicht damit rechnen, dass die Zuneigung dem Wesen gelte, wie dieses in Wirklichkeit sei. Die Selektion nach äußerlicher Schönheit folge vielmehr, so suggerieren es Perdita's Worte, sexuell unsittlichen Anreizen und Motiven.¹⁰ Im Gegensatz zu Polixenes, der die Gartenkunst als inhärentes Instrumentarium der Natur versteht, gilt Perdita die Züchtung von Blumenarten als eine Überlistung, als Täuschung der Natur.¹¹ Die gezüchteten Blumen kommen für sie einer gekünstelten Schönheit, einer durch Schminke geschaffenen Maske gleich. Für den unnatürlichen Ursprung der aufgemalten Schönheit findet sich

auch in Shakespeares Sonetten 68 und 127 die sinnbildhafte Bezeichnung der Artenkreuzung: Die „falsche Kunst“ der Schminke trage das „Bastardzeichen der Schönheit“ und der „Scham“.¹²

Bezogen auf die von Perdita als Maskerade verstandene Buntheit der Gartenblumen sind entsprechend ihrem Liebeskonzept nicht von ungefähr Nelkenarten genannt. Die Nelke in ihrer weißen und reinen Form zählte insbesondere in Nordeuropa zu den Symbolen der Ehe,¹³ die Shakespeares Leontes zerstört hat, indem er – fehlgeleitet von Eifersucht und im Missbrauch seiner Macht als Souverän – seine Frau der Untreue bezichtigte und die Tochter als Bastard verstieß. In der rosafarbenen oder roten Gartenform galt die Nelke (*Dianthus caryophyllus*) sowohl als Liebes- als auch als Verführungszeichen. Mit ihrem englischen Namen *carnation* verwies sie nach Herbarien der Zeit nicht nur auf ihre Fleischfarbe,¹⁴ sondern wurde auch als Bezug auf die körperliche Liebe verstanden.¹⁵ Aufgrund ihrer vielfältigen farbigen Erscheinungsformen war die Blume in den Gärten der elisabethanischen Zeit so populär, dass Gärtner miteinander um die neuesten Züchtungen wetteiferten und die Herbarien davor kapitulierten, alle Neuheiten aufzulisten.¹⁶ Bei den *streaked gillyflowers* etwa ist umstritten, ob es sich dabei um eine gesprenkelte Nelkenart,¹⁷ um Goldlack (*Cheiranthus cheiri*) oder Levkojen (*Matthiola incana*) handelte.¹⁸ Wie die bunten Nelken, die als Zutat in Kosmetikrezepten der Zeit enthalten sind,¹⁹ galten auch Levkojen als Aphrodisiakum²⁰ und gemahnten wegen ihrer Streifen an Schminke.²¹ Es ist bezeichnend, dass Perdita diese Blumen weder adressieren noch kultivieren will, obwohl sie die Logik von Polixenes' Argument einsieht. Im Unwissen um ihre wahre Herkunft und die Vorwürfe ihres Vaters möchte das Hirtenmädchen intuitiv Symbole des Ehebruchs und der Verführung weder verschenken noch sich selbst angedeihen lassen. Damit legt sie instinktiv Widerspruch gegen die Rolle des Bastards ein, die Leontes ihr aufgezwungen hat.

Während der Bastard im Reich der Pflanzenkultivierung damals wie heute eine Veredelung bedeutete, galt das unehelich geborene Kind in der Frühen Neuzeit als klarer Verstoß gegen die höfischen Gesellschaftsregeln, die auf der Bühne des Theaters gespiegelt wurden. Ebenso wie das unehelich geborene Kind wurden unstandesgemäße Eheschließungen abgelehnt, worauf sich sowohl Polixenes' als auch Perditas Position beziehen lassen. Perdita sieht als Schäfertochter keine Chance für ihre ungleiche Beziehung mit dem Prinzen Florizel und gibt sich im Gegensatz zu ihrem Geliebten kaum der Illusion einer gemeinsamen Zukunft hin. Nur mit Mühe lässt sie sich zu dem traditionellen Ritus des Schafschurfestes und dessen die Standesgrenzen aufhebender Kostümierung, letztlich zu einer von ihr missbilligten Maskerade überreden. In ihrer

Ablehnung der Kunst im Sinne von Künstlichkeit ist eine Skepsis gegenüber der Kunst als solcher sowie der Kunst der Verstellung und damit des Theaters enthalten, womit Shakespeare im Gewand der Gartenbaukontroverse auch die Frage nach Natur und Charakter des eigenen Mediums aufwirft und mit dem zur Maske geschminkten Gesicht verbindet.

Perdita spricht sich statt für eine Maske für das echte, natürliche Gesicht als Ausdruck von Wahrhaftigkeit aus, das in ihrem Verständnis einer reinen Ursprünglichkeit fern jeder Verfremdung sei. Tatsächlich galt das zur Maske bemalte Gesicht im elisabethanischen Theater als Täuschung, die „sich betrügerisch an die Stelle des echten Gesichtes setzte“.²² Die Bühne der Neuzeit war ein Spiel ohne Maske, in dem der Schauspieler mit seinem eigenen Gesicht den antiken Rollenpart der Maske übernommen hatte.²³ Die Maske wurde in diesem Zuge nicht mehr als Stellvertreterin und figürliche Repräsentation verstanden, sondern erhielt mehr und mehr ihre moderne Bedeutung als „Lüge und Versteck des Gesichts“.²⁴ In der Selbstdarstellung des Gesichts spielten jedoch durch kulturelle Traditionen geprägte Normen eine ähnlich große Rolle wie im Gebrauch der Maske. Mit der Schminke wurde die Inszenierung des Gesichts fortgeschrieben. Auf der Bühne konnte das bemalte Gesicht der durchweg männlichen Darsteller der Shakespeare-Stücke Anspielungen vielfältiger Art enthalten, die auch den weiblichen Rollenpart mit einschlossen. Jenseits der Bühne verlieh gerade die Wandlungsfähigkeit des geschminkten Gesichts der Frau einen eigenen Handlungsspielraum.²⁵

Dass Inszenierung nicht Täuschung sein muss, hingegen in der Hervorhebung und Nuancierung eine die Wahrheit – oder die natürliche Schönheit – offenbarende Kraft sein kann, zeigt Shakespeare nicht nur mit der Ansicht des Polixenes, sondern auch am Beispiel Perditas selbst. Während diese nur mit Unbehagen in das Flora-Kostüm für das Schafschurfest geschlüpft war, mit dem sie sich „wie eine Göttin herausgeputzt“ vorkommt,²⁶ ist es die kunstvolle Raffinesse dieses Kostüms, die Perdita erst richtig kleidet und ihre wahre Natur sowie ihre angeborene hohe Abkunft sichtbar werden lässt.²⁷ Trägt ihr ihre Erscheinung als Schäfertochter doch die Bemerkung ein:

„Dies ist das hübscheste niedrig geborene Mädchen, das je auf dem grünen Rasen lief: alles, was sie tut oder scheint, schmeckt nach etwas Größerem als ihr selbst, zu edel für diesen Ort.“²⁸

Während Perdita Gartennelken und Schminke als Mittel der Verfälschung und des Verbergens gelten, figuriert als weiterer Beweis dafür, dass die Kunst im besten Sinne eine offenlegende Zuspitzung des Natürlichen und Wahren und somit eine virtuose Form des Ausdrucks sein kann, das Marmorbild der Hermione. Es stellt den *coup de théâtre* dar, womit die Thematik von Kunst und Natur bzw. die Frage der Natur von Kunst am Beispiel weiblicher Schönheit und ihrer Modifikation am Ende des Stückes programmatisch beschlossen wird. Die „gute Königin“ (II, 3, 58) Hermione, die von ihrem Gatten Leontes verurteilt, gefangen gesetzt und nur mit Hilfe der treuen Freundin Paulina außer Gefahr in eine Art Exil verbracht worden war, hatte totgesagt im entlegenen Versteck ausgehalten und dort nur mit dem Willen überlebt, einst ihre Tochter wiederzusehen. Mit einem buchstäblichen Kunstgriff lässt Paulina die Königin schließlich an den Hof zurückkehren – nicht ohne sicher zu sein, dass Leontes seinen Wahn zuvor eingestanden hat. Nachdem das Orakel von Delphi Leontes seinen Irrtum über Hermiones Ehebruch offengelegt hat, büßt er für seine schwerwiegenden und folgenreichen Vorwürfe. Als Beweis seiner Trauer um die voreilig verurteilte und verlorene Gattin lässt er nach Paulinas Anregung der totgeglaubten Königin ein Standbild errichten. Im Schlussbild des *Wintermärchens* begibt sich die Festgesellschaft zur Einweihung des Denkmals, für das Hermione sich selbst darstellt, indem sie zu einem Marmorbild bemalt wurde.

Tiefergerührt von dem Anblick der Statue möchte Leontes diese gar küssen. Es ist der vermeintlich tote Stein des Standbilds in seiner zauberischen Lebensähnlichkeit zu Hermione, der Leontes sein verlorenes Glück vor Augen führt und der ihn zugleich aufgrund der mutmaßlichen Taubheit dieser Klagemauer seine Schuld und eigene Härte offen beichten lässt: Nicht nur hatte er in seinem Eifersuchtswahn Hermione zum Tode verurteilt und schließlich verloren, sondern auch seine Tochter Perdita Todesgefahren ausgesetzt, indem er sie verstieß. Trotz der täuschenden Ähnlichkeit des Werkes bemerkt Leontes, dass die dargestellte Hermione älter erscheint, als er sie in Erinnerung hat. Was Paulina als die Fähigkeit des Künstlers lobt, die Darstellung an die in der Zwischenzeit vergangenen 16 Jahre angepasst zu haben, zielt ungeachtet ihres Spiels im Spiel auf den Umstand ab, dass die Farbe des Kunstwerks Hermiones echte Falten nicht kaschiert.²⁹ Kunst ist selbst Natur, wie Polixenes es zuvor formuliert hatte – dies scheint sich in dem Moment zu bewahrheiten, in dem Hermione sich als verlebendigter Stein zu regen beginnt, aus ihrem angeblichen Totendasein erwacht und herabsteigt, um sich mit Leontes zu versöhnen.

Das lebendige Standbild, eine Variation aus antikem Pygmalion-Mythos und biblischem Auferweckungswunder, setzt ein subtiles Zeichen, und das

nicht nur für Hermiones Rückzug, um in Geduld auszuharren, bis sie die Reue ihres Gatten vernommen hat, die ihr die Tochter zurückbringt. Während die Schönheit der Königin mit der Zeit vergeht, da diese letztlich nicht die eines künstlich erzeugten Marmorbildes ist, kann die Liebe die Jahre überdauern. Insofern veranschaulicht das lebendige Kunstwerk die von Perdita mit dem Schminken angedeutete Divergenz zwischen äußeren und inneren Werten. Darüber hinaus offenbart sich in der Statuen-Szene noch ein Gegensatz anderer, formaler Art, der die Wahrnehmung und Aneignung des Bildes betrifft. Wenn Paulina Leontes zuvor vom Kuss der Figur mit der Warnung zurückgehalten hat, „das Rot auf ihren Lippen ist feucht“ und eine Berührung würde das Werk verderben,³⁰ verweist sie damit auf einen markanten Unterschied zwischen Natur und Kunst: Während die Natur berührbar ist, kann die Kunst – ob Schminke, Malerei, Bildhauerei oder Schauspiel – nur aus der Distanz wirken. Wie lange der Zauber der Kunst anhält, liegt stets im Auge des Betrachters. Auch darauf weist Paulina hin: „Es ist erforderlich, daß ihr euren Glauben erweckt“,³¹ lautet ihre Anweisung an das Publikum, der Verlebendigung des Standbildes beizuwohnen. Unter der Bedingung, sich auf den Schein der Kunst einzulassen, besteht die Imagination in der Vorstellung ihrer Zuschauer. Ohne diesen Glauben kann die Kunst in ihrem natürlichen Anschein nur als Täuschung aufgefasst werden. Mit der Bereitschaft aber, sich dem Zauber der Kunst auszusetzen, kann diese ihre Wirkung entfalten. Der Betonung der Lebensechtheit von Hermiones Statue liegt die Voraussetzung zur Differenzierung zwischen Kunst und Natur und damit die Anerkennung der Regeln der Kunst bereits zugrunde. Leontes versetzt der Anblick des Bildes der Königin in die Lage, seine Liebe zu ihr wiederzufinden. Erst dadurch kehrt Hermione zurück, was zuvor weder eine Gerichtsverhandlung noch das Orakel von Delphi erwirken konnten, was weder durch Recht noch Religion gelang. Hermiones lebendiges Standbild erweist sich letztlich als von solch magischer Wirkung auf Leontes, dass dessen eigenes überraschendes und anerkennendes Urteil lautet: Wenn es sich dabei um Kunst handele, so sei sie „so rechtmäßig wie Essen“.³² Berechtigung bezieht diese natürliche Kunst daraus, dass sie nicht nur, wie Polixenes erklärt hatte, das Leben verbessern, sondern es gar erhalten kann.

Der Kunst kommt die eigentliche Schlüsselrolle im *Wintermärchen* zu. Als ein die Natur verbessernder Gärtner kann sie im Bild des sozialen Gefüges vielleicht den Adel ausmachen. Ihre Funktion in der Nachahmung der Natur, ihr echter Anschein ist dabei keine Täuschung, sondern vielmehr geeignet, etwas Natürliches offenzulegen. Dennoch behält Perdita am Ende Recht. Die Wirkung der Kunst ist keineswegs garantiert, sie bleibt stets an die Voraussetzungen ihrer Aufnahme gebunden. So lässt sich der im Bild der Gartenblumen

von Polixenes formulierte Anspruch einer Gemeinschaft des Ungleichartigen zwar vertreten, aber nicht unbedingt durchsetzen. Der glückliche Ausgang des Märchens – *precious winners all* (V, 3, 131) – mit der Vermählung der Liebenden, der Aussöhnung zwischen den Ehepartnern und den Königreichen ist vor allem gesichert, da Florizel aufgrund von Perditas königlicher Abstammung die vermeintliche Liberalität seines Vaters nicht herausfordern und Polixenes' Maximen der Gartenkunst nicht in das Leben übertragen muss.³³ Die standesgemäße Abkunft macht aus dem Paar eine Verbindung von Gleichen. Das verschachtelte Verweisspiel, das im Sinnbild botanischer Artenkreuzungen die Bedingungen menschlicher Beziehungen in einem Gedankenexperiment an ihre Grenzen treibt, führt zuletzt in die Bahnen höfischer Konvention zurück. Damit ist das Märchen vorüber, und das Ideal der Gleichheit erweist sich in der Realität als Traum. Mit der Idee der Egalität ist jedoch die Frage eröffnet, ob Standesunterschiede von Natur aus bestehen.

Indem es dezidiert auf die Eigenschaften sowie Fähigkeiten – eben die Natur – seiner Gattung verweist, fungiert das verlebendigte Standbild als eine Metapher für die Schauspielkunst. Mit dem lebendigen Kunstwerk wird gleichsam die Summe aus der zuvor in der Gartenbaudebatte verhandelten Frage gezogen, inwieweit Natur und Kunst voneinander abzugrenzen seien. In der Analogie von Pflanzenveredelung und weiblicher Schönheit durch Farbe und Schminke geht es um weitaus mehr als den Aspekt des Einflusses kosmetischer Mittel auf die zwischenmenschlichen Beziehungen in Form etwa einer erhöhten Attraktivität bei der Partnerwahl. Neben moralischen Fragen wie solchen der Täuschung und des fragwürdigen Eingriffs in die Schöpfung der Natur werden nicht zuletzt Reflexionen über die Kunst des Theaters und seines Spiels mit Identitäten und Rollen aufgeworfen. Shakespeares Schauspiel spiegelt zwar gesellschaftliche Ränge, folgt darin aber seinen eigenen Gesetzen der Erscheinung und Wahrnehmung. Es liegt in der Natur dieser Kunst der Darstellung, wie Natur zu erscheinen, obgleich sie keine ist, und gerade dadurch etwas Wirkliches bewusst machen zu können. Diese die Schauspielkunst ausmachende Adaptions- und Wandlungsfähigkeit ist dem Stück auch strukturell eingeschrieben. Nicht nur in der Gartenbaudebatte geht es um die Mischung von Arten, auf der Ebene der Textgattung findet ebenfalls eine Kreuzung statt. Die titelgebende Bezeichnung des Stückes als Schauermärchen, was *winter's tale* sinngemäß bedeutet,³⁴ ist dabei richtungsweisend. Kommen die ersten drei Akte einer Tragödie gleich, die erst im zweiten Teil des Stückes in ein leichteres Spiel übergehen und in ihren Widersprüchen am Ende nur durch eine überraschende Wendung aufgelöst werden, so ist dies einem bewussten Variieren des Mediums und den Prinzipien

des Theaters geschuldet. Mit der Unwahrscheinlichkeit der Handlung, den Effekten und Wundern des *Wintermärchens* trägt Shakespeare der hybriden Gattung des Schauermärchens Rechnung, das ein dem klassischen Schauspiel eigenes Illusionsbestreben zu einem guten Teil aufgibt und keine Wirklichkeits-schilderung mehr sein will, sondern selbst ein Kunstkonstrukt.

Laura Gronius

Anmerkungen

- 1 Vgl. Charlotte Scott, *Shakespeare's Nature. From Cultivation to Culture*, Oxford 2014, insbesondere S. 27 f.; Verband Botanischer Gärten e. V. (Hg.), *Garten-Theater – Pflanzen in Shakespeares Welt*, Darmstadt 2016.
- 2 William Shakespeare, *The Winter's Tale. Das Wintermärchen*, Englisch-deutsche Studienausgabe, Deutsche Prosafassung, m. Anm. vers., eingel. u. komm. v. Ingeborg Boltz, 2. korrig. u. erg. Aufl. Tübingen 2012 (zuerst: 1986), S. 188–189, Anm. 27 sowie grundlegend der Kommentar S. 336.
- 3 Vgl. Mary L. Livingston, 'The Natural Art of „The Winter's Tale“ in: *Modern Language Quarterly* 30, 1969, S. 340–355, hier S. 340.
- 4 Diese Inhaltsangabe greift auf die Darstellung von A. Giele in der Ausstellung *Garten-Theater – Pflanzen in Shakespeares Welt* im Botanischen Garten in Hamburg vom 13. Juni bis 3. Oktober 2016 zurück.
- 5 Ingeborg Boltz, '„Spielt die Komödien, die lachen machen. / Und die zum Weinen sind.“ A sad tale's best for winter, in: William Shakespeare, *Das Wintermärchen*, Zweisprachige Ausgabe, neu übers. u. m. Anm. vers. v. Frank Günther, Cadolzburg 2008, S. 309–337, hier S. 310.
- 6 Vgl. Boltz (wie Anm. 2), S. 336.
- 7 Vgl. Kenneth Muir, *Shakespeares Sources*, London 1977, S. 277.
- 8 Michel de Montaigne, *The Essays of Montaigne done into English by John Florio*, hg. v. George Saintsbury, London 1892, Bd. 3, S. 352, zit. nach Farah Karim-Cooper, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*, Edinburgh 2006, S. 133.
- 9 William Shakespeare, *Der Sturm*, II,1. Zur Ablehnung des übermäßigen Schminkens vgl. Castigliones *Hofmann* (1528) und den Beitrag dazu im vorliegenden Band.
- 10 Vgl. Samuel Leslie Bethell, *The Winter's Tale: A Study*, Oxford 1956 (zuerst: 1947), S. 207.
- 11 So beschreibt Andrew Marvell in seinem Gedicht *The Mower against Gardens* (erschienen 1681) die Gartenkunst als Kupplerin der Natur, worauf Boltz (wie Anm. 2), S. 189, hingewiesen hat. Zu den Konventionen, Schminke als Ausweis moralischer Deformation und auch von Prostitution zu betrachten, vgl. Annette Drew-Bear, *Painted Faces on the Renaissance Stage. The Moral Significance of Face-Painting Conventions*, Lewisburg/London 1994, S. 20, 93, 101, sowie auch die Beiträge zu Isidor von Sevilla und Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band. Vor diesem Hintergrund wird die Statue der Hermione auch als ein Denkmal von Leontes' Imagination des Ehebruchs gedeutet. Vgl. dazu Andrea Ria Stevens, *Inventions of the Skin. The Painted Body in English Drama, 1400–1642*, Edinburgh 2013, S. 143.
- 12 William Shakespeare, *Sonett 68*, 3 („these bastard signs of fair“), 14; *Sonett 127*, 4, 6. Vgl. dazu Annette Drew-Bear (wie Anm. 11), S. 94.

- 13 In Jacques Bellots *The Posye or Nosegay of Loue*, in: ders., *Le maistre d'escole anglois, The Englische scholemaister*, Menston 1967, Reprint d. Ausg. London 1580, unpag. [Vers 47, 50] heißt es, dass die weiße Nelke „Constant loue“ bedeute, während „Sparckle Carnations, signifieth, Inconstant or Variable Loue“.
- 14 John Gerard, *The Herball or Generall Historie of Plantes*, London 1597, S. 590. Gerard beschreibt darin eine „Carnation Gillo-floure“ mit Blüten „of an axcellent sweet smell, and pleasant Carnation colour, whereof it tooke his name.“ Zur Fleischfarbe siehe den Beitrag zu Lodovico Dolce in diesem Band.
- 15 Vgl. den anzüglichen Liedvers „For the red blood reigns in the winter's pale“ (IV, 3, 4) von Autolycus, dessen Gesang in Bezug auf die Jahreszeiten und „daffodils“ das Pendant zu Perditas Blumenrede (IV, 4, 118) darstellt.
- 16 Vgl. Gerard (wie Anm. 14), S. 589.
- 17 Ebd., Chap. 182, S. 588–590, bes. S. 589.
- 18 Doris Hunt, *The Flowers of Shakespeare*, Exeter 1980, S. 18; Leo H. Grindon, *The Shak[e]-spe[a]re Flora*, Manchester 1883, S. 168.
- 19 Thomas Cogan, *The Heaven of Health*, London 1584, S. 81. Zu Cogans Rezeptur für ein „sweet water“, ein Gesichtstonikum, mit „Carnation Gilophers“ siehe auch Karim-Cooper (wie Anm. 8), S. 139.
- 20 Vgl. Stanton L. Linden, Perdita and the Gillyvors: ‚The Winter's Tale‘, IV. iv. 79–103, in: *Notes and Queries*, 26, 1979, S. 140.
- 21 Bethell (wie Anm. 10), S. 207
- 22 Hans Belting, Gesicht und Maske im Theater, in: Christiane Kruse (Hg.), *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne*, Wiesbaden 2014, S. 15–31, hier S. 25.
- 23 Vgl. Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 12.
- 24 Ebd., S. 10.
- 25 Vgl. auch Karim-Cooper (wie Anm. 8), S. 140, sowie im Sinne einer Ablehnung künstlicher Mittel in einem naturnahen Verständnis von Weiblichkeit vgl. Jennifer Munroe, It's all about the Gillyvors: Engendering Art and Nature in ‚The Winter's Tale‘, in: Lynne Bruckner/Dan Brayton (Hg.), *Ecocritical Shakespeare*, Farnham 2011, S. 139–154.
- 26 „Most goddess-like prank'd up“ (IV, 4, 10).
- 27 Vgl. Boltz (wie Anm. 2), S. 227.
- 28 Polixenes: „This is the prettiest low-born lass that ever / Ran on the greensward. Nothing she does or seems / But smacks of something greater than herself, / Too noble for this place.“ (IV, 4, 156–159). Perditas Schönheit wird später in Anspielung auf die Bastarde der Gartenkunst auch als Meisterstück der Natur gelobt: „the most peerless piece of earth“ (V, 1, 94).
- 29 Leontes: „[...] Hermione was not so much wrinkled, nothing / So aged as this seems“ (V, 3, 28–29).
- 30 „The ruddiness upon her lip is wet“ (V, 3, 81).
- 31 „It is required / You do awake your faith“ (V, 3, 95).
- 32 „If this be magic, let it be an art / Lawful as eating“ (V, 3, 110–111). Mary Livingston (wie Anm. 3), S. 353, setzt in ihrer Analyse auf die Unterscheidung zwischen einer „natural, lawful art“ und einer schädlich missbrauchten Kunst, was sie am Einsatz der Sprache im *Wintermärchen* festmacht. Zur ‚Rechtmäßigkeit‘ der Schauspielkunst, auch im Sinne eines Wettstreits mit der Malerei vgl. Marguerite A. Tassi, *The Scandal of Images. Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Selinsgrove 2005, S. 201, 208–215.

- 33 Umgekehrt erkennt Leontes in Florizel das Ebenbild seines Vaters Polixenes, wobei das alte, überwundene Motiv des Ehebruchs noch einmal *ex negativo* aufscheint: „your mother was most true to wedlock, Prince / For she did print your royal father off, / Conceiving you“ (V, 1, 123–125).
- 34 Vgl. II, 1, 25 und *Macbeth*, III, 4, 63–66; zur (selbsterklärten) Unglaubwürdigkeit von Märchen bzw. des *Wintermärchens* vgl. V, 2, 23, 51–52 und V, 3, 117.

24. Girard Thibault: Bewegung in Harmonie mit dem Körper (1630)

Touts les Mathematiciens sçavent, que la figure circulaire ou ronde est la plus simple, la premiere, voire aussi la plus parfaite, la plus excellente, & la plus capable de toutes pour la defense; comme celle qui ne se laisse toucher en la surface, qu'en un seul point à la fois: dont une figure si accomplie ne devoit pas manquer à un corps si noble: auquel aussi elle peut estre demonstrée en diverses manieres; & principalement sur la longueur estendue, c'est à dire quand il se tient droit sur ses jambes, à pieds joincts, & les bras estendus droitement en haut, tellement que les coudes luy egalent le sommet de la teste. Car lors qu'il se tient en telle situation, soit debout contre un mur, soit estendu en la mesme sorte par terre, & qu'on luy mette l'une des branches d'un grand compas sur le nombril, & l'autre sur les orteils ou contre la plante des pieds, & qu'on en tire en rond une circonference, il en sourdra un Cercle; dont le Centre sera sur le nombril de la personne, le Diametre en sera comme la hauteur estendue, & la Circonference en touchera d'un costé la plante des pieds, & à l'opposite les bouts de ses doigts. Si on y trouve de la faute, le corps n'a pas esté exactement proportionné suivant les regles de sa composition.

Or voilà maintenant le Cercle, duquel nous pretendons user en tout ce Livre pour l'adresse de nostre Exercice: lequel, d'autant qu'il est proportionné à la longueur estendue de l'homme, nous disons aussi estre proportionné à tous les mouvements qu'il sçavoit faire, avec bras & jambes, & avec tout le corps entier, ou avec chascune de ses parties.

Girard Thibault, *Académie de l'espée, où se demonstrent par reigles mathematiques, sur le fondement d'un cercle mysterieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'a présent incognus secrets du manient des armes à pied et à cheval*, Leiden 1628, Kap. 1, S. 4

Alle Mathematiker wissen, dass die zirkelförmige oder runde Figur die einfachste, erste und sogar die perfektteste, hervorragendste und hilfreichste aller [geometrischen] Figuren für die Verteidigung ist, denn sie lässt sich an ihrer Oberfläche stets nur an einem einzigen Punkt berühren. Daher sollte eine so vollkommene Figur nicht in einem so edlen Körper fehlen, und tatsächlich kann sie [der Kreis] auf verschiedene Weise in ihm [dem menschlichen Körper] nach-

gewiesen werden: In erster Linie durch die Länge des ausgestreckten Körpers, d. h. wenn der Mensch aufrecht auf seinen Beinen steht, mit geschlossenen Füßen, und die Arme gerade nach oben streckt, sodass die Ellbogen auf gleicher Höhe mit dem Scheitel liegen. Wenn er sich in dieser Stellung befindet – entweder aufrecht gegen eine Wand [gelehnt] oder auf die gleiche Weise auf dem Boden ausgebreitet –, einer der Schenkel eines großen Zirkels im Bauchnabel platziert wird und der andere in den Zehen oder den Fußsohlen und der Zirkel rundherum gezogen wird, wird daraus ein Kreis hervorgehen. Dessen Zentrum wird im Bauchnabel der Person liegen, der Durchmesser der Höhe des Körpers mit ausgestreckten Armen entsprechen und die Kreislinie auf der einen Seite die Fußsohlen und auf der anderen die Fingerspitzen berühren. Wenn man darin einen Fehler findet, ist der Körper nicht exakt nach den Regeln seiner Komposition proportioniert.

Das ist nun der Kreis, den wir in diesem gesamten Buch zu verwenden beabsichtigen, um in unserer Leibesübung Geschicklichkeit zu erzielen. Da dieser Kreis gemäß der erweiterten Körperlänge des Menschen proportioniert ist, sagen wir auch, dass Bewegungen, die man mit den Armen und Beinen und mit dem ganzen Körper oder jedem seiner Teile zu machen weiß, in ihren Proportionen diesem Kreis entsprechen.

Übersetzung: Julia Saviello

Kommentar

Die „Leibesübung“ (*exercice*), die Girard Thibault (ca. 1574–1627) in diesem kurzen Auszug aus seiner umfassenden *Académie de l'espée* mit dem Kreis zu begründen versucht, ist die des Fechtens. Um 1574 in Antwerpen geboren, wurde Thibault wohl bereits durch Lambert van Someren mit dieser Kampftechnik vertraut gemacht, bevor ihn seine Tätigkeit als Händler um 1605 in die südlich von Sevilla gelegene Stadt Sanlúcar de Barrameda und damit in den Geburtsort des berühmten spanischen Fechtmeisters Jerónimo Sánchez de Carranza führte.¹ Dessen 1582 schriftlich niedergelegte Fechtmethode, die sogenannte *Verdadera destreza* („Das wahre Können“), sollte die spanische Fechtschule maßgeblich prägen.² Auch Thibault geriet während seines Spanienaufenthaltes, vermittelt durch zwei Schüler Carranzas, Luis Pacheco de Narváez und Luis Méndez de Carmona, mit diesem Ansatz in Kontakt und wurde, nach seiner Rückkehr in die Niederlande um 1610, zu einem ihrer

bedeutendsten Vertreter.³ Dies nicht zuletzt auch dank seines ca. 1615 begonnenen Fechthandbuches.⁴

Publiziert wurde die *Académie de l'espée, où se demonstrent par reigles mathematiques, sur le fondement d'un cercle mysterieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'a présent incognus secrets du maniemment des armes à pied et à cheval*, so der vollständige Titel der Schrift, erst 1630 – obwohl auf dem Titelblatt das Jahr 1628 festgehalten ist.⁵ Thibault war bereits 1627 verstorben und hatte sein ambitioniertes Projekt bis zu diesem Zeitpunkt nicht vollständig zum Abschluss bringen können. Daher fehlt die im Titel angekündigte Diskussion der Handhabung von Waffen im Kampf „zu Pferd“ (*à cheval*) und verlagert sich der Fokus stattdessen vollständig auf den Fußkampf (*à pied*).⁶ Dessen „unbekannte Geheimnisse“ (*incognus secrets*) legt Thibault in insgesamt 44 Kapiteln und mit 46 kleinteiligen, in Kupferstich ausgeführten Bildtafeln (*Tabulae*) dar, die bis auf eine Ausnahme je eine Doppelseite des großformatigen Prachtbandes füllen.⁷ Er bedient sich dazu, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, der „Regeln der Mathematik“ (*reigles mathematiques*) und, konkreter noch, eines „mysteriösen Kreises“ (*cercle myterieux*). Diesen stellt er im ersten und zweiten Kapitel vor und leitet ihn sowohl hinsichtlich seiner Größe als auch seiner minutiösen Unterteilung vom wohlproportionierten menschlichen Körper ab, bevor er ihn in den folgenden Kapiteln zur detaillierten Erläuterung einzelner Bewegungen des Fechters heranzieht.⁸ Sein zentrales Anliegen dabei begründet er in Kapitel 1 wie folgt: Während seiner langjährigen Praxis als Fechtmeister in verschiedenen Ländern habe er Vertreter unterschiedlicher Fechtschulen beobachtet, die unnatürliche und ineffiziente Körperhaltungen eingenommen hätten.⁹ Diesen Fehlern versucht er mit seinem Traktat zu begegnen und nimmt sich dazu, wie er schreibt, die Natur selbst, d. h. die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers, zum Vorbild.¹⁰

Gänzlich „unbekannt“ waren die Geheimnisse, deren Enthüllung Thibault im Titel ankündigt, um 1630 allerdings nicht, im Gegenteil: Erste Ansätze zu einer geometrischen Erklärung und Herleitung von Fechtbewegungen finden sich bereits im *Trattato di scientia d'arme* (1553) des italienischen Ingenieurs und Mathematikers Camillo Agrippa.¹¹ Während Agrippas Ansatz in Italien nur wenig Nachhall finden sollte, waren es insbesondere der französische Fechtmeister Henri de Saint Didier und der bereits genannte Carranza in Spanien, die die Geometrie für die Analyse des Fechtens fruchtbar machten¹² und, mit William Shakespeare gesprochen, das Fechten „nach dem Geometriebuch“ (*by the booke of arithmetic*) weiter verbreiteten.¹³ Dabei nahm Carranza erstmals auch auf die Proportionen des menschlichen Körpers Bezug – in ihnen erkannte er die „wichtigste Grund-

lage“ (*el primer fundamento*) von Bewegungen wie der des Fechtens und zugleich den Ausgangspunkt für die geometrische Erschließung dieser ‚Körpertechnik‘.¹⁴

Auch in den *Regole di molti cavagliereschi essercitii* (1587) des aus Bologna stammenden Soldaten Federico Ghisliero, die ihrerseits auf Carranzas Theoreme aufbauen, stehen die idealen Maßverhältnisse des Körpers am Anfang der Analyse.¹⁵ Der Autor verweist in diesem Zusammenhang erstmals auf den antiken Architekten und Architekturtheoretiker Vitruv,¹⁶ der sich zur Bestimmung der symmetrischen Anlage von Tempeln im ersten Kapitel des dritten Buches seiner *De architectura libri decem* (ca. 33–14 v. Chr.) dem wohlproportionierten menschlichen Körper widmet.¹⁷ Nach einigen einleitenden Sätzen zur Bedeutung von Symmetrie im Tempelbau kommt Vitruv zunächst auf die idealen Größenverhältnisse zwischen dem Körper und einzelnen seiner Glieder zu sprechen, um dann die geometrischen Formen Kreis und Quadrat als eine Art Maßstab körperlicher Proportionalität einzuführen:

„Ferner ist natürlicherweise der Mittelpunkt des Körpers der Nabel. Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper der Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben, wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind.“¹⁸

Ghisliero fokussiert in der weiteren Erläuterung der körperlichen Proportionen allein den Kreis, gleichwohl er sich an diesem Punkt erneut dezidiert auf Vitruv bezieht. Als „die von allen am meisten vollendete Figur“ (*la più perfetta di tutte l'altre*) finde sich die „runde Form“ (*figura circolare*) auch im perfekt gebauten menschlichen Körper; ein vom Nabel ausgehend gezogener Kreis berühre sowohl die seitlich ausgestreckten als auch die so weit wie möglich gespreizten Beine.¹⁹

In dieser Zuspitzung Vitruvs ebenso wie im Verweis auf die vollendete Form des Kreises finden sich deutliche Parallelen zur eingangs zitierten Passage aus Thibaults *Académie de l'espée*. „Alle Mathematiker“, so beginnt Thibault seine Erläuterung an dieser Stelle, stimmten darin überein, dass der Kreis unter dem Gesichtspunkt der Verteidigung die „einfachste, erste und sogar die perfekteste, hervorragendste und hilfreichste aller Figuren“ darstelle, da er stets nur in einem Punkt auf einer Oberfläche aufliege.²⁰ Aber auch der Körper selbst, dies führt

Thibault – ähnlich wie Ghisliero – weiter aus, sei durch den Kreis bestimmt. War Ghisliero aber noch den frühen Darstellungen dieses vitruvianischen Gleichnisses durch Fra Giovanni Giocondo und Cesare Cesariano gefolgt und hatte den männlichen Körper mit geöffneten Beinen und horizontal ausgerichteten Armen in einen Kreis eingeschrieben,²¹ geht Thibault von einem aufrecht stehenden Mann mit vertikal nach oben gestreckten Armen aus.

Diese veränderte Körperhaltung macht es wesentlich leichter, einen Kreis zu ziehen, dessen Mittelpunkt im Bauchnabel liegt und der die Hände und Füße gleichermaßen berührt.²² Agrippa von Nettesheim hat, wie Frank Zöllner zeigen konnte, im Kapitel zu den Proportionen des menschlichen Körpers in seiner magischen Schrift *De occulta philosophia libri tres* (1533) erstmals eine solche Pose aufgegriffen, dabei aber noch auf den ‚Mann im Quadrat‘ (*homo ad quadratum*) bezogen.²³ Agrippas Proportionslehre, in der er Vitruv weniger direkt als vielmehr vermittelt durch Leonardo rezipiert,²⁴ ist für Thibault schon zu Beginn des ersten Kapitels, dem der eingangs zitierte Abschnitt entstammt, eine zentrale Vorlage.²⁵ Der Autor beschreibt den Menschen hier zunächst als die vollendetste Kreatur der Welt und, im Verweis auf die antike Philosophie, als einen Mikrokosmos – mit seinem vollkommenen und wohlproportionierten Körperbau repräsentiere er die kosmische und irdische Harmonie in gleicher Weise.²⁶ Ob Thibault sich selbst mit den Proportionsregeln Vitruvs auseinandergesetzt hat, bleibt fraglich. Die einzige Stelle, an der er sich explizit auf den antiken Architekturtheoretiker bezieht und dessen Festlegung der Körpergröße auf sechs Fußlängen kritisch hinterfragt, könnte ihm ebensogut durch Ghislieros *Regole* bekannt gewesen sein, in denen diese Setzung im Rekurs auf Vegetius und die ideale Größe eines Kriegers aber noch positiv bewertet wird.²⁷

Hatte Vitruv die Proportionen des menschlichen Körpers auf den statischen Baukörper bezogen,²⁸ leitet Thibault aus ihnen Koordinaten für die idealen Bewegungen eines Fechters ab.²⁹ Das entscheidende Element in diesem Übergang vom unbewegten zum bewegten Körper ist der Kreis.³⁰ Diesen unterteilt Thibault im Rückgriff auf die körperlichen Maßverhältnisse zunächst in einzelne Kompartimente, um im Anschluss entlang der so entstehenden Linien und Knotenpunkte konkrete Distanzen und Zeiteinheiten ebenso wie einzelne Schrittfolgen innerhalb des Fechtens zu bestimmen. Der Kreis markiert dabei nicht den Abstand zwischen zwei Fechtern bzw. die Fläche, in der sie ihren Kampf austragen. Vielmehr wird jedem von ihnen ein solcher Bewegungsradius zugewiesen,³¹ der sich mit ihm bewegt und ihm so stets aufs Neue ein wohlproportioniertes ‚Raster‘ für Schritte und Hiebe aufzeigt.³² Dem Kreis kommt in der *Académie de l'espée* damit weniger ein „mysteriöser“ – wie es im Titel

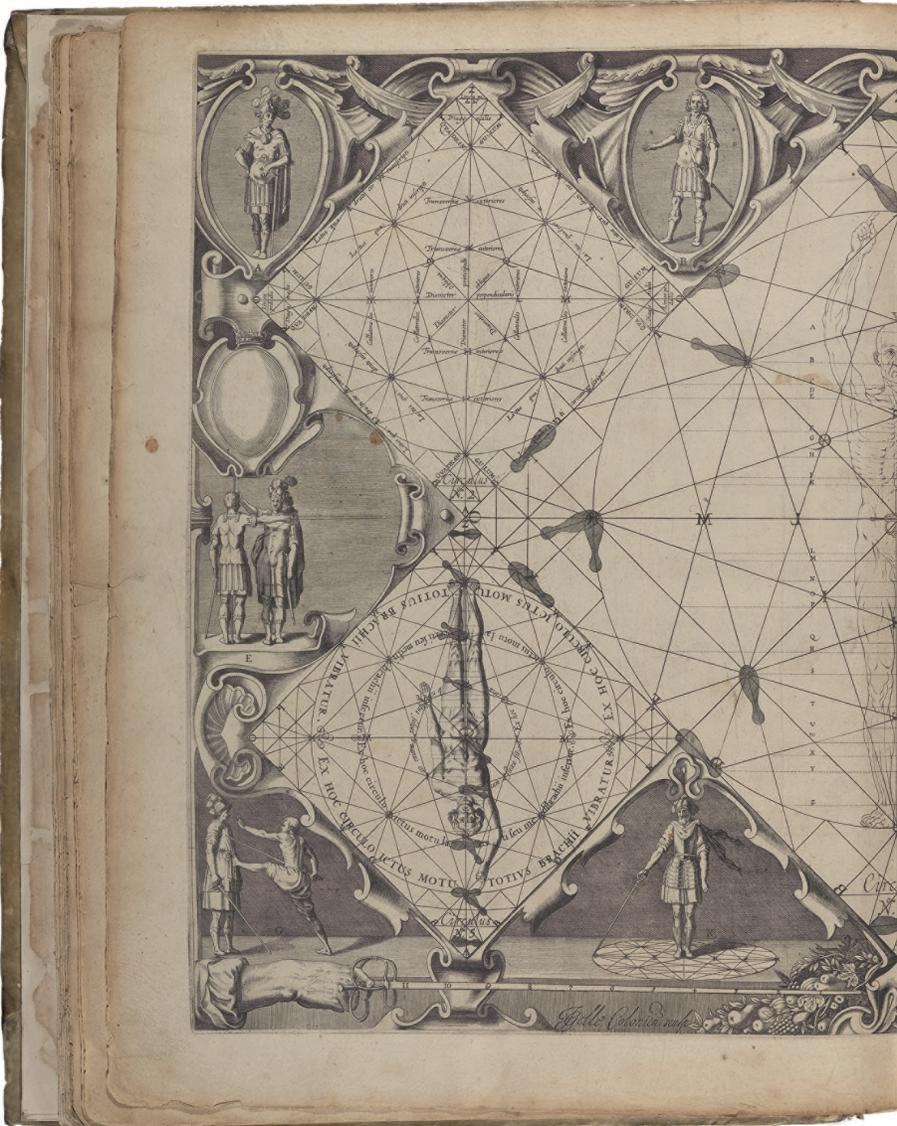
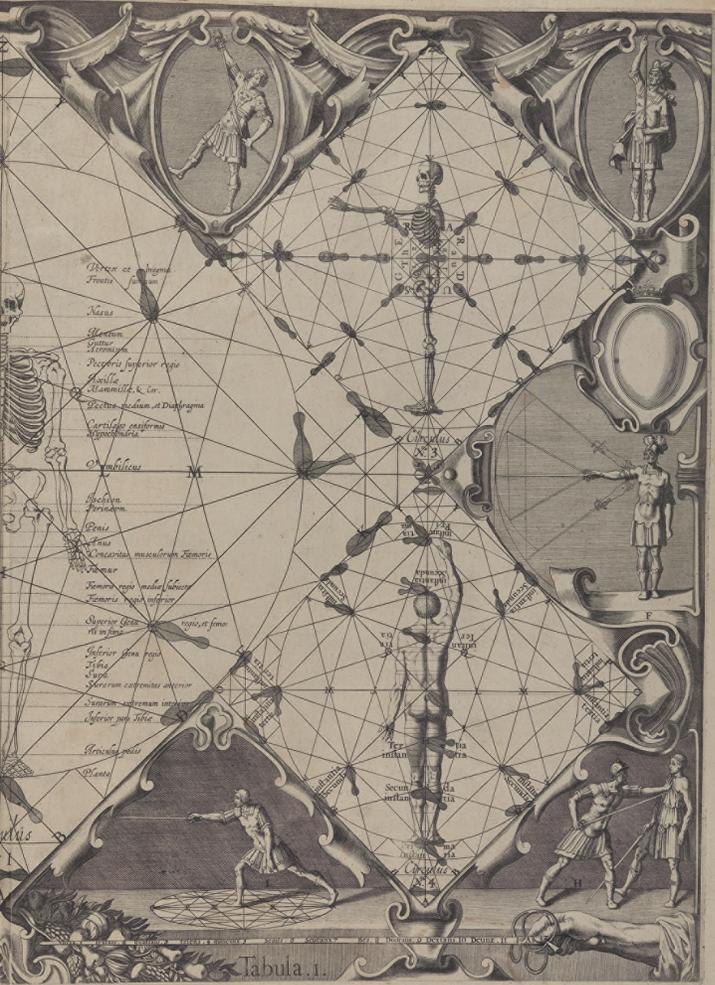


Abb. 12

Girard Thibault, *Académie de l'espée*, Leiden 1628, Tf. 1. Leuven, Katholieke Universiteit, Universiteitsbibliotheek



Tabula. i.

heißt – oder ein aus diesem vagen Begriff abgeleiteter symbolischer Wert zu als vielmehr ein konkreter praktischer Nutzen.³³

Die dem ersten Kapitel vorangestellte erste Tafel (*Tabula I*) dient Thibault zur detaillierten Darlegung der Konstruktion des Kreises (Abb. 12); die auf ihr versammelten Diagramme und Figuren erläutert er ausführlich im Anschluss an seine bereits skizzierten Überlegungen zu den Proportionen des menschlichen Körpers und ihrer Relevanz für das Fechten.³⁴ Die fünf das Blatt dominierenden Kreise sind alle auf die gleiche Weise von einem Netz aus Linien überzogen, deren zentrale Schnittpunkte mit einzelnen Großbuchstaben markiert sind und deren Bezeichnungen im *Circulus N. 2* links oben zusammengeführt werden.³⁵ Als Maßstab dieser Unterteilung des Kreises bedient sich Thibault – als Ersatz für einen Zirkel – eines Schwertes. Dessen Klinge ist wiederum an der Größe des Fechters ausgerichtet und soll diesem bis zum Bauchnabel reichen, wie im zentralen *Circulus N. 1* aufgezeigt wird.³⁶ Die Figuren in den dreieckigen Bildfeldern, die sich in einem Kreis um die unterschiedlich großen Kreisdiagramme legen, veranschaulichen die Handhabung eines derart proportionierten Schwertes in so unterschiedlichen Momenten wie dem Ziehen der Waffe oder dem Angriff.³⁷ Zusätzlich zur Orientierung des Schwertes am menschlichen Körper gliedert Thibault die Waffe in einzelne Maßeinheiten, wie im unteren Teil der Grafik deutlich wird.³⁸

Dem mithilfe des Schwertes konstruierten Kreis fügt Thibault im *Circulus N. 1* einen aufrecht stehenden bzw. liegenden, frontal ausgerichteten und zur Hälfte als Skelett gezeigten Mann ein und markiert die einzelnen Körperteile mit horizontal verlaufenden, gepunkteten Linien, die auf der linken Seite erneut mit Großbuchstaben (von A bis Z) und auf der rechten mit den genauen Begriffen versehen sind. Jede dieser Linien mündet in einen Schnittpunkt des auf den Kreis applizierten Rasters, was für Thibault die enge Verschränkung der geometrischen Figur mit dem Körper belegt.³⁹ In den verbleibenden Kreisdiagrammen 3, 4 und 5 veranschaulicht er zudem, dass Kreis und Körper auch dann miteinander korrespondieren, wenn letzterer im Profil, in der Rückansicht oder gar über Kopf dargestellt wird.⁴⁰ Darüber hinaus aber kommt in ihnen nun der Aspekt der Bewegung stärker zum Ausdruck, der im *Circulus N. 1* durch das Motiv der auf den Schnittpunkten angesiedelten Fußabdrücke lediglich angedeutet wird. In *Circulus N. 3* werden die zentralen Linien des Kreises zunächst mit gewöhnlichen Schrittlängen korreliert, während in *Circulus N. 4* anhand dreier Intervalle verschiedene Schrittfolgen zur Annäherung an den Gegner aufgezeigt werden; in *Circulus N. 5* wird zusätzlich zu den Distanzen auch der Zeitfaktor behandelt.⁴¹

Thibault entwirft in der *Académie de l'espée* ein System des Fechtens, das in völligem Einklang mit den Maßverhältnissen des menschlichen Körpers steht. Dies wird in der ersten Tafel anhand der fünf Kreisdiagramme besonders anschaulich. Dass sich Thibault bei der Konstruktion dieser fein untergliederten Kreise nicht von seiner eigenen Fantasie leiten ließ, sondern – seinen eigenen Vorsätzen entsprechend – im Rekurs auf den wohlproportionierten menschlichen Körper dem natürlichen Vorbild verhaftet blieb, betont er ein weiteres Mal zu Beginn von Kapitel 2.⁴² Um diesem Postulat mehr Nachdruck zu verleihen, zieht er im Folgenden eine Proportionsfigur aus Albrecht Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528) heran und überblendet diese auf *Tabula II* mit dem von ihm konstruierten Kreis.⁴³ Die Unstimmigkeiten zwischen Figur und Kreisschema, die er dabei einräumen muss, führt er auf Fehler Dürers zurück, und er korrigiert dessen Proportionsfigur kurzerhand.⁴⁴ Während sich Thibault Vitruv in Kapitel 1 also nur flüchtig und vermittelt durch Ghisliero zuwendet, verlässt er in Kapitel 2 für einen kurzen Moment seinen thematischen ‚Radius‘, das Fechten, und fordert mit Dürer einen zentralen Vertreter künstlerischer Proportionslehren unmittelbar heraus.

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Herman de la Fontaine Verwey, Gerard Thibault and his ‚Académie de l'espée‘, in: *Quaerendo* 8, 1978, S. 283–319, hier S. 289 f.
- 2 Vgl. Sydney Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven/London 2000, S. 66 f.; Manuel Valle Ortiz, ‚The Destreza Verdadera‘: A Global Phenomenon, in: Daniel Jaquet/Karin Verelst/Timothy Dawson (Hg.), *Late Medieval and Early Modern Fight Books: Transmission and Tradition of Martial Arts in Europe (14th–17th Centuries)*, Leiden/Boston 2016, S. 324–353, bes. S. 326–330, mit weiterführender Literatur. Der sich um das Fechten und andere Arten des Kampfes ausbildenden Traktatliteratur der Frühen Neuzeit widmen sich auch: Sydney Anglo, *Sword and Pen: Fencing Masters and Artists*, in: Tobias Capwell (Hg.), *The Noble Art of the Sword: Fashion and Fencing in Renaissance Europe, 1520–1630*, Ausst.-Kat., London 2012, S. 150–163; Heidemarie Bodemer, *Das Fechtbuch. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der bildkünstlerischen Darstellung der Fechtkunst in den Fechtbüchern des mediterranen und westeuropäischen Raumes vom Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2015; Daniel Jaquet, *Combattre au Moyen Âge. Une histoire des arts martiaux en occident XIV–XVII*, Paris 2017.
- 3 De la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 289 f. Méndez de Carmona war ein treuer Anhänger Carranzas und verteidigte dessen Methode gegenüber Pacheco de Narváez, der seinen Lehrer ab ca. 1618 öffentlich kritisierte. Vgl. Valle Ortiz (wie Anm. 2), S. 330 f. Thibault war mit

- Méndez de Carmona hingegen noch 1621 befreundet, wie de la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 295, Anm. 22, herausstellt.
- 4 In diesem Jahr trat Thibault zu diesem Zweck mit dem in Amsterdam lebenden Grafiker Michel le Blon in Kontakt. Vgl. de la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 292.
 - 5 Zu Thibault und seiner *Académie de l'espée* allgemein: ebd.; Anglo (wie Anm. 2), S. 73–82; Pierre Caye, ‚La philosophie des armes‘ ou la mesure du combat selon l‘, *Académie de l'espée* (1628) de Girard Thibault d'Anvers, in: Florence Malhomme/Elisabetta Villari (Hg.), *Musica corporis. Savoirs et arts du corps de l'antiquité à l'âge humaniste et classique*, Turnhout 2011, S. 275–299; Bodemer (wie Anm. 2), S. 228–242; Bert Gevaert/Reinier van Noort, Evolution of Martial Tradition in the Low Countries: Fencing Guilds and Treatises, in: Jaquet/Verelst/Dawson (wie Anm. 2), S. 376–409, bes. S. 400 f.
 - 6 Vgl. de la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 306–309.
 - 7 An den kleinteiligen Kupferstichen arbeiteten 17 verschiedene Grafiker unter der Leitung von Crispin de Passe d. J. Für eine genaue Auflistung aller beteiligten Künstler: Anglo (wie Anm. 2), S. 329, Anm. 89.
 - 8 Die in diese Kapitel eingefügten *tabulae* entsprechen der von Janina Wellmann beschriebenen „sequentiell-performativen Variante“ unter den Instruktionsgraphiken für unterschiedliche Bewegungen des Körpers: Hand und Leib, Arbeiten und Üben. Instruktionsgraphiken der Bewegung im 17. und 18. Jahrhundert, in: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Wiesbaden 2008, S. 15–38. Die im Folgenden erläuterten ersten beiden Tafeln lassen sich jedoch nicht diesem Typus zuordnen.
 - 9 Girard Thibault, *Académie de l'espée, où se demonstrent par reigles mathematiques, sur le fondement d'un cercle mysterieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'a présent incognus secrets du manient des armes à pied et à cheval*, Leiden 1628, Kap. 1, S. 3.
 - 10 Ebd., S. 3 f. Thibault grenzt den menschlichen Körper – aufgrund seiner Proportionalität, aber auch aufgrund der Beweglichkeit seiner Glieder und vor allem der Hände – strikt vom tierischen Körper ab. Ebd., S. 2 f. Für eine ausführlichere Diskussion dieser Differenzierung: Caye (wie Anm. 5), S. 286–288.
 - 11 Vgl. Anglo (wie Anm. 2), S. 61–73; Caye (wie Anm. 5), S. 277. Zur Bedeutung der Geometrie für andere choreografierte Bewegungskünste, etwa militärische Formationen, höfische Tanz- und Reitspektakel: Martina Papiro, *Choreografie der Herrschaft. Stefano della Bellas Radierungen zu den Reiterfesten am Florentiner Hof 1637–1661*, Paderborn 2016, S. 124–145.
 - 12 Henri de Saint Didier, *Traicté contenant les secrets du premier livre de l'espée seule, mère de toutes armes. Qui sont espée, dague, cappe, targue, bouclier, rondelle, l'espée à deux mains & les deux espées, avec ses pourtraictures etc.*, Paris 1573; Jerónimo Sánchez de Carranza, *Libro que trata de la philosophía de las armas y de su destreza de la aggresión y defensión christiana*, Lissabon 1582. Zu Saint Didier: Anglo (wie Anm. 2), S. 65 f.; Olivier Dupuis, The French Fencing Traditions, from the 14th Century to 1630 through Fight Books, in: Jaquet/Verelst/Dawson (wie Anm. 2), S. 354–375, hier S. 357–359.
 - 13 William Shakespeare, *Romeo und Julia*. *Zweisprachige Ausgabe*, neu übers. u. komm. v. Frank Günther, Cadolzburg 2000, III, 1, 101 f. (S. 126–129). Vgl. de la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 289.
 - 14 Carranza (wie Anm. 12), fol. 28 r–v. Vgl. auch ebd., fol. 147 v–148 r. Zu Carranza und seiner Fechtmethode allgemein: Anglo (wie Anm. 2), S. 66–68; Claude Chauchadis, *Vers un duel chré-*

- ten. Le capitaine Jeronimo de Carranza et sa ‚Philosophía de las armas y de su destreza‘, premier traité d’escrime espagnol, in: Uwe Israel/Christian Jaser (Hg.), *Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 2016, S. 159–168; Valle Ortiz (wie Anm. 2). Der Begriff der ‚Körpertechnik‘ geht auf Marcel Mauss zurück: Die Techniken des Körpers [1935], in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2: *Gabentausch – Todesvorstellung – Körpertechniken*, Wiesbaden 2010, S. 199–220. Hierzu: Rebekka von Mallinckrodt, Einführung: Körpertechniken in der Frühen Neuzeit, in: dies. (wie Anm. 8), S. 1–14, bes. S. 3 f.
- 15 Zu diesem bisher wenig beachteten Fechttraktat und seinem Bezug zu Carranza: Sydney Anglo, *Sixteenth-Century Italian Drawings in Federico Ghisliero’s ‚Regole di molti cavalliereschi essercitii‘*, in: *Apollo* 140, 1994, S. 29–36; ders. (wie Anm. 2), S. 68–71.
- 16 Federico Ghisliero, *Regole di molti cavalliereschi essercitii*, Parma 1587, S. 7: „Truovasi il corpo dell’huomo composto di cosi misurata proportione; & qualunque parte cosi ben rispondente co’l tutto, che gli antichi Architetti dalla proportione medesima cavarono la compositione di quasi tutte le cose: come di edificar case, chiese, castella, navi, & in somma ogni sorte di fabrica: si come scrivono tutti gli antichi, & moderni, che di ciò hanno trattato; tra quali in particolare è Vitruvio nel principio del libro III.“
- 17 Zu Vitruvs Proportionsfigur und deren Rezeption: Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987; ders., *Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier*, in: Otto Neumaier (Hg.), *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras*, Möhnesee 2004, S. 307–344; ders., *Vitruvs Proportionsfigur – Eine Metapher für Maß und Geometrie*, in: Ralph Johannes (Hg.), *Entwerfen: Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte, Theorie, Praxis*, Hamburg 2009, S. 145–161. Zu Vitruv siehe außerdem den Firenzuola-Kommentar im vorliegenden Band.
- 18 Übers. Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und deutsch*, übers. u. komm. v. Curt Fensterbusch, 6. Aufl., Darmstadt 2008 (zuerst: 1964), III, 1, 3, S. 139 (*Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. Namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae.*)
- 19 Ghisliero (wie Anm. 16), S. 8. Die Relation des menschlichen Körpers zum Quadrat diskutiert Ghisliero im Anschluss und bezieht sich dabei ausschließlich auf Plinius (*Naturalis historia*, VII, 77). Vgl. Ghisliero (wie Anm. 16), S. 10, hier allerdings noch mit der älteren Angabe des entsprechenden Kapitels.
- 20 Vgl. die Gemeinsamkeiten im Wortlaut in ebd.: „Hanno poi speculando trovato i Filosofi antichi, che la figura circolare, che è la più perfetta di tutte l’altre [...]“. Der mit dem Kreis verbundene Aspekt der Verteidigung ist laut Caye (wie Anm. 5), S. 283–286, typisch für die spanische Fechtsschule (*Verdadera destreza*).
- 21 Zu Giocondo und Cesariano: Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 118–143.
- 22 Thibault nennt im Anschluss an den für diesen Kommentar gewählten Auszug alternative Mittelpunkte eines um den Körper gezogenen Kreises. Die hier gewählte Variante, die vom Bauchnabel ausgeht, erachtet er jedoch für sein Anliegen am geeignetsten, da ein Fechter überwiegend mit ausgestreckten Armen arbeite. Vgl. Thibault (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 4.

- 23 Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia: libri tres*, hg. v. Vittoria Perrone Compagni, Leiden/New York/Köln 1992, II, Kap. 27, S. 334. Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 25 f.; ders., *Metapher* (wie Anm. 17), S. 148 f., der davon ausgeht, dass eine solche Ausrichtung den Vorstellungen Vitruvs weit mehr entsprach. In der von Bruno Reudenbach beschriebenen Bildtradition von Vitruvs Proportionsfigur kommt eine vergleichbare Lösung nicht vor. Vgl. Bruno Reudenbach, ‚In mensuram humani corporis‘. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert, in: Christel Meier/Uwe Ruberg (Hg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, S. 651–688.
- 24 Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 192–201.
- 25 Vgl. Girard Thibault d’Anvers, *The Academy of the Sword Wherein is Demonstrated by Mathematical Rules on the Foundation of a Mysterious Circle the Theory and Practice of the True and Heretofore Unknown Secrets of Handling Arms on Foot and Horseback*, übers. u. komm. v. John Michael Geer, London 2017, S. 10, Anm. 1.
- 26 Ders. (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 1 f. Vgl. Agrippa (wie Anm. 23), II, Kap. 27, S. 328 f. Neben Bauwerken führen Agrippa wie Thibault auch die Arche Noah als Beispiel für ein dem menschlichen Körper analog proportioniertes Gefüge an. Dieser Vergleich geht auf Francesco Giorgi zurück. Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 181, 198.
- 27 Ghisliero (wie Anm. 16), S. 7 f. Für diese These spricht außerdem, dass Thibault danach auf jene Stelle in Plinius’ *Naturalis historia* eingeht, der sich schon Ghisliero im Anschluss an Vitruv widmet (ebd., S. 10). Die Bezüge zwischen Thibaults *Académie de l’espée* und Ghislieros *Regole* wurden bisher keiner systematischen Untersuchung unterzogen. Die vitruvianische Angabe von sechs Fuß hatte bereits Leonardo da Vinci korrigiert. Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 80 f.; Frank Fehrenbach, Leonardo da Vinci: Proportionsstudie nach Vitruv, in: Christoph Marksches et al. (Hg.), *Atlas der Weltbilder*, Berlin 2011, S. 169–179, hier S. 173.
- 28 Vgl. allgemein Peter Gerlach, *Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990, S. 20 f.
- 29 Diese ‚Dynamisierung‘ der vitruvianischen Proportionslehre durch Thibault wurde erstmals von Caye (wie Anm. 5), S. 288–290, hervorgehoben. Erste Ansätze zur Übertragung des Proportionskanons auf die Bewegungen des Körpers finden sich aber bereits bei Leonardo. Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 85–87; Fehrenbach (wie Anm. 27), S. 172, 175 f. Die Harmonie bzw. Symmetrie der Bewegung ist in der Frühen Neuzeit neben dem Fechten auch für den Tanz von zentraler Bedeutung. Hierzu allgemein sowie zum häufig betonten engen Bezug zwischen beiden Leibesübungen etwa: Rudolf zur Lippe, *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance*, Reinbek b. Hamburg 1988, bes. S. 195–223; Bertrand Prévost, *La peinture en actes. Gestes et manières dans l’Italie de la Renaissance*, Arles 2007; Sydney Anglo, The Barriers: From Combat to Dance (Almost), in: *Dance Research* 25/2, 2008, S. 91–106; ders., *L’escrime, la danse et l’art de la guerre. Le livre et la représentation du mouvement*, Paris 2011, mit weiterführender Literatur.
- 30 Vgl. Thibault (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 3.
- 31 Vgl. Caye (wie Anm. 5), S. 295. Auch in diesem Punkt könnte Ghisliero für Thibault vorbildlich gewesen sein, der den Fechter in den *Regole* mit vier konzentrischen Kreisen umgibt, deren Abstände an der Schrittlänge orientiert sind, und der sich damit entschieden von Carranzas System absetzt. Ghisliero (wie Anm. 16), S. 19. Vgl. Anglo (wie Anm. 15), S. 31, 36.

- 32 Diesen funktionalen Aspekt hebt Thibault zu Beginn von Kapitel 2 erneut hervor. Thibault (wie Anm. 9), Kap. 2, S. 1: „[...] autant nous importe en nostre Exerceice la delineation de ce Cercle, qui est comme une carte de toutes les demarches, à faire & à changer selon la varieté des occasions.“ Vgl. auch ebd., Kap. 1, S. 13 f.
- 33 Vgl. Caye (wie Anm. 5), S. 291–293.
- 34 Für eine mathematische Überprüfung von Thibaults Kreiskonstruktion sowie eine detaillierte Erklärung des komplexen Linienrasters: János Majár/Zoltán Várhelyi, Thibault and Science I. Measure, Distances and Proportions in the Circle, in: *Acta Periodica Duellatorum* 2/1, 2014, S. 67–104.
- 35 Thibault (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 5–8.
- 36 Ebd., S. 14 f. In Kapitel 2 widmet sich Thibault außerdem den Proportionen des Schwertgriffs (S. 5–8). Zur Proportionalität der Waffe allgemein: Peter Johnsson, ‚One Single Wholeness of Things‘: The Geometry of Medieval Swords in the Wallace Collection, in: Capwell (wie Anm. 2), S. 142–149; Barbara Grotkamp-Schepers et al. (Hg.), *Das Schwert. Gestalt und Gedanke/ The Sword: Form and Thought*, Ausst.-Kat., Solingen 2015.
- 37 Thibault (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 15–18. Die besondere Bedeutung des Schwertes für die Konstruktion des Kreises ergibt sich für Thibault aus dem engen Bezug der Waffe zum Körper in der Praxis des Fechtens. Vgl. ebd., Kap. 2, S. 1.
- 38 Vgl. ebd., Kap. 1, S. 18–21.
- 39 Ebd., S. 7 f.
- 40 Ebd., S. 8.
- 41 Ebd., S. 9–13.
- 42 Ebd., Kap. 2, S. 1.
- 43 Zu Dürers Proportionslehre siehe den entsprechenden Kommentar in diesem Band. Dürer gilt zugleich als Autor eines Fechtbuches, das heute in der Albertina in Wien aufbewahrt wird (Cod. HS 26-232). Hierzu: Bodemer (wie Anm. 2), S. 131–140.
- 44 Thibault (wie Anm. 9), Kap. 2, S. 3 f.

25. Gian Lorenzo Bernini: Ähnlichkeit und Idealisierung (1665)

Mercredi 12 août

Il leur a répondu [...] qu' à l'égard du visage, il fallait que ce fût le Roi et lui qui l'achevassent; qu'il l'avait mis en l'état qu'ils le voyaient de mémoire, et sur l'image qu'il en avait formée et imprimée dans son imagination, dessinant dans le Conseil comme ils l'avaient vu, et le Roi agissant et parlant à son ordinaire sans demeurer dans une place et s'assujettir à rien; qu'autrement, s'il se fût donné de la contrainte ou eût été assis, il n'aurait pu le représenter si vif; qu'il ne s'était pas même servi depuis de ses dessins, afin de ne pas faire une copie de son propre ouvrage au lieu d'un original; qu'il ne les avait faits à diverses fois que per inzupparsi et imbeversi dell'immagine del Re, ce sont ses propres mots.

Samedi 15 août

Le Cavalier a dit qu'il a observe ces deux jours le visage du Roi avec grande exactitude, et avait trouvé qu'il a la moitié de la bouche d'une façon et l'autre d'une autre, un œil différent aussi de l'autre, et même les joues différentes; ce qui aiderait à la ressemblance, que la beauté du Roi était une beauté mêlée, qui ne consistait pas en certaines délicatesses de teint comme fait celle de beaucoup d'autres, que la tête du Roi avait de celle d'Alexandre, particulièrement le front et l'air du visage; puis il a dit que son marbre réussissait mieux qu'il n'avait espéré; qu'à la vérité, il apportait grande diligence à le manier, et que pour cela il lui fallait plus de temps.

Mercredi 19 août

Après qu'il [M. Colbert] a été sorti, le Cavalier a dit que, quand le Roi serait encore venu deux fois, cela suffirait pour lui; que si pourtant Sa Majesté voulait venir davantage, que le buste ne ressemblerait pas seulement, qu'il parlerait. J'oubliais à dire que Warin a toujours été présent pendant que le Cavalier a travaillé d'après le Roi, que chacun le questionnait au sujet du buste. Il m'a dit à moi qu'il croyait que le Cavalier avait trop déchargé du front, qu'il n'y pourrait pas remettre du marbre. Je l'ai assuré que non et que son intention était de faire cette partie du front, au-dessus des yeux, fort relevée, l'étant dans le naturel, outre qu'on le voit de cette sorte dans toutes les belles têtes antiques; que nous en avions discoursu dès le commencement, le Cavalier et moi.

Samedi 26 septembre

[...] *l'abbé Butti [...] m'a dit qu'il avait rompu la glace et averti le Cavalier de ce que nous avons remarqué du nez; qu'il lui avait répondu qu'il le voyait de la sorte. Il m'a ajouté que l'on trouve le front trop reculé au-dessus des yeux et puis trop creux. J'ai répondu que cela donne de la grandeur, que toutes les belles têtes antiques l'avaient de la sorte, que le front du Roi était de cette forme; que, quand même cela ne serait pas, il faudrait le faire de la sorte, pourvu que cela n'ôtât pas la ressemblance; [am Rand hinzugefügt:] que le secret dans les portraits est d'augmenter le beau et donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit, ou le supprimer quand cela se peut sans intérêt de la complaisance.*

Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. v. Milovan Stanić, Paris 2001, S. 115 f., 120, 127 f., 205

12. August 1665

„Den Gesichtsausdruck muß ich in enger Zusammenarbeit mit dem König vollenden, denn der jetzige Zustand ist nur aus dem Gedächtnis entstanden, d. h. nach dem Bild, welches ich mir in der Vorstellung geformt und eingeprägt habe, wenn ich im Ministerrat nach dem König zeichnete. Sie haben ja selbst gesehen, daß er dabei wie gewöhnlich sprach und agierte, ohne stillzuhalten oder sonst auf mich zu achten. Das wollte ich so haben. Denn wenn er sich beim Modellsitzen Zwang angetan hätte, wäre mein Bildnis nicht so lebhaft geworden wie ich es wünsche. Meine eigenen Zeichnungen habe ich seitdem nicht wieder benutzt, um nicht mich selber zu kopieren, statt ein Original zu schaffen. Die verschiedenen Aufnahmen habe ich überhaupt nur gemacht per insupparmi et imbevermi dell' imagine del Re“, – das sind seine eigenen Worte.

15. August 1665

„Die beiden letzten Tage“, erzählte der Cavaliere, „habe ich das Gesicht des Königs genau studiert und herausgefunden, daß die rechte Mundhälfte anders geformt ist als die linke, das rechte Auge anders als das linke Auge, und daß selbst die Wangen verschieden sind. Diese Beobachtungen werden der Ähnlichkeit sehr dienlich sein. Die Schönheit des Königs ist eine gekreuzte Schönheit: es fehlt ihr eine gewisse Zartheit im Teint, wie sie viele andere besitzen, dafür gleicht aber sein Kopf einem Alexanderkopf, besonders in der Stirnbildung und im Gesichtsausdruck. Mein Marmor bewährt sich übrigens besser als ich

geglaubt hatte, aber ich behandle ihn auch wirklich mit größter Vorsicht, und aus diesem Grunde müßte ich eben mehr Zeit haben.'

19. August 1665

Wie M. Colbert fort war, erklärte der Cavaliere, wenn der König jetzt noch zweimal komme, genüge es ihm. Geruhe aber Seine Majestät, noch häufiger zu erscheinen, dann werde die Büste nicht gleichen, sondern sprechen. Ich vergaß zu berichten, daß stets Varin anwesend war, wenn der Cavaliere nach dem König arbeitete, und daß alle ihn aufforderten, die Büste zu kritisieren. Mir gegenüber äußerte er einmal die Ansicht, der Cavaliere hätte an der Stirn zu viel abgetragen und könnte jetzt den Marmor nicht wieder hinsetzen. Ich stellte das entschieden in Abrede und versicherte, es sei die ausgesprochene Absicht des Cavaliere gewesen, die Stirnpartie über den Augen kräftig vorzuwölben. Denn erstens sei das in Wirklichkeit so, und außerdem finde sich diese Stirnbildung an den schönsten Köpfen der Antike. Der Cavaliere und ich hätten von Anfang an darüber gesprochen.

26. September 1665

Der Abbé hatte das Risiko auf sich genommen, den Cavaliere wegen der Fehler an der Nase zu interpellieren. Der hatte ihn aber abfahren lassen und kurz erwidert: ‚Ich sehe sie eben so.‘ Drum kam der Abbé jetzt zu mir, sein Herz zu erleichtern: man fände allgemein die Stirn über den Augen geschwollen und weiter oben dann eingedrückt. Darüber konnte ich ihn allerdings beruhigen. ‚Das gibt ihr ja gerade den Ausdruck von Größe,‘ erklärte ich. ‚An den Meisterwerken der Antike können Sie dasselbe beobachten und außerdem ist die Stirn des Königs tatsächlich so gebildet. Aber selbst im gegenteiligen Fall hätte man diese Stirnbildung anstreben müssen, solange sie der Ähnlichkeit nicht direkt schädlich geworden wäre. Denn das ist schließlich die Aufgabe des Porträts, die Schönheit zu steigern und Größe zu schaffen, Häßliches und Kleinliches dagegen abzuschwächen oder womöglich ganz zu unterdrücken, soweit dies vom Standpunkt der Kenntlichkeit zulässig ist.‘

Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, übers. v. Hans Rose, München 1919, S. 105, 112, 123, 238 f.

Kommentar

Vom 2. Juni bis 20. Oktober 1665 weilte Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) auf Einladung Ludwigs XIV. in Paris, um seine Pläne für den Neubau des Louvre ins Werk zu setzen. Als Dolmetscher und ständiger Begleiter diente ihm vor Ort Paul Fréart, Sieur de Chantelou (1609–1694), Haushofmeister (*maître d'hôtel*) am königlichen Hof und als Sammler und Förderer von Nicolas Poussin ein ausgewiesener Kenner auch der italienischen Kunst. Zur Erinnerung an den denkwürdigen Aufenthalt führt er ein *Journal*, das zu den herausragenden Quellen nicht nur der Kunsttheorie, sondern auch der Kulturpolitik der Frühen Neuzeit zählt.¹ Es bietet unschätzbare Einblicke in Berninis Ideenwerkstatt, Kunstauffassung und Schaffensprinzipien. Daneben zeichnet es ein vielschichtiges Charakterbild des Cavaliere: Er erscheint hier als gestreicher Unterhalter, der abwechselnd liebenswürdig und schroff, anmaßend und galant, reizbar und rührselig auftritt. Vor Ideen sprühend, stößt er auf mancherlei Widerstände und schwankt zwischen Enthusiasmus und Resignation. Chantelou dagegen tritt hauptsächlich als aufmerksamer Moderator und Zuhörer, Stichwortgeber und bisweilen Widerpart in Erscheinung, jedenfalls – darauf wird Wert gelegt – als ein in allen künstlerischen Fragen ebenbürtiger Gesprächspartner. Auf diese Weise übermitteln seine Aufzeichnungen das diskrete Selbstporträt eines verständnisvollen und kenntnisreichen *amateur*, der dem Cavaliere auch da Respekt zollt, wo er selbst eine abweichende Position vertritt. Für den Interpreten stellt sich freilich die Frage, wie weit auch die von Chantelou wiedergegebenen Maximen Berninis von seinen eigenen Anschauungen berührt oder durchdrungen werden.

Anhand seines Tagebuches lässt sich unter anderem die Entstehung der von Bernini geschaffenen Marmorbüste Ludwigs XIV. von der Auftragserteilung bis zur Fertigstellung Schritt für Schritt nachvollziehen (Abb. 13).² Der Bildhauer hört am 10. Juni erstmals vom Wunsch des Königs, porträtiert zu werden, und ordert umgehend Modellierton. Nach dem offiziellen Bescheid am 20. Juni erbittet er sich 20 Modellsitzungen und plant eine Verlängerung seines Aufenthaltes um zwei Monate bis Oktober ein. Tatsächlich erklärt er die Büste nach der 13. Sitzung am 5. Oktober für vollendet.³ Chantelou ist sich der außerordentlichen Bedeutung des von Bernini weitgehend eigenhändig ausgeführten Staatsporträts bewusst und begleitet die Entstehung der Büste mit größter Aufmerksamkeit nicht nur für die formalen und technischen Details, sondern auch für ihre Rezeption.

Eine der Strategien Berninis, seinem Werk maximale Aufmerksamkeit zu sichern und ihm unter den zahlreichen Königsporträts von vornherein einen



Abb. 13
Gian Lorenzo Bernini,
Ludwig XIV., 1665. Marmor,
Höhe 80 cm. Versailles, Musée
National du Château

Sonderstatus zu verschaffen, ist die Suggestion einer engen Kooperation zwischen Künstler und Modell: Bernini räumt dem Monarchen eine aktive Rolle bei der Gestaltung seines Bildnisses ein und erweckt den Anschein, dieses Zusammenspiel sei für die erstrebte Wirkung unerlässlich.⁴ Eine solch kühne Inanspruchnahme geht über das Privileg der Porträtsitzungen, in denen Ludwig, wenn auch in Begleitung des Hofstaats, allein dem Bildhauer zur Verfügung steht, deutlich hinaus. Das in Berninis Umfeld propagierte Konzept eines Gipfeltreffens zwischen dem mächtigsten Herrscher und dem bedeutendsten Bildhauer Europas findet seinen Niederschlag in der Auffassung, König und Künstler seien wie füreinander geschaffen.⁵ Die Annahme einer solchen Reziprozität soll die Wahrnehmung der singulären Büste von vornherein steuern und liefert gleichsam den Rahmen für *concetti* wie den von ‚Raub‘ und ‚Rückerstattung‘ der Züge des Monarchen im Bildnis.⁶

Bernini darf dem Monarchen bei dessen Agieren im Ministerrat beiwohnen und erhält so Gelegenheit, die Ergebnisse der Modellsitzungen um zwanglosere Eindrücke zu ergänzen. Seine Beobachtungen versucht er, teils mit und teils ohne zeichnerische Notation, seinem Gedächtnis einzuprägen, um sich mit den

individuellen Zügen des Königs „vollzusaugen und zu durchtränken“ (*inzupparsi et imbeversi*), wie er sagt.⁷ Das aufgrund solcher Vertrautheit entwickelte imagi-näre Porträt begreift Bernini als Vorbedingung für eine angemessene Wiedergabe des Herrschers, bei der Ähnlichkeit als Destillat zahlloser bereits verarbeiteter und zur Kongruenz gebrachter Einzelbeobachtungen erscheint. Wiederholt wird dabei das Wechselspiel von überzeugendem Gesamteindruck und konkretem Detail reflektiert.⁸ So betont Bernini gleich zu Beginn seiner Arbeit den höheren Anspruch an Treue und Feinheit, den man an Büsten im Vergleich zu Statuen stelle.⁹ Andererseits vermittelt die Büste dem Tagebuch zufolge bereits in ihrer Rohfassung einen verblüffend „ähnlichen“ (*simile*) Eindruck; zweimal wird das Kompliment ausgesprochen, sie gleiche sogar von hinten.¹⁰

Berninis Verfahren, sein Modell in Bewegung zu studieren und auf detaillierte Vorzeichnungen zu verzichten,¹¹ steht im Einklang mit einem im Lauf der Ausarbeitung der Büste immer wieder betonten Ähnlichkeitskonzept, das sich über bloße Naturnachahmung erhebt. Bernini bemüht hier wiederholt die Dichotomie von ‚Original‘ und ‚Kopie‘: Die direkte Übertragung einer Modellpose kommt für ihn ebenso wenig in Frage wie der Rückgriff auf bildliche Vorlagen, selbst die eigenen Skizzen scheiden als Hilfsmittel aus. Ziel seiner Bemühungen um ein adäquates Bildnis sei es, den singulären Herrscher durch eine Büste zu verewigen, die ihn zugleich treffend und auf überraschende, noch nie dagewesene Weise wiedergibt – und damit zu einem beredten Zeugnis der Originalität ihres Schöpfers wird. Mit anderen Worten: An die Stelle sklavischer Nachbildung äußerer Züge Ludwigs XIV. soll eine vom „Adel der Idee“ (*noblesse de l'idée*) gesättigte, unwiederholbare Neuschöpfung treten, die zugleich Ausweis einer unverwechselbaren künstlerischen Handschrift ist.¹² Empfohlen durch seine außergewöhnlichen Entstehungsumstände, soll von dem Staatsporträt als Exemplum römischer *grandezza* auch eine Vorbildwirkung auf die französische Künstlerschaft ausgehen.

Der betonte Rekurs auf eine ‚Idee‘ von Ludwigs Majestät, ein Vorstellungsbild, das Anspruch auf Wahrhaftigkeit und Überzeugungskraft erhebt, soll den mühevollen Ausarbeitungsprozess nobilitieren und Bernini aus der großen Schar von Porträtisten herausheben, die sich entweder mit dem Abschreiben äußerer Züge oder mit platter Idealisierung begnügen. Mit allem Nachdruck wendet sich Bernini deshalb gegen ein imitatives Nachahmungskonzept und legt Wert darauf, über sein Modellstudium hinauszugehen. Der Gefahr einer zu frühen bildlichen Festschreibung begegnet er durch die eingehende Beobachtung des bewegten und sprechenden Modells. Die so gewonnenen Eindrücke sollen das vorbereitende Skizzenmaterial korrigierend ergänzen. Aus dem Wechselspiel von

Befund und Revision destilliert Bernini eine Herrscher-Imago, die bestimmte individuelle Eigentümlichkeiten zum Sprechen bringt.

Seit seinem Frühwerk bediente sich Bernini des Mittels der Asymmetrie, um ein Modell lebendiger und wirklichkeitsnäher erscheinen zu lassen. Die von ihm an Ludwig beobachteten Ungleichheiten der Gesichtshälften werden deshalb nicht unterdrückt, sondern zur Steigerung des Ähnlichkeitseffekts genutzt.¹³ Dies hat die besorgte Frage seines Modells „Stimmt das eigentlich, dass meine Nase schief ist?“ und vorsichtige Einwände der Experten zur Folge: Der Maler und Sammler Hubert Gamard wünscht eine Korrektur der Nase, und der Medailleur und Bildhauer Jean Varin (oder Warin) weist auf die ungleich gerichteten Augensterne und die größere Stärke der linken Wange hin.¹⁴ Aber wiewohl Bernini noch kurz vor Vollendung der Büste Berichtigungen an Augen, Nase und Mund vornimmt,¹⁵ beharrt er doch auf seiner persönlichen Interpretation der Züge Ludwigs.

So hält er es für nötig, die relativ kleinen und von langen Wimpern halb verdeckten Augen zu vergrößern, denn „die tote Masse braucht große Augen, um lebendig zu wirken“.¹⁶ Chantelou gegenüber verweist er wiederholt auf das Paradox, dass ihm eine getreue Wiedergabe seines Modells nur durch Hinzuerfindung einzelner Formen möglich sei. „Viele Menschen“, sagte er, „haben einen fahlen Farbton in den Augenhöhlen. Im Marmor muß man diese Stelle eintiefen, um die entsprechende Farbwirkung zu erzielen. Der Bildhauer muß also durch künstliche Mittel nachhelfen, wo die Einfarbigkeit zur Schwäche wird. Insofern bedeutet Naturwahrheit etwas ganz anderes als Naturnachahmung.“¹⁷ Sekundiert von Chantelou, deutet Bernini solche kalkulierten Verstöße gegen das Ähnlichkeitsprinzip als Überwindung der „Knechtschaft der Imitation“ (*servitude de l'imitation*).¹⁸

Während Chantelou in diesem Zusammenhang auf die platonische Ideenlehre verweist,¹⁹ formuliert Bernini seine Prinzipien handfester, indem er sich schlicht an die Stirn tippt: Hier wohne die Idee seiner Majestät.²⁰ Um sie anschaulich zu vermitteln, setzt er auf die Beredsamkeit des skulptierten Leibes. Schon durch ihren bewegten Umriss vermag die Büste ein Höchstmaß an Würde und Lebendigkeit zu vermitteln; der Kontrapost aus Kopfwendung und Schulterstellung und nicht zuletzt die wehende Draperie evozieren Machtanspruch und herrscherliche Entschiedenheit. Die majestätische Pose zeichnet sich frühzeitig ab und wird beifällig aufgenommen. Chantelou unterstützt diese Wirkungsstrategie durch Kommentare, die Idealität und Stilisierung als besonderen Mehrwert von Berninis Büste hervorheben: „In bezug auf Porträtähnlichkeit ist Varin zum Beispiel kein schlechter Künstler, was aber

der Herr Cavaliere an Vornehmheit und Größe in diesen Kopf hineingelegt hat, wird er ihm schwerlich nachmachen.“²¹

Die damit postulierte majestätische Aura der Büste ist eng an die Bravour der Marmorbearbeitung geknüpft und würde, wie schon erwähnt, durch die ‚Selbstkopie‘ mechanischer Übertragungsprozesse nur Schaden nehmen. Der ostentative Verzicht auf Studienmaterial unterstützt zudem den Effekt des unmittelbaren Arbeitens mit und nach dem königlichen Modell im Beisein der Hofgesellschaft, die einem spektakulären Schöpfungsakt beiwohnen darf. Dieser wird von Bernini in eine lebhafte Performance gekleidet, womit er von vornherein signalisiert, dass hier ein ‚Original‘ im Werden ist, dessen Ziel nicht die größtmögliche Übereinstimmung von Urbild und Abbild sein kann.

Bekanntlich verfügte Bernini über eine reiche Theatererfahrung und ein enormes darstellerisches Talent. Die von Gespräch und Selbstkommentar begleitete Ausarbeitung der Büste erscheint über weite Strecken als Spiel mit den Erwartungshaltungen seines Publikums und dient der Zurschaustellung seiner *sprezzatura*, seiner langjährigen Berufserfahrung und seiner bildhauerischen Virtuosität.²² Wirkungsvoll in Szene gesetzte Arbeitsschritte wie die Entfernung von Marmorstegen oder das Markieren der Augenpunkte verleihen dem Werkfortschritt Evidenz; doch wird man vermuten dürfen, dass die entscheidenden Formgebungsprozesse in konzentrierter Arbeit unter Ausschluss von Zuschauern vollzogen wurden. An verschiedenen Stellen seines Tagebuchs lässt Chantelou durchblicken, dass die scheinbar mit Leichtigkeit bewältigte Aufgabe ihre Tücken hat und den betagten Meister bisweilen an den Rand der Erschöpfung treibt.

In seinen öffentlichen Darbietungen wie im privaten Gespräch legt Bernini größten Wert auf sein heroisches Ringen mit den Widerständen des Materials. Dem schweren, spröden Stein soll der Eindruck des Schwebens entlockt werden, die subtile Oberflächenbehandlung das Defizit der Monochromie vergessen machen. Unmittelbar nach der Auftragserteilung beginnt die Suche nach geeignetem Bildhauermarmor, und seit der persönlich vorgenommenen Begutachtung und Auswahl der Blöcke weist der Cavaliere immer wieder auf spezifische Materialeigenschaften und die damit verbundenen Bearbeitungsschwierigkeiten hin, so etwa, wenn er über die Draperie meint: „Ich muß sie zum größten Teil mit dem Bohrer arbeiten, denn wenn ich mit dem Meißel komme, droht der Marmor zu springen.“²³

Als ähnlich diffizil erweist sich die Wiedergabe der Haare, die Bernini luftig und leicht zu gestalten bestrebt ist.²⁴ Wie ein Vergleich mit zeitgenössischen Ludwig-Bildnissen zeigt, ordnet Bernini die eigentlich krause Lockenmähne zu großzügig gekurvten Kringeln und verleiht den Haaren so einen dezidiert

artifiziellen Charakter. Um sie locker und luftig erscheinen zu lassen, kerbt er rhythmische Linien in die Steinmasse und höhlt sie teilweise tief aus, wobei er die Bohrlöcher sichtbar stehen lässt. Er unterwirft damit das konkrete Erscheinungsbild der königlichen Frisur seiner persönlichen Formvorstellung, gibt ihrer wohlbekannten Beschaffenheit also ein unverwechselbar bernineskes Gepräge und lässt überdies den Werkprozess erahnen.

Der Cavaliere rechtfertigt seine Lizenz zur Abweichung vom Naturvorbild mit traditionellen *paragone*-Argumenten: Während Maler nach Belieben neue Farbe auftragen können, liegt die Schwierigkeit für die Bildhauer vor allem in der fehlenden Möglichkeit zur Korrektur.²⁵ Jeder Arbeitsschritt bedarf deshalb besonders gründlicher Abwägung. Als besonders folgenreich sollte sich die Freilegung der königlichen Stirn erweisen: Bernini ersetzte den pludrigen, halbdurchsichtigen Pony durch eine einzelne Haarlocke, deren Ausführung im Relief eine Eintiefung der mittleren Stirnpartie bedingte.²⁶ In diesem eigenmächtigen Umfrisieren des Königs manifestiert sich seine Abkehr von den etablierten Porträtmodellen besonders eklatant. Ein solches Vorgehen birgt, wie sich zeigt, ein gewisses Risiko, rechnet es doch mit einem für die Feinheiten der Bildhauerei sensibilisierten Publikum und damit, dass die Hofgesellschaft und vor allem der Monarch selbst ein solches Ausstellen einer künstlerischen Handschrift als wirkungssteigernd akzeptieren.

Eben weil der nach Paris berufene Ausnahmekünstler geradezu gezwungen war, sich mit einer herausragenden Eigenleistung zu profilieren, verband er die Aufgabe des offiziellen Staatsporträts mit einer Demonstration individueller Formgebung. Als sichtbares Zeichen von Berninis Ingenium verleiht die artifizielle Haargestalt dem königlichen Gesicht zwar einen ornamentalen Rahmen und bringt eine gleichsam löwenhafte *grandezza* zum Ausdruck, steht damit aber in Widerspruch zu den in Frankreich vorherrschenden Stilmodellen und Sehgewohnheiten. Auch wenn Bernini sich zur Legitimierung seiner Alterationen explizit auf einen antiken Bildtyp Alexanders des Großen berief, muss doch dahingestellt bleiben, ob die Sichtbarmachung jener ‚alexandrinischen‘ Stirnbildung tatsächlich von Anfang an intendiert war oder sich nicht doch eher herstellungstechnischen Zwängen verdankt. In jedem Fall aber musste eine solche Stilisierung der Ludwigsbüste als Maßnahme der Überhöhung und Bedeutungssteigerung rhetorisch vermittelt und theoretisch eingebettet werden. Hierin wurde der römische Bildhauer durch die Aufzeichnungen des Paul Fréart de Chantelou in besonders nachhaltiger Weise unterstützt.

Heiko Damm

Anmerkungen

- 1 Im Druck erschien es erstmals 1888 und wurde seitdem vielfach ausgewertet und übersetzt. Als Referenzausgabe dient die 2001 erschienene Neuedition mit umfassender Kommentierung von Milovan Stanić: Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. v. Milovan Stanić, Paris 2001. Aus der umfangreichen Sekundärliteratur sind hervorzuheben die Beiträge in: Philipp Zitzlsperger/Pablo Schneider (Hg.), *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, Berlin 2007. Dieser verdienstvolle Band bietet auch eine Überarbeitung der hier verwendeten älteren Übersetzung *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, übers. v. Hans Rose, München 1919.
- 2 Aus der kaum noch überschaubaren Literatur zu Berninis Ludwigsbüste seien genannt: Rudolf Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, London 1951; Irving Lavin, *Le Bernin et son image du Roi-Soleil*, in: *Il se rendit en Italie'*. *Études offertes à André Chastel*, Rom/Paris 1987, S. 441–478; Andreas Prater, Die vermittelte Person. Berninis Büste Ludwigs XIV. und andere Porträts des Barock, in: Wilhelm Schlink (Hg.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst*, Freiburg i. Br. 1997, S. 161–220; Charles Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, London 1998, S. 242–245, 261–265; Philipp Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002, S. 114–127, 174 f.; Diane H. Bodart, *L'excellence du portrait par Gian Lorenzo Bernini, ou la ressemblance à l'épreuve de l'idea*, in: *Studiolo* 4, 2006, S. 39–60; Alexandre Maral, *Louis XIV et le Bernin*, in: Nicolas Milovanovic/Alexandre Maral (Hg.), *Louis XIV. L'Homme et le Roi*, Ausst.-Kat. Versailles, Mailand/Paris 2009, S. 378–381; Genevieve Warwick, *Bernini. Art as Theatre*, New Haven/London 2012, bes. S. 217–229; Maarten Delbeke, *Bernini and the Measure of Greatness. The Bust of Louis XIV and its Pedestal as Seen by La Chambre, Lemée, and Bouhours*, in: Claudia Lehmann/Karen J. Lloyd (Hg.), *A Transitory Star. The Late Bernini and his Reception*, Berlin/Boston 2015, S. 7–31.
- 3 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 21, 28 f., 266 f.
- 4 So verkündet Bernini: „Die [Büste] müssen der König und ich zusammen fertig machen!“ Ebd. S. 106.
- 5 So Chantelou mit Verweis auf das Verhältnis von Franz I. zu Leonardo da Vinci (24. August) und ähnlich Colbert (30. August); ebd., S. 142, 147. Vgl. hierzu Maarten Delbeke, *Elevated Twins and the Vicious Sublime. Gianlorenzo Bernini and Louis XIV*, in: Caroline van Eck et al. (Hg.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' 'Peri Hupsous' in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Leiden/Boston 2012, S. 116–137.
- 6 Für den 27. und 28. Juni vermerkt Chantelou, Bernini habe den König im Ministerrat gezeichnet, „ohne daß seine Majestät hätte stillhalten müssen. Die günstigsten Augenblicke fing er auf und sagte verschiedentlich, wenn der König ihn ansah: ‚Sto rubando.‘ Der König erwiderte es und einmal sogar auf italienisch: ‚Si, ma è per restituire.‘ – ‚Però per restituire meno del rubato‘, gab der Cavaliere galant zurück.“ *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 33. Zu den kunsttheoretischen Implikationen dieser Episode siehe Rudolf Preimesberger, *Bernini's Portraits, Stolen and Nonstolen*, in: Maarten Delbeke/Evonne Levy/Steven F. Ostrow (Hg.), *Bernini's Biographies*, University Park 2006, S. 201–222, bes. S. 204–210.

- 7 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 115 f. (12. August), an anderer Stelle heißt es „*inzuppata e rinvenuta*“, Chantelou (wie Anm. 1), S. 98 (30. Juli); vgl. *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 79.
- 8 „Das erste, worauf ein Porträtist die Ähnlichkeit anlegen muß, ist der Gesamteindruck seines Modells. Dann erst kann er an die Einzelheiten denken.“ Ebd., S. 123 (19. August).
- 9 Ebd., S. 29 (22. Juni).
- 10 Ebd., S. 123 (19. August) und 183 (9. September). Bereits im Juli konstatierte Colbert, die Büste wirke zugleich ähnlich *und* majestätisch; ebd., S. 49 (15. Juli).
- 11 Zu den Vorstudien vermerkt Chantelou lapidar: „Der Cavaliere zeichnete den Kopf des Königs einmal von vorn und einmal im Profil.“ Ebd., S. 30 (23. Juni).
- 12 „Wenn ich nach meinen Zeichnungen gearbeitet hätte, wäre kein Original entstanden, sondern eine Kopie. Und Kopieren kann ich nicht. Wenn ich z. B. die vollendete Büste kopieren sollte, wäre ich nicht imstande, genau die gleiche noch einmal zu machen. Denn der Adel der Idee geht dann verloren durch die Knechtschaft der Imitation.“ Ebd., S. 79. Chantelou (wie Anm. 1), S. 98: „[...] s’il travaillé d’après ses dessins, au lieu d’un original il ne ferait qu’une copie; que même, s’il lui fallait copier le buste lorsqu’il l’aura achevé, il ne serait plus à cause de la servitude de l’imitation.“
- 13 Vgl. etwa *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 112 und 211.
- 14 Ebd., S. 189 und 233.
- 15 Ebd., S. 253 (30. September).
- 16 Ebd., S. 215, vgl. S. 128.
- 17 Ebd., S. 10 f. (6. Juni). Im Original heißt es: „Il a dit [...] que, quelquefois, dans un portrait de marbre, il faut, pour bien imiter le naturel, faire ce qui n’est pas dans le naturel. [...] Cependant le naturel n’est pas, a-t-il dit, de même que l’imitation.“ Chantelou (wie Anm. 1), S. 47.
- 18 Vgl. Anm. 12.
- 19 „Je mehr einer versteht, desto klarer sieht er ein, daß die Kunst vollkommener ist als er selbst und daß man der Materie niemals die Reinheit seiner Idee zu geben vermag; denn die Idee ist göttlicher Natur“ (24. August); *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 142, vgl. auch S. 243 f.
- 20 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 76 (27. Juli).
- 21 Ebd., S. 212 (19. September), vgl. S. 72. Chantelou mag diese polemische Wendung erst bei der nachträglichen Redaktion seiner Notizen eingefügt haben, hatte doch Varin noch während Berninis Pariser Aufenthalt an einer eigenen Büste Ludwigs XIV. zu arbeiten begonnen, die mit ihrer eher statischen Auffassung des mit einem antikisierenden Panzer bekleideten Herrschers in der Tat wie ein Gegenentwurf zum Bildniskonzept des Italieners wirkt. 1669 wurden beide Büsten im Schloss von Versailles nebeneinander aufgestellt. Siehe hierzu zuletzt Robert W. Berger, *Les bustes de Louis XIV par Le Bernin et Warin: marbres, bronzes et copies*, in: *Revue de l’art* 190, 2015, 4, S. 49–57.
- 22 „As the spectatorship of artmaking became the province of a court society, so practice and viewing became interfused. No longer consecutive but intervoven, and so at times even instrumental, the court’s reception of its artistic products became part of the material with which the artist worked. The portrait developed through this courtly dialogue between the artist and his audience, a display of process that Bernini refined into an art form itself.“ Genevieve Warwick, *Bernini’s Louis XIV, between Production and Display*, in: *Studiolo* 9, 2012, S. 52–72, hier S. 66. Zu diesem Aspekt ausführlich dies. (wie Anm. 2).
- 23 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 88 (4. August).
- 24 Ebd., S. 57, 77, 83, 158. „„Es wäre mir lieb“, bat er mich vertraulich, „wenn Sie den König bei seinem Hiersein auf die Locken aufmerksam machen wollten, wie sie sich frei und durchbrochen

übereinander ringeln; denn solche Sachen sind in Marmor ungeheuer schwer wiederzugeben. Ich fände es nicht anständig, wenn ich selbst darauf zu sprechen käme.“ Ebd., S. 183. „[...] ich wage Ew. Majestät zu versichern, daß es kein Kinderspiel ist, den Haaren ihre natürliche Leichtigkeit zu geben. Man kämpft da gegen den elementaren Widerstand des Materials.“ Ebd., S. 135.

- 25 So erklärt Bernini seinem Publikum, „daß dem Maler sein Material auf halbem Weg entgegenkomme, während der Bildhauer stets mit dem Stoff ringen müsse.“ Ebd., S. 247 (28. September). Zu Berninis Anknüpfung an die *paragone*-Debatte nach wie vor grundlegend: Rudolf Preimesberger, Berninis Cappella Cornaro. Eine Wort-Bild-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Buch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 190–219.
- 26 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 74. Hierzu ausführlich Heiko Damm, Agon und Spitzenkragen. Zur Rhetorik des Ornaments in Berninis Büste Ludwigs XIV., in: Lehmann/Lloyd (wie Anm. 2), S. 33–69, bes. S. 51–57.

26. Gérard Audran: Die Vermessung des antiken Idealkörpers (1683)

Que peut donc faire un Dessignateur au milieu de tant de difficultez? Je ne vois que l'antique en quoy l'on puisse prendre une entiere confiance. Les Sculpteurs qui nous ont laissé les belles Figures qui nous restent, se sont heureusement tirez de cét embarras. Quelques-unes de ces difficultez n'estoient pas difficultez pour eux, & ils ont sceu parfaitement surmonter les autres.

[...]

On peut avancer hardiment qu'ils ont en quelque sorte surpassé la nature; car bien qu'il soit vray de dire qu'ils n'ont fait veritablement que l'imiter, cela s'entend pour chaque partie en particulier, mais jamais pour le tout ensemble, & il ne s'est point trouvé d'homme aussi parfait en toutes ses parties que le sont quelques-unes de leurs Figures. Ils ont imité les bras de l'un, les jambes de l'autre, ramassant ainsi dans une seule Figure toutes les beautez qui pouvoient convenir au sujet qu'ils representoient, comme nous voyons qu'ils ont rassemblé dans l'Hercule tous les traits qui marquent la force, & dans la Venus toute la délicatesse & toutes les graces qui peuvent former une beauté achevée. Ils ne plaignoient ny le temps ny les soins; il s'en est trouvé tel qui a travaillé toute sa vie en vuë de produire seulement une Figure parfaite.

Gérard Audran, *Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris 1683, Préface, o. P. (S. 2)

Was kann also ein Schöpfer inmitten so vieler Schwierigkeiten tun? Wie ich es sehe, können wir nur in die Antike volles Vertrauen setzen. Die Bildhauer, die uns die schönen, uns verbleibenden Figuren hinterlassen haben, haben sich glücklicherweise aus dieser misslichen Lage befreit. Einige dieser Schwierigkeiten waren für sie keine Schwierigkeiten, und sie haben genau gewusst, wie sie die anderen überwinden konnten.

[...]

Wir können kühn die These wagen, dass sie [die antiken Künstler] in gewisser Weise die Natur übertroffen haben; denn auch wenn es richtig ist zu sagen, dass sie diese eigentlich nur nachgeahmt haben, trifft dies auf jeden einzelnen Teil zu, aber niemals auf das Ganze, und man hat keinen Mensch gefunden, der in allen seinen Teilen so perfekt ist, wie es einige ihrer Figuren sind. Sie

haben von dem einen die Arme, von dem anderen die Beine nachgeahmt und auf diese Weise in einer einzigen Figur alle Schönheiten versammelt, die zu dem von ihnen dargestellten Sujet passen konnten. So erkennen wir, dass sie in Herkules alle Eigenschaften versammelt haben, die die Kraft kennzeichnen, und in Venus alle Feinheit und alle Anmut, die eine vollendete Schönheit ausmachen können. Sie beklagten weder den Zeitaufwand noch die M hen; es fand sich unter ihnen jener, der sein ganzes Leben lang mit dem Ziel arbeitete, nur eine perfekte Figur zu schaffen.

Übersetzung: Laura Gronius

Kommentar

Die Kenntnis der Proportionen des menschlichen Körpers, so Gérard Audran (1640–1703) zu Beginn seines Traktats über *Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité* von 1683, sei für jeden Künstler unerlässlich, um keine „entstellten und monströsen Figuren“ (*figures estropi es & monstrueuses*) zu kreieren.¹ Die Künstler setzten diese Maxime allerdings nach verschiedenen Regeln um, die sowohl durch ihre Herkunft als auch durch ihr Gemüt geprägt seien.² Dabei scheine eine einheitliche Lösung dieser Aufgabe auf den ersten Blick so greifbar nahe, da doch gemeinhin die Natur als Vorbild der Kunst angesehen werde. Wieso diese naheliegende Möglichkeit wenig Beachtung finde, erklärt sich für Audran durch den Umstand, dass nur wenige natürliche Körper, vielleicht sogar keine, in allen ihren Teilen die perfekten Proportionen aufweisen.³

Zur Bewältigung der sich daraus ergebenden Schwierigkeiten r t Audran in der eingangs zitierten Passage zum Rückgriff auf die Antike. Schon allein hinsichtlich ihrer Abstammung hätten die antiken Künstler die besten Voraussetzungen gehabt – sowohl Griechenland als auch Italien seien mit dem „Schönen“ (*beau*) und dem „Besonderen“ (*rare*) in besonderer Weise bedacht gewesen, und darüber hinaus hätten die Kunstschaffenden dieser Regionen ihre „Leidenschaften“ (*passions*) derart beherrscht, dass diese keinerlei Auswirkungen auf ihre Werke gehabt hätten.⁴ Nach diesen Überlegungen bringt Audran die in seinen Augen kühne These vor, dass die Künstler der Antike die Natur nicht nur nachgeahmt, sondern sogar übertroffen hätten, indem sie – gemäß der von Cicero auf Zeuxis zurückgeführten Methode⁵ – von realen Körpern die jeweils schönsten Teile kopiert und in ihren Figuren zu einem neuen, schönen Ganzen

vereint hatten.⁶ Als Beispiele nennt er im Anschluss den antiken Heros Herkules und die Götting Venus, in denen sich die Schönheit, unter Berücksichtigung ihres unterschiedlichen Geschlechts, zum einen in der „Kraft“ (*force*) und zum anderen in der „Feinheit“ (*délicatesse*) und „Anmut“ (*grace*) manifestierte.⁷ Die an diesen beiden, aber auch an anderen Figuren greifbare *superatio* bzw.  bersteigerung der Natur macht die antike Kunst für Audran zum idealen Vorbild für die Werke seiner Zeitgenossen.

Mit antiken Bildwerken wie jenen des Herkules und der Venus war Audran spatestens seit seinem Aufenthalt in Rom von 1666/67 bis 1669 aus eigener Anschauung vertraut. Nach seiner Ausbildung zum Grafiker, die er zunachst bei seinem Vater Claude, dann bei seinem Onkel Charles und schließlich bei dem Maler Charles Le Brun absolvierte, hielt sich Audran für ca. zwei Jahre in der Tiberstadt auf und pflegte dort Kontakt zu Künstlern wie Carlo Maratta und Ciro Ferri.⁸ Auf Wunsch Jean-Baptiste Colberts, der sich durch die Übernahme verschiedener amter seit 1661 zum wichtigsten Minister im Umkreis Ludwigs XIV. entwickelt hatte,⁹ kehrte Audran 1669 nach Paris zurück und gelangte dort an den königlichen Hof.¹⁰ Ludwig XIV., der schon 1643, im Alter von vier Jahren zum König ernannt worden war, hegte seit der Übernahme der Regierungsgeschafte 1661 ein gesteigertes Interesse für die grafischen Künste. Diese erschienen ihm und seinem ersten Minister Colbert aufgrund ihrer größeren Zirkulation als besonders geeignete Mittel der Bildpropaganda.¹¹ Am Hof Ludwigs XIV. wurde Audran vor allem für die grafische Reproduktion von Le Bruns Gemaldezyklus zu den *Schlachten Alexanders des Großen* (1661–1673) bekannt, die er ab 1670 zusammen mit Gérard Edelinck in Angriff nahm und die ahnlich monumental ausfiel wie ihr Vorbild.¹² Aber auch seine besondere grafische Technik – eine Kombination von Kupferstich und Radierung – wurde von Zeitgenossen und spateren Kunstliteraten sehr geschatzt.¹³ 1674 wurde Audran zum Vollmitglied der seit 1648 bestehenden *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* ernannt und 1681 zu einem ihrer Ratsmitglieder befördert.¹⁴

Les Proportions du Corps Humain erschien, als Audran bereits hoch angesehenes Mitglied der königlichen Kunstakademie in Paris war. Das Studium der Antike gehörte dort, ahnlich wie schon früher an den Akademien von Florenz, Bologna und Rom, zum festen Kanon.¹⁵ Malern ebenso wie Bildhauern wurden Lektionen zu ausgewahlten antiken Bildwerken erteilt.¹⁶ Von besonderem Interesse waren dabei – neben den in ihnen besonders kunstvoll zum Ausdruck gebrachten Emotionen und körperlichen Bewegungen¹⁷ – auch die an den Figuren ablesbaren Proportionen des Körpers.¹⁸

Audran war nicht der erste im Kontext der *Académie Royale*, der der Praxis, Proportionen am antiken Körperbild und nicht am lebenden Körper zu studieren, eine schriftliche Form verlieh. Schon Abraham Bosse, der dort ab 1648 bis zu seinem Ausschluss 1661 als Professor die Perspektive lehrte,¹⁹ hatte in seiner Abhandlung über die Darstellung verschiedener menschlicher Figuren (*Repr sentations de diverses figures humaines*, 1656) vier antike Statuen ins Zentrum seiner Analyse gestellt. Im Untertitel gibt er an, diese selbst in Rom vermessen zu haben (*avec leurs mesures prises sur des antiques qui sont de pr sent   Rome, recueillies et mises en lumière par A. Bosse*), was Georg Kauffmann allerdings widerlegen konnte.²⁰ Bosse griff in seinem Traktat vielmehr auf Studien und entsprechende Messergebnisse Roland Fréart de Chambrays und Charles Erards zurück.²¹ Neben einem kurzen Vorwort besteht der schmale Band aus 20 Kupferstichen, auf denen der *Herkules* aus dem Garten des Palazzo Farnese, ein im Palazzo Pichini aufbewahrter *Meleager*, der *Apoll von Belvedere* aus dem Vatikan und eine zunächst in der römischen Villa der Medici ausgestellte *Venus pudica* (*Venus Medici*) je zweimal von vorn sowie je einmal von hinten und von der Seite gezeigt werden.²² Diese reduzierten Umrisszeichnungen sind mit Eintragungen der Längen- und Breitenmaße versehen.²³ Neben den ganzfigurigen Schemata, denen nur im Fall von *Apoll* und *Venus* bereits einzelne Details von Fuß, Ges   und Wade zugeordnet wurden, ist Tafel 18 allein solchen Ausschnitten vorbehalten: Hier finden sich ein Fuß und eine Hand der *Venus*  ber einem Fuß des *Apoll* und dem Kopf des *Meleager*.²⁴

Auch Henri Testelin, seit 1648 zunächst einfaches Mitglied, ab 1650 Sekretär und ab 1656 schließlich Professor an der *Académie Royale*,²⁵ griff in seinen Überlegungen zu den Grundlagen der Malerei auf antike Bildwerke und deren Maße zurück, um seinen Schülern und Lesern die Bedeutung körperlicher Proportionalität näher zu bringen.²⁶ Seine Wahl fiel dabei in nur einer Figur mit jener Bosses zusammen: dem *Apoll von Belvedere*. Darüber hinaus behandelte Testelin den *Herkules Commodus* aus dem Vatikan, einen tanzenden Faun aus Florenz, den *Herkules Farnese* aus Neapel und einen nicht genauer bestimmten *Ganymed*.²⁷ Die Konturzeichnungen dieser Statuen versah er auf Tafel 5 seiner Schrift über die begabtesten Maler seiner Zeit – *Sentimens des plus habiles peintres du tems, sur la pratique de la peinture et sculpture* (1680) – mit nur wenigen, dezent eingetragenen Maßeinheiten. Der weibliche Körper fand bei dieser visuellen Gegenüberstellung keine Berücksichtigung. Auf die körperlichen Proportionen der Frau geht Testelin nur kurz in der vorausgehenden Texttafel 4 ein, auf der neben den beiden Geschlechtern auch die Lebensalter Erw hung finden.²⁸ Diese Diskrepanz von Schrift- und Bildteil legt nahe, dass er die Maße

des Frauenkörpers nicht von antiken Werken ableitete, sondern diese allein in Relation zum männlichen Körper bestimmte.²⁹

Audran unterscheidet sich von seinen Vorgängern schon hinsichtlich der Auswahl antiker Bildwerke. Im Anschluss an das Vorwort widmet er sich auf den Tafeln 1 bis 4 zunächst der Figur des Laokoon aus der berühmten, im Vatikan aufbewahrten *Laokoon-Gruppe*, und dies von allen vier Seiten.³⁰ Die Tafeln 5 bis 7 zeigen dann den *Herkules Farnese* von vorn, von links und von hinten,³¹ die Tafeln 8 und 9 zwei Ansichten einer Gallierfigur bzw. des *Paetus* aus dem Garten der Ludovisi in Rom.³² Auf Tafel 10 wird der Kanon antiker Bildwerke durch eine ägyptische Terme kurz unterbrochen, auf den Tafeln 11 und 12 mit dem *Antinoos von Belvedere* aber unmittelbar weitergeführt, der von allen vier Körperseiten dargestellt ist.³³ Es folgen eine als „Frieden Griechenlands“ (*Paix de Grecq*) bezeichnete Figur in Vorder- und Seitenansicht auf Tafel 13,³⁴ die *Venus Kallipygos* von hinten gesehen auf Tafel 14 und die *Venus Medici*, die auf den Tafeln 15 und 16 in vier Ansichten erscheint (Abb. 14).³⁵ Vier Tafeln (17 bis 20) fallen anschließend dem *Apoll von Belvedere* zu.³⁶ Auf Tafel 21 ist ein von vorn und von der Seite dargestellter Knabentorso zu sehen und auf den Tafeln 22 und 23 ein weiterer Gallier aus dem Besitz der Ludovisi.³⁷ Auf den beiden folgenden Tafeln werden die beiden Söhne Laokoons für sich, losgelöst aus der *Laokoon-Gruppe*, behandelt und auf Tafel 26 ein Putto, der Wasser aus einem Behältnis gießt. Die letzten vier Tafeln fallen formal leicht aus dem Rahmen: Sie enthalten Gesichtsdetails des *Apoll von Belvedere* (Abb. 15) und der *Venus Medici* (Tafel 27 und 28) sowie am Schopf gepackte Krieger- und Gefangenenköpfe nach Werken des italienischen Künstlers Raffael (Tafel 29 und 30).³⁸ Mit Ausnahme der beiden letzten Tafeln sind alle Ganzfiguren und Körperteile mit gestrichelten Linien und mit Maßeinheiten, die mit diesen verbunden sind, versehen. Letztere erachtet Audran selbst für weitaus exakter als die seiner – von ihm allerdings nicht genauer genannten – Vorgänger.³⁹

Wie dieser Überblick zeigt, erfuhren die antiken Exempel ideal proportionierter Körper bei Audran im Vergleich zu Bosses und Testelins Schriften einen enormen Zuwachs. Anstelle von vier antiken Statuen behandelt Audran elf verschiedene Werkgruppen, wobei er aus diesen teils einzelne Figuren herauslöst und gesondert vermisst, so im Fall der *Laokoon-Gruppe* und der *Galliergruppe Ludovisi*. Neben dem kraftvollen männlichen Körper finden so der alte, der kindliche und der weibliche Körper ebenso bzw. sogar größere Beachtung. Wie Bosse integriert auch Audran auf manchen Tafeln Detailanalysen von Armen, Beinen, Füßen und Händen (Abb. 14), zugleich aber unterzieht er die Gesichter

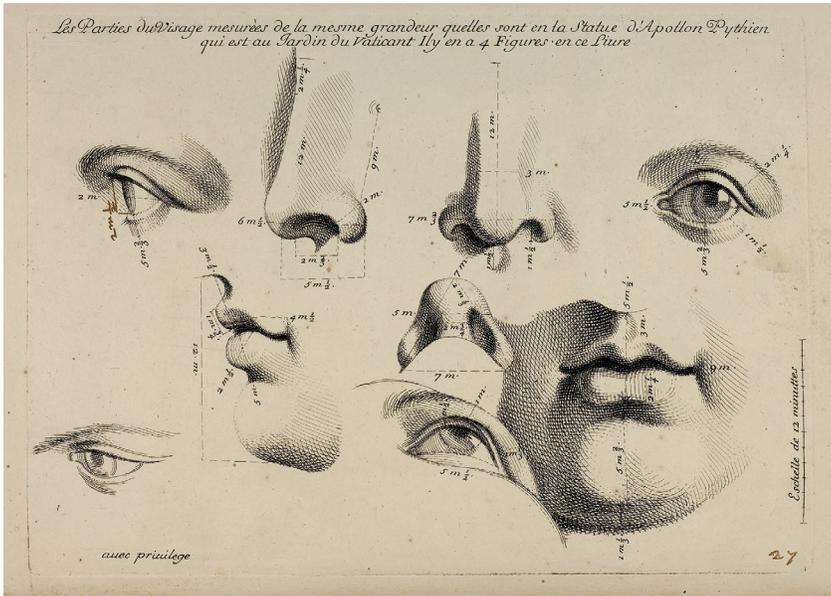


Abb. 15

Teile des Gesichts des Apoll von Belvedere, in: Gérard Audran, *Les Proportions du Corps Humain*, Paris 1683, Tf. 27. Heidelberg, Universitätsbibliothek

einzelner Statuen vergleichbar detaillierten Messungen und zerlegt diese dazu in ihre aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigten Einzelteile (Abb. 15).

Ein weiterer Zugewinn im Vergleich zu den früheren Traktaten ergibt sich aus Audrans Vorrede. Hier findet er im Verweis auf die Fehler der Natur und die vorbildliche Methode des Zeuxis nicht nur eine Rechtfertigung für den Rückgriff auf die Antike zur Ermittlung der idealen Proportionen des menschlichen Körpers.⁴⁰ Darüber hinaus legt er auch die Kriterien seiner Wahl von Werkbeispielen dar, die die folgenden Bildtafeln füllen. Schon in der Antike habe es unter den Künstlern wahre Meister, aber auch mittelmäßige Schüler gegeben; nicht jedes antike Werk sei aufgrund seiner Herkunft automatisch gut. Aus diesem Grund, so Audran weiter, habe er von den erhaltenen Werken nur solche berücksichtigt, denen allgemein eine große Wertschätzung zuteil werde.⁴¹

Selbst vermeintliche Fehler, die ihm bei der Vermessung der Statuen aufgefallen seien, bringt Audran im Vorwort zur Sprache:⁴² Die linken Beine von

Laokoon, *Apoll* und *Venus* fielen allesamt länger aus als die rechten Beine der Figuren. Trotz dieser Unstimmigkeiten hege er aber eine große Bewunderung für die antiken Werke. Derartige Deformationen seien von den antiken Künstlern nämlich bewusst eingesetzt worden, so Audrans Begründung, um ihre Figuren bestimmten Standorten anzupassen und entsprechend auf bestimmte Betrachtersituationen auszurichten.⁴³ Während Charles Perrault in einem Vortrag an der *Académie française* im Jahr 1687, also kurz nach der Veröffentlichung von *Les Proportions du Corps Humain*, die Vorbildlichkeit der Antike für seine Gegenwart im Verweis auf ähnliche Fehler grundsätzlich in Frage stellen sollte,⁴⁴ sieht Audran in den unterschiedlich langen Beinen also vor allem ein Problem der künstlerischen Darstellung, mit dem die antiken Künstler produktiv umzugehen wussten.⁴⁵ Eben dies sei bei der Übertragung von Proportionsverh ltnissen vom Bildwerk auf den realen Körper zu beachten.

Auf die Rezeption von Audrans Proportionslehre wirkten sich Perraults Fundamentalkritik und der mit ihr einsetzende „Streit der Alten und der Neuen“ (*Querelle des anciens et des modernes*) nicht unmittelbar negativ aus. Ins Deutsche, Englische und Spanische übersetzt,⁴⁶ wurde die reich gebildete Schrift bis weit ins 19. Jahrhundert hinein aufgegriffen – sogar außerhalb des europäischen Kontinents in Mexiko-Stadt, wo 1783 unter der Leitung von Jer nimo Antonio Gil eine königliche Kunstakademie eröffnet wurde.⁴⁷

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Gérard Audran, *Les Proportions du Corps Humain Mesur es sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris 1683, o. P. (S. 1).
- 2 Die nationale Abstammung und der eigene Charakter br chten „verschiedene Vorstellungen von Schönheit“ (*différentes idées de beauté*) hervor. Ebd.
- 3 Ebd.: „Cela paroît d'abord fort aisé: car puisque toute la perfection de l'Art consiste à bien imiter la nature, il semble qu'il ne faille point consulter d'autre Maistre, & qu'on n'ait qu'à travailler d'après les modelles vivans; toutefois si l'on veut approfondir la chose, on verra qu'il ne se trouve que peu ou point d'hommes dont toutes les parties soient dans leur juste proportion sans aucun default.“
- 4 Ebd., o. P (S. 2). Von Audrans Zeitgenossen wurde die Darstellung von Leidenschaften, deren Zur cknahme er hier gutheißt, aber als eine wichtige Aufgabe erachtet. Vgl. hierzu grundlegend Thomas Kirchner, *L'expression des passions'. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.
- 5 Zu dieser ‚Methode‘ siehe auch den Cicero-Kommentar im vorliegenden Band.

- 6 Eine ähnliche Auffassung wird bereits von Giorgio Vasari dem norditalienischen Künstler Andrea Mantegna zugesprochen: *Le vite de' pi  eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 3, 1971, S. 549. Vgl. 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, hier S. 297 f.; Ulrike M ller-Hofstede, Zur Rezeption von antiken Statuen in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit, in: Ursula Rombach/Peter Seiler (Hg.), *'Imitatio' als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der frühen Neuzeit*, Petersberg 2012, S. 87–94.
- 7 Zur Qualität der Anmut siehe den Kommentar zu Benedetto Varchi in diesem Band.
- 8 Zu Audrans Ausbildung und seinem Romaufenthalt, für dessen Zeitpunkt und Dauer in der Literatur jedoch leicht variierte Angaben gemacht werden: Georges Duplessis, *Notice sur la vie et les travaux de Gérard Audran, graveur ordinaire du roi*, Lyon 1858, S. 3–11; Emmanuel B n zit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Neuaufl., hg. v. Jacques Busse, 14 Bde., Gr nd 1999, Bd. 1, S. 540; Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte, Organisation, Mitglieder*, Norderstedt 2010, S. 267. Eine zweite Romreise folgte um 1675.
- 9 Hierzu etwa Alexandra Bettag, *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Weimar 1998, bes. S. 59–63.
- 10 Duplessis (wie Anm. 8), S. 11; B n zit (wie Anm. 8), S. 540.
- 11 Hierzu allgemein: Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992; und mit besonderem Fokus auf die grafischen Künste: Peter Fuhring et al. (Hg.), *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715*, Ausst.-Kat., Los Angeles 2015, und darin vor allem die Beiträge von Thomas W. Gaechtgens, *The Arts in the Service of the King's Glory*, S. 1–8, und Maxime Pr aud, *Printmaking under Louis XIV*, S. 9–14.
- 12 Die letzte Reproduktion wurde 1678 abgeschlossen. Zur Zusammenarbeit von Le Brun und Audran, die bereits 1666 zu großformatigen, mehrteiligen Grafiken führte und sich nach Abschluss des Alexanderzyklus fortsetzte: Louis Marchesano/Christian Michel (Hg.), *Printing the Grand Manner: Charles Le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, Ausst.-Kat., Los Angeles 2010. Zum Bildzyklus Le Bruns außerdem: Alescha Thomas Birkenholz, *Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun. Historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung*, Frankfurt a. M. 2002; Jean Vittel/Pierre Vallaud (Hg.), *La tenture de l'histoire d'Alexandre le Grand*, Ausst.-Kat., Paris 2008, jeweils mit weiterführender Literatur.
- 13 Audrans Technik wurde schon von Claude-Henri Watelet gerühmt: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 2 Bde., Paris 1792, Bd. 2, S. 580 f. Hierzu s. Louis Marchesano, *On the Critical Fortune of Girard Audran and Gérard Edelinck*, in: Fuhring et al. (wie Anm. 11), S. 45–51.
- 14 Valerius (wie Anm. 8), S. 267. Als Aufnahmest ck reichte Audran laut Duplessis die aus der Alexanderfolge stammende *Schlacht bei Arbelles* ein. Vgl. Duplessis (wie Anm. 8), S. 18, der Audrans Beförderung zum *conseiller* außerdem als „die offizielle Auszeichnung seines Talents“ (*la sanction officielle de son talent*) erachtet. Allgemein zur (leicht verzögerten) Aufnahme von Grafikern an der *Académie Royale*: Christian Michel, *Les graveurs   l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVII^e siècle*, in: Peter Fuhring et al., *L'estampe au Grand Siècle.  tudes offertes   Maxime Pr aud*, Paris 2010, S. 483–492; Pr aud (wie Anm. 11), S. 10. Zur

- Geschichte und Organisation der *Académie Royale* etwa: Valerius (wie Anm. 8); Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l' cole Française*, Genf 2012.
- 15 Allgemein zur Bedeutung des Antikenstudiums in Kunstakademien: Gudrun Valerius, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die Decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1992, S. 107–113; dies. (wie Anm. 8), S. 235–254; Michael W. Cole, Akademie, in: Pfisterer (wie Anm. 6), S. 11–14, bes. S. 13, mit weiterführender Literatur.
 - 16 Valerius (wie Anm. 15); Ursula Ströbele, *Die Bildhaueraufnahmest cke der Académie Royal de Peinture et de Sculpture in Paris 1700–1730*, Petersberg 2012, S. 143–158. Valerius spricht dem italienischen Künstler Gian Lorenzo Bernini, der sich 1665 am Hof Ludwigs XIV. aufhielt und währenddessen Kontakt mit der *Académie Royale* aufnahm, entscheidende Impulse für die Rückbesinnung auf die Antike zur Darstellung des menschlichen Körpers zu (S. 111 f.). Zu Bernini siehe auch den entsprechenden Beitrag im vorliegenden Band
 - 17 Vgl. Hans Willem van Helsdingen, Laocoön in the Seventeenth Century, in: *Simiolus* 10, 1978/79, S. 127–141; ders., Michel Anguier's voordracht over de Hercules Farnese, Parijs 1669, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 33, 1982, S. 75–118.
 - 18 Siehe z. B. Charles Le Brun, ‚La Manne dans le d sert‘ de Poussin [5. November 1667], in: Jacqueline Lichtenstein/Christian Michel (Hg.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Teil 1: *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648–1681*, 2 Bde., Paris 2006, Bd. 1, S. 156–174, bes. S. 162–166; Sébastien Bourdon, Les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique [5. Juli 1670], in: ebd., S. 374–377. Vgl. Valerius (wie Anm. 15), S. 34–36; Ströbele (wie Anm. 16), S. 153.
 - 19 Valerius (wie Anm. 15), S. 141; dies. (wie Anm. 8), S. 274. Zu Bosses Rolle an der *Académie* zuletzt: Sophie Join-Lambert, Bosse et l'Académie royale. ‚La Raison sur Tout‘, in: dies./Maxime Pr aud (Hg.), *Abraham Bosse savant graveur. Tours, vers 1604–1676*, Paris, Ausst.-Kat. Paris/Tours, Paris 2004, S. 64–70; Tatiana V. Senkevitch, *The Printmaker's Perspectives: Abraham Bosse and the Pedagogic Debates at the 'Académie de Peinture et de Sculpture'*, Univ. Diss. Ann Arbor 2005, beide mit weiterführender Literatur.
 - 20 Der Autor deutet diesen Zusammenhang im Vorwort nur vage an: Abraham Bosse, *Repräsentation de diverses figures humaines, avec leurs mesures prises sur des antiques qui sont de pr sent   Rome*, Paris 1656, Préface, o. P. (S. 1). Vgl. Valerius (wie Anm. 15), S. 141 f.
 - 21 Georg Kauffmann, Poussin und das Problem der Proportion, in: ders., *Poussin-Studien*, Berlin 1960, S. 15–35, bes. S. 19–22. Kauffmann datiert diese Zeichnungen auf 1640 und spricht Nicolas Poussin eine zentrale Rolle bei deren Entstehung zu (S. 19). Peter Gerlach, *Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990, S. 21 f., 27 und 170, f hrt Audrans Proportionsstudien, darauf aufbauend, bis auf Poussin zurück. Valerius (wie Anm. 15), S. 150 f., äußert sich diesbezüglich verhaltener und erwägt die Möglichkeit, dass Audran in Rom mit Personen aus dem Umkreis Poussins in Kontakt gekommen sein könnte.
 - 22 Zur Auswahl vgl. auch den Kommenar zum Antikenstudium von Peter Paul Rubens im vorliegenden Band.
 - 23 Bosse (wie Anm. 20), Tf. 1–17, allein der *Venus Medici* sind fünf Tafeln gewidmet.
 - 24 Die verbleibenden Tafeln 19 und 20 enthalten die auf Striche reduzierten Darstellungen einer sich bewegenden Figur sowie des Apoll in perspektivischer Verkürzung.
 - 25 B n zit (wie Anm. 8), Bd. 13, S. 553; Valerius (wie Anm. 8), S. 345.

- 26 Diesem Thema widmete sich Testelin bereits 1678 in einem Akademievortrag, 1680 fand es dann auch Eingang in seine Schrift *Sentimens des plus habiles peintres du tems*. Vgl. Gerlach (wie Anm. 21), S. 172; Valerius (wie Anm. 15), S. 151 f.
- 27 Henri Testelin, *Sentimens des plus habiles peintres du tems, sur la pratique de la peinture et sculpture*, Paris 1680, Tf. 4 f. Der 1684 von Roger de Piles publizierte Traktat *Les premiers elemens de la peinture pratique*, den Jean Baptiste Corneille mit Bildtafeln zu Proportionsfiguren bereicherte, greift in der Auswahl der Werke und in den zusätzlich zu den Gesamtansichten gezeigten Details unmittelbar auf Bosse zurück. Vgl. Gerlach (wie Anm. 21), S. 173; Valerius (wie Anm. 15), S. 194, Anm. 3.
- 28 Dazu sowie zu Testelins Rezeption der Proportionslehren Leonardo da Vincis und Giovanni Paolo Lomazzos: ebd., S. 152–159.
- 29 Ebd., S. 159. Damit steht Testelin, folgt man Gerlach (wie Anm. 21), S. 143, in der Tradition der Proportionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihrem Fokus auf den männlichen Körper. Ein frühes Beispiel für die Berücksichtigung des weiblichen Körpers in diesem Zusammenhang liefert Albrecht Dürer mit seinen *Vier Büchern menschlicher Proportion* (1528). Siehe hierzu den entsprechenden Kommentar im vorliegenden Band.
- 30 Zu diesem Werk: Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, Kat.-Nr. 52, S. 243–247.
- 31 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 46, S. 229–232.
- 32 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 68, S. 282–284, mit den verschiedenen Identifikationen der zweifigurigen Skulptur. Audran verzeichnete die M nnerfigur noch als Pyramus.
- 33 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 4, S. 141–143.
- 34 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 19, S. 173–175.
- 35 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 83, S. 316–318, Kat. 88, S. 325–328.
- 36 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 8, S. 148–151.
- 37 Vgl. ebd., Kat.-Nr. 44, S. 224–227.
- 38 Für einen Überblick  ber die von Audran besprochenen Werke siehe auch Gerlach (wie Anm. 21), S. 173, und Valerius (wie Anm. 15), S. 236 f.
- 39 Audran (wie Anm. 1), o. P. (S. 3): „On a fait differens Livres sur cette matiere; il me paroist que plusieurs de ceux qui en ont traité ont affecté de se faire Chefs de Secte, en donnant des mesures comme il leur a pleu, sans s’appuyer d’aucune autorité. Je croy qu’ils ont erré; c’est à vous d’en juger, faites le parallele de leurs proportions avec les miennes, dessignez une mesme Figure suivant les differentes regles, & vous en verrez l’effet.“ Bei manchen Autoren liege aufgrund ungenauen Arbeitens eine gewisse Diskrepanz zwischen den gezeichneten Figuren und den eingetragenen Ma einheiten vor. Audran selbst habe versucht, diesen Fehler zu vermeiden. Ebd., o. P. (3 f.).
- 40 Zur Rezeption der Zeuxismethode im Kontext der Akademie: Elizabeth C. Mansfield, *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis/London 2007, S. 57–74.
- 41 Audran (wie Anm. 1), o. P. (S. 2 f.). Darüber hinaus war es seine Absicht, verschiedene Charaktere zu zeigen, sodass für jeden Anlass in seiner Schrift eine passende Vorlage zu finden sei. Ebd., o. P. (S. 4).
- 42 Erste Anklänge für eine solche Reflexion über Fehler an antiken Statuen finden sich mit Blick auf die *Laokoon-Gruppe* bereits bei Testelin (wie Anm. 27), Tf. 4.
- 43 Audran (wie Anm. 1), o. P. (S. 3).
- 44 Charles Perrault, *Les Siècle de Louis le Grand* [1687], in: Anne-Marie Lecoq (Hg.), *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 2001, S. 256–273. In den von 1688

- bis 1692 publizierten Banden der *Parallèle des Anciens et des Modernes* verscharfte Perrault seine Kritik. Ebd., S. 361–380. Hierzu allgemein: Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spatklassik bis zum Ende der Aufklarung*, Düsseldorf 1972, S. 41–52; Marc Fumaroli, Les abeilles et les araignées, in: Lecoq (wie oben), S. 7–220; Paddy Bullard/Alexis Tadi  (Hg.), *Ancients and Moderns in Europe: Comparative Perspectives*, Oxford 2016, mit weiterer Literatur.
- 45 Dies zeigt sich nicht zuletzt auch an Audrans anschließender Reflexion über die Vorzüge und Nachteile der für den Band gewahlten zweidimensionalen Umrisszeichnung. Audran (wie Anm. 1), o. P. (S. 3).
- 46 *Des menschlichen Leibes Proportionen, von den vortrefflichsten und allerschönsten Antichen genommen und mit Fleiß abgemessen durch Mr. Audran, Professeur der kgl. Mahler-Akademie zu Paris*,  bers. v. Joachim von Sandrart, Nürnberg 1685 (?); *The Proportions of the Human Body, Measured from the Most Beautiful Antique Statues*,  bers. v. John Sturt (?), London 1718. Hierzu sowie zu weiteren Ausgaben: Valerius (wie Anm. 15), S. 234 f.
- 47 Eduardo Baz Mac as, *Jer nimo Antonio Gil y su traducci n de Gérard Audran*, Mexiko 2001. Zur breiten Rezeption von Audrans Schrift innerhalb Europas: Gerlach (wie Anm. 21), S. 183, 190 f., 193, 196 f., 203 f., 206 f., 211, 217, 219, 224 f., 229 f., 232 f., 236 f., 239 und 243; Valerius (wie Anm. 15), S. 145 f.

27. Gerard de Lairese: Die Farben der Natur (1707)

[E]n hoewel de Natuur in alle andere deelen, ten opzicht der konst, gebrekkelyk is, zy is zulks niet omtrend de Coloriet, hierom is het, dat in dit deel der konst, geen beeter modél gevonden word, dan het leeven zelve; dat ook in dit deel haar niet volkomen gelykt, al waare het noch zo veel het oog vlyende en vermaakende, blyft in zyn zelfs vals en van geen waardy.

En gelyk dit voorverhaalde een dwaasheid in die schilders is, geen minder kwaad is het volgende in anderen: Zy waanen de natuur, door haar konst te verbeeteren, daar zy in zich zelfs in dat deel onverbeterlyk is; ongelooflyk zwaar is hun vergeefze moeyten in alles overhoop te haalen, om hun herssenspookzel na te speuren, en niet gewaar werden, dat zy het rechte, waare, en wezentlyke middel by hen hebben, maar het zelve verwaarloozen te gebruyken.

[...]

Dewyl een stuk, dat suyver en schoon gekoloreerd is, onvermydelijk alle menssen moet behaagen, zo wel kenners der konst als onkundige, en die het tegendeel zyn, aan iders ooge walgen; zo zullen wy iets daar van aanmerken, als een zaak van zo veel aangelegentheid, welke men niet behoord voorby te laten sluypen: want veele verzinnen zich hier in, zommige met, andere tegens hun wille en zin; Ik zegge met moedwil, om dat zy hun gedachten stellen om deze of geene na te volgen, het zy zulk een voorbeeld deugd of niet; tegens hun wil misdoen zy, wanneer het te laat is, en hun gewoonte in een natuur is veranderd geworden: het gebeurd ook wel door achteloosheid en schroom, vreezende dat in plaats van beeter te doen, zy het slimmer zullen maaken; deze luysteren wel daar na, maar achten het niet.

Gelyk het helder licht de oorzaak is, waar door al de koleurige voorwerpen, zich suiver en schoon voor onze oogen opdoen; zo is ook onwederspreekelyk, dat hoe meêr het zelve door duisterheid besmet en verbrooken zy, hoe gezegde voorwerpen zich ook duysterder en minder schoon zullen vertoonen.

Veele doorluchtige meesters, hebben zich jammerlyk hier in vergreepen; onder de Brabanders, Rubbens; in Holland, Rembrant, Lievens en veele anderen, die hun trant hebben nagevolgd: de eene willende het leeven al te schoon hebben, is tot een raauwe bontigheid, een ander om de murwheid te bekomen, tot de ryp en rottigheid vervallen; twee buytenspoorigheden, als twee gevaarlyke klippen by ons aangemerkt, om dezelve als een baak tot waarschouwing aan andere voor te stellen.

Gerard de Lairese, *Groot Schilderboek*, 2 Bde., Amsterdam 1712 (zuerst: 1707), Bd. 1, S. 37, 41 f.

Wie sehr auch die Natur in anderen Teilen hinsichtlich der Kunst unvollkommen ist, sie ist es nicht in der Farbigkeit (*coloriet*). Darum wird in diesem Teil der Kunst kein besseres Modell als das Leben selbst gefunden. Was [der Natur] in diesem Teil nicht vollkommen gleicht, und wenn es das Auge noch so einnimmt und erfreut, bleibt an sich falsch und ohne Wert.

Und gleichwie das Geschilderte [ausschließlich die Farbigkeit anderer Maler zu imitieren] eine Dummheit jener Maler ist, nicht weniger schlecht ist das Folgende an anderen: Sie bilden sich ein, sie könnten die Natur durch ihre Kunst verbessern, wo sie in sich selbst in diesem Teil nicht verbessert werden kann. Unglaublich verworren sind ihre vergeblichen Mühen, die alles durcheinander bringen, um ihren Hirngespinsten nachzuspüren, und dabei merken sie nicht, dass sie das rechte, wahre und wesentliche Mittel bei sich haben, aber dies zu gebrauchen außer Acht lassen.

[...]

Während ein Stück von sauberer und schöner Farbigkeit unvermeidlich allen Menschen, sowohl Kunstkennern als auch Unkundigen, gefallen muss, ist es abstoßend in aller Augen, wenn es das Gegenteil ist. So sollen wir an einen Gegenstand, an dem viel gelegen ist, etwas anmerken, an dem man nicht unkommentiert vorbeigehen sollte, denn viele täuschen sich hierin, einige mutwillig, andere gegen ihren Willen und ihre Absicht. Ich sage mit Mutwillen, weil sie sich entschließen, diese oder jene nachzuzahnen, unabhängig davon, ob sie zum Vorbild taugen oder nicht. Und wider ihren Willen, wenn es zu spät ist und ihre Gewohnheit schon zu ihrer Natur geworden ist; das geschieht durchaus auch durch Nachlässigkeit und die Angst, es schlimmer statt besser zu machen. Diese möchten wohl, aber haben eines nicht beachtet.

Ebenso wie das helle Licht die Ursache ist, wodurch sich alle farbigen Gegenstände unseren Augen als sauber und schön darbieten, zeigen sie sich unwidersprechlich düsterer und weniger schön, je mehr [die Farben] durch Dunkelheit verschmutzt und gebrochen sind.

Viele angesehene Meister haben sich kläglich darin vergriffen, unter den Brabantern Rubens, in Holland Rembrandt, Lievens und viele andere, die ihrem Stil gefolgt sind. Die einen wollen das Leben allzu schön haben und sind einer rohen Buntheit verfallen, die anderen, um Weichheit zu erzielen, der Überreife und Fäulnis; zwei Unmäßigkeiten, die wir als zwei gefährliche Klippen vermerken, um eine Bake zur Warnung an andere vorzustellen.

Übersetzung: Ulrike Kern

Kommentar

Das zweibändige Malerkompendium *Groot Schilderboek* des Malers, Stechers und Kunstschriftstellers Gerard de Lairese (1640–1711) behandelt in 13 Kapiteln Elemente, Gattungen und Anwendungsgebiete der Malerei. Lairesses kunsthypothetische Äußerungen stellen eine wichtige zeitgenössische Dokumentation der künstlerischen Entwicklung in Holland im ausgehenden 17. Jahrhundert weg von einer naturalistischen Bildsprache und hin zu klassizistischen Einflüssen aus Frankreich dar.¹ Die ersten fünf Kapitel des *Groot Schilderboek*, in denen Schönheit, Komposition, Angemessenheit, Farbe und Licht thematisiert werden, setzen sich mit Aspekten der Historienmalerei auseinander, in denen die menschliche Figur und ihre Darstellung im Bild eine zentrale Rolle einnehmen. Schönheit wird direkt nach einführenden Angaben zur Vorbereitung des Malgrundes und dem Einsetzen von Farbverläufen zur Wiedergabe von Volumen behandelt.

Im *Groot Schilderboek* werden drei Kategorien der Schönheit unterschieden: zum einen *gemeene* (gemeine) Schönheit, die den Wechseln der Mode unterworfen ist, *ongemeene* (ungemeine) Schönheit, die mithilfe des Verstandes ausgewählt und zusammengestellt ist, und zuletzt *volmaakte* (perfekte) Schönheit, die in der Einbildungsgabe nach antikem Vorbild besteht.² Die Schönheit des Menschen wird mit drei Attributen der menschlichen Figur beschrieben: erstens gleichmäßig im Verhältnis stehende Gliedmaßen, zweitens diese in schwingvollen, leichten Bewegungen und drittens eine gesunde Hautfarbe, nicht zu bleich und auch nicht zu stark gerötet.³ Lairesses Ausführungen zum ersten Aspekt, den Proportionen der menschlichen Figur, orientieren sich stark an Willem Goerees *Natuurlyck en schilderkonstig ontwerp der menschkunde*, erstmals 1682 publiziert. Die Proportionslehre wird darin im Zusammenhang der Schönheit des gesamten Körpers und einzelner seiner Glieder vermittelt, was Lairese in seiner Abhandlung des Themas aufgreift.⁴ Seine Besprechung einer schönen Farbigekeit enthält originellere Gedanken und neue theoretische Ansätze. Lairese bezieht sich hierin noch immer hauptsächlich auf den Menschen und seine Haut- und Gesichtsfarbe, aber spricht darüber hinaus auch von einer Farbharmonie des ganzen Bildes, in dem das menschliche Inkarnat eine zentrale Rolle spielt.

In der Behandlung der Schönheit der Farbe lässt Lairese eine eigenwillige Position erkennen, die weniger den damals maßgeblichen Idealen der französischen *Académie Royale* verpflichtet ist (denen er sowohl als Maler wie auch als Schriftsteller großen Wert beimaß) als einer holländischen Tradition. Im zehnten Kapitel des ersten Buches, „Von der Farbe der Nackten“ (*Van de Koeur*

der *Naakten*), versieht Lairese die im Naturvorbild der menschlichen Haut zu findende Farbe mit einem Wahrheits- und Vollkommenheitsanspruch, der durch den Künstler nicht perfektioniert, sondern lediglich imitiert werden könne.⁵ In Kapitel 12 desselben Buches, „Von der anmutigen und schönen Farbigkeit“ (*Van het bevallig en schoon koloreeren*), geht er über den menschlichen Körper hinaus und äußert sich kritisch über das Kolorit von Rubens als Vertreter der flämischen Malerei sowie Rembrandt und Lievens als Protagonisten der holländischen. Das Problem, wie naturgetreue Farbigkeit in der Malerei zu erzielen sei, spricht er allerdings nur mit der äußerst knappen Erklärung an, dass helles Licht schöne Farben hervorbringe.

Schönheit der Farbe ist für Lairese untrennbar mit Naturwahrheit verbunden und erfährt durch diese Assoziation eine bedeutsame Aufwertung. In den Debatten um *disegno* und *coloris* wurde den Befürwortern des *coloris* vorgeworfen, dass Farbwirkungen nur optische Erscheinungen des Sichtbaren wiedergäben, während das *disegno* intellektuell zu rezipieren sei. Die Akzidenz der Farbe, ihre Eigenschaft, sich den äußeren Einflüssen gemäß zu verändern, war ein oft wiederholter Kritikpunkt, wie z. B. durch Charles Le Brun vertreten: „Die Zeichnung ahmt alle wirklichen Dinge nach, wohingegen Farbe nichts darstellt als das Zufällige.“⁶ Lairese bietet zu diesem seit der Antike überlieferten akzidentellen Attribut eine neue Interpretation an. Er versucht, der Farbe eine substantielle Komponente zu verleihen, indem er der Farbigkeit, die „das Auge [...] einnimmt und erfreut“ (*al waare het noch zo veel het oog vlyende en vermaakende*), also lediglich die Sinne anspricht, eine entgegengesetzt, die er als vollkommen bezeichnet und die als solche unverändert aus der Natur übernommen werden soll. Damit geht er in seinem Natürlichkeitsanspruch noch weiter als der prominenteste französische Verfechter des *coloris*, Roger de Piles, dessen frühe Publikationen der 1690 erblindete Maler noch selbst gelesen haben kann.⁷ De Piles beschreibt das *coloris* als einen Teil der Malerei, in dem die Farben aller natürlichen Gegenstände durch den Maler nachempfunden, doch im Bild möglichst vorteilhaft verteilt werden.⁸ Der Aspekt der Anordnung von Farben durch den Maler fehlt in Lairesses Ausführungen zur Schönheit der Farbe, womöglich ist es sogar eine Malpraxis, die er kritisiert, wenn er von der „Dummheit“ der Maler schreibt, die verbessern wollten, was schon perfekt sei, und damit alles durcheinander brächten. Dabei ist allerdings anzumerken, dass Lairese an anderen Stellen durchaus Hinweise zum Anordnen von Farben sowie Licht und Schatten gibt, er also dann in seiner Kritik eher eine willkürliche Verteilung oder seiner Meinung nach falsch angelegte Ordnungskriterien meinen muss.⁹ Obwohl er verschiedene Ausführungen und Vergleiche bemüht, um zu erklären,

wie sich die Schönheit der Farbe in der Malerei äußert und wie nicht, bleibt Lairese seinen Lesern eine genaue Vorstellung davon schuldig. Er führt zwar die seit Vasari mit dem *colorito* assoziierten Venezianer Tizian und Giorgione als Vorbilder auf, doch nicht ihre Farbigkeit regt er an, nachzuahmen, sondern ihre Vorgehensweise, die Farben direkt vom Naturvorbild zu übernehmen.¹⁰ Würde man seinem Rat folgen und weder die Farbgebung anderer Maler wie z. B. Tizian und Giorgione nachempfinden, noch versuchen, die der Natur zu verbessern, stünde man noch immer vor der Frage, welche äußeren Einflüsse, vor allem der Lichtverhältnisse, wirken müssten, damit man die Farben des realen Vorbildes unverändert in ihrer Schönheit übernehmen könne.

Lairese weist zwar darauf hin, dass helles Licht „schöne“ und „saubere“ Farben hervorbringe, doch diese Information ist sehr allgemein, bedenkt man, wie unterschiedlich die Wirkung je nach Lichtquelle oder anderen Faktoren sein kann. Dieses Problem wird im *Groot Schilderboek* allein mit Bezug auf die Intensität des Lichtes besprochen, wenn der Leser gewarnt wird, dass in zu schwachem Licht die Figuren *ongracelyk*, ohne Anmut, wirken können, in zu starkem dagegen starr und unbeweglich.¹¹ An anderer Stelle wird deutlich, dass Lairese mit „hellem“ Licht, *algemeen* oder *gemeen licht*, eine generelle Qualität des Lichts meint, also durch die Wortwahl versucht, eine Allgemeingültigkeit herzustellen, die in den akzidentellen Eigenschaften von Licht und Farbe nicht gegeben ist. Er bezieht sich damit auf Leonardo da Vincis Kategorie des *lume universale*.¹² Ein Fixieren der Flüchtigkeit der Farbwirkung ist eine Voraussetzung dafür, dass Lairese sie in seinen Schönheitsdiskurs aufnehmen kann, denn auf diese Weise kann er den Topos der Schönheit des Naturvorbildes mit dem der Auswahl der schönsten Elemente verbinden und auf die abstrakte Bildkomponente der Farbe übertragen.

Lairese versucht, das Akzidentelle der Farbe im Erscheinen ihrer Schönheit festzuhalten, doch kann er dieses Argument in seiner Auseinandersetzung mit Farben, die nicht in den Bereich des Schönen fallen, schwerlich konsequent weiterführen. Ihm ist klar, dass es dieselben Farben sind, die „durch Dunkelheit verschmutzt und gebrochen“ (*door duisterheid besmet en verbroomen*) werden können. Der schönheitsmindernde Aspekt hierbei muss die Verdunklung der Farbe sein, denn der *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* von 1678 seines Vorgängers Samuel van Hoogstraten ist zu entnehmen, dass dieser Farbberechnungen als schön wertete. Hoogstraten berichtet, dass der antike Maler Apollodorus, „der in allen Dingen die Schönheit suchte, das Brechen der Farben und ihre Verringerung herausgefunden“ habe.¹³ Hoogstraten bezog sich auf eine Passage aus Franciscus Junius' *Schilderconst der Oude* (1641), wo von *corruptie* (Verfall) und

ontwordinghe (Verderbnis) der Farbe die Rede ist.¹⁴ Lairese kann diese Passage gekannt und wörtlich genommen haben, wobei er dann nicht bemerkt hätte, dass Junius das Brechen der Farbe als eine maltechnische Errungenschaft einführt. Er mag diese Aussage auch absichtlich missverständlich übernommen haben, denn er bezieht sich in der Folge auf Rembrandt und dessen Kollegen und Freund aus den Leidener Jahren, Jan Lievens, um ein Beispiel für *de ryp en rottigheid* (Überreife und Fäulnis) in der Farbigkeit zu geben. Hoogstraten dagegen betonte die Fähigkeiten seines Lehrmeisters Rembrandt im variationsreichen Brechen der Farben im Inkarnat.¹⁵ Lairesses negatives Gegenbeispiel zu den gebrochenen Farben Rembrandts ist Rubens, dessen Farben er zu bunt nebeneinandergesetzt findet, ein Vorbehalt, der schon vorher wiederholt gegen Malerei mit wenig Farbübergängen aufgrund ihrer geringen Volumenwirkung und Körperhaftigkeit der Figuren geäußert wurde.¹⁶ Wahrscheinlich bezieht Lairese sich hierbei auf frühe Werke von Rubens, in denen oft nicht nur Buntfarben, sondern auch beleuchtete Teile mit dunklen in starken Kontrast gesetzt sind, doch auch die häufig kontrastierend eingesetzten Variationen von Haut- und Haarfarben sind mögliche Ziele seiner Kritik.¹⁷ Sowohl in seiner Diskussion von Rembrandts und Lievens' Farbigkeit als auch der von Rubens wertet Lairese den stilistischen Einsatz der Farbe ab, da dieser nicht seinem Paradigma einer Farbigkeit entspricht, die er als natürlich und schön bezeichnet und die tatsächlich eine idealisierte ist.

Lairesses Ausführungen zur Farbe korrespondieren mit seinen drei Kategorien der Schönheit, *gemeene* (gemeine), *ongemeene* (ungemeine) und *volmaakte* (perfekte) Schönheit. Die erste Stufe der „gemeinen“ Schönheit ist durch ihren Aspekt der Zeitlichkeit am gewöhnlichsten im negativen Sinne.¹⁸ Lairese versucht die Schönheit der Farben höher zu werten, indem er sie mit Elementen der Beständigkeit belegt. Er betont die Auswahl der schönsten Elemente, durch die „ungemeine“ Schönheit erreicht werden kann, wenn er die Maler kritisiert, die die Schönheit der Farben in anderen Kunstwerken suchen, ohne zu realisieren, dass sie das „rechte, wahre und wesentliche Mittel bei sich haben“ (*het rechte, waare, en wezentlyke middel by hen hebben*), nämlich ihre Urteilskraft, die ihnen vom Schönsten der Natur zu wählen helfen sollte.¹⁹ In seinen Ausführungen zur höchsten Stufe, perfekter Schönheit, stellt Lairese keinen direkten Bezug zur Farbgebung her. Wenn es in diesem Kontext um die Wiedergabe menschlichen Inkarnats in der Malerei geht, verweist er eher auf das perfekte Naturvorbild, von dem selektiert und imitiert werden soll, als auf Inspirationen durch antike oder zeitgenössische Meister.

Neben dem Begriff *schoonheid* (Schönheit) verwendet Lairese häufig synonym das Wort *bevalligheid*, im heutigen Niederländisch seltener gebräuch-

lich, das als „Anmut“ oder „Lieblichkeit“ übersetzt werden kann.²⁰ Eine anmutige Erscheinung wird nicht nur an Proportion und Haltung, sondern auch an der Gesichtsfarbe gemessen.²¹ Die Wichtigkeit des Naturvorbildes für Lairesses Verständnis einer schönen Farbigeit ist hier gut nachvollziehbar, da eine gesunde Gesichtsfarbe nur im Vergleich – direkt oder indirekt – beurteilt werden kann. Dementsprechend gibt Lairese nicht mehr als die äußeren Extreme – bleich und gerötet – an, an denen die Gesichtsfarbe ungesund wirkt. Auch in praxisorientierteren Anleitungen der Zeit findet man selten mehr als eine Aufzählung der benötigten Pigmente und den Hinweis, dass sie je nach gewünschtem Teint zu mischen seien.²² Lairesses Wortkombinationen von *bevalligheid* und *natuurlijkheid* oder *bevalligheid* und *deftigheid* sind oft in diesem Sinne der Darstellung des Menschen zu verstehen.²³

Lairesses Auffassung von *schoonheid* dagegen beinhaltet auch über den menschlichen Körper hinausgehende ästhetische und moralische Komponenten, angezeigt z. B. durch Kombinationen von *schoonheid* und *deught* (Tugend) oder *schoonheid* und *welstand* (Wohlstand), ein Begriff, den man wörtlich, im Sinne einer gut gestellten oder gut proportionierten Figur verstehen kann, dem jedoch darüber hinaus eine komplexe gesellschaftlich übergreifende Bedeutungsgeschichte innewohnt. Lairese assoziierte Aspekte einer Angemessenheit mit dem Begriff *welstand*, benutzte ihn aber oft auch mit bildkompositorischen Intentionen, um die Wirkung von Kontrasten zu benennen. Hinsichtlich der Farbigeit eines Bildes wurden damit bestimmte Farbkombinationen und deren Platzierungen im Bildraum gemäß ihrer Intensität und Ordnung bezeichnet.²⁴ Eine bildästhetische Komponente wird auch in der Verbindung von *schoonheid* und *kracht* (Kraft) betont, womit die Wirkkraft der Malerei gemeint ist, vor allem in der Unmittelbarkeit eines körperlichen und räumlichen Effekts, der durch den Hell-Dunkel-Kontrast und die Farbgebung erreicht wird.²⁵

Ulrike Kern

Anmerkungen

- 1 Jan Joseph Marie Timmers, *Gérard Lairesse*, Amsterdam/Paris 1942, S. 33 f.; Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics, 1630–1730*, Den Haag 1953, S. 159–166; Jan Ameling Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1964, S. 80–83; Alain Roy, *Gérard de Lairesse (1640–1711)*, Paris 1992, S. 101.
- 2 Gerard de Lairesse, *Groot Schilderboek*, 2 Bde., Amsterdam 1712 (zuerst: 1707), Bd. 1, S. 21.
- 3 Ebd.
- 4 Willem Goeree, *Natuurlyck en schilderkonstig ontwerp der menschkunde*, Amsterdam 1682, S. 41. Vgl. Roy (wie Anm. 1), S. 101; Lyckle de Vries, *Gerard de Lairesse. An Artist between Stage and Studio*, Amsterdam 1998, S. 89.
- 5 Für einen Vorschlag, das erste Buch, das im Gegensatz zu den fünf folgenden nicht betitelt ist, *On Beauty* zu benennen, siehe Lyckle de Vries, *How to Create Beauty. De Lairesse on the Theory and Practice of Making Art*, Leiden 2011, S. 67. Die Kapitelüberschrift soll als Quintessenz dienen statt des früheren, den Inhalt des ersten Buches zusammenfassenden Titels *Of Penciling, Second Tint, and Beauty* von John Frederick Fritsch, der die erste englische Übersetzung, *The Art of Painting*, London 1738, anfertigte.
- 6 „[...] le dessein imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel“ Charles le Brun, *Sentiments sur le discours du mérite de la couleur* [9. Januar 1672], in: Jacqueline Lichtenstein/Christian Michel (Hg.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Teil 1: *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648–1681*, 2 Bde., Paris 2006, Bd. 1, S. 449–456, hier S. 450. Siehe zum Ursprung dieses Konflikts auch den Beitrag zu Lodovico Dolce in diesem Band.
- 7 Zur Erblindung siehe auch Timmers (wie Anm. 1), S. 14 f.
- 8 „C'est, répondit Pamphile, une des parties de la Peinture, par laquelle le Peintre sçait imiter la couleur de tous les objets naturels, et distribuer aux artificiels celle qui leur est la plus avantageuse pour tromper la veüe.“ Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris 1699, S. 4.
- 9 Vgl. Paul Taylor, *The Concept of Houding in Dutch Art Theory*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, 1992, S. 210–232, hier S. 214–217.
- 10 Lairesse (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 37. Siehe auch Tijana Žakula, *Reforming Dutch Art: Gerard de Lairesse on Beauty, Morals and Class*, in: *Simiolus* 37, 2013–2014, Special Edition, S. 22–24.
- 11 Lairesse (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 27.
- 12 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, hg. v. A. Philip McMahon, Princeton 1956, § 598, fol. 195 r.
- 13 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678, S. 223: „Apollodorus d'Athenienzer, die in alle dingen de schoonheyt zocht, heeft de breeking en der koleuren, en haere verminderingen uitgevonden [...]“
- 14 Franciscus Junius, *De schilder-konst der oude. Begrepen in drie boecken*, Middelburg 1641, S. 261. Zum Begriff der gebrochenen Farben bei Junius und Hoogstraten siehe Ulrike Kern, *The Origins of Broken Colours*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 79, 2016, S. 183–211, hier S. 189–194.
- 15 Hoogstraten (wie Anm. 13), S. 227 f.
- 16 Diesen Kritikpunkt äußerte schon Vasari in einem Vergleich mit (flächigen) Teppichen und Spielkarten, vgl. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz

- 1966–1987, Bd. 1, 1966, S. 126. Joachim von Sandrart, *L'Academia todesca della architectura, scultura & pittura: oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg 1675, Bd. 1, III, S. 85, verwies auch auf die Malerei von „Kartenmählern und Färbem“; Hoogstraten (wie Anm. 13), S. 176, griff den Vergleich in einer Besprechung von Rembrandts sogenannter *Nachtwache* auf.
- 17 Vgl. Ulrike Kern, *Light and Shade in Dutch and Flemish Art*, Turnhout 2015, S. 183.
- 18 Siehe auch Claus Kemmer, In Search of Classical Form: Gerard de Lairese's ‚Groot Schilderboek‘ and Seventeenth-Century Dutch Genre Painting, in: *Simiolus* 26, 1998, S. 87–115, hier S. 93.
- 19 Siehe auch Žakula (wie Anm. 10), S. 11 f., sowie den Kommentar zu Cicero im vorliegenden Band.
- 20 *Woordenboek der nederlandse Taal (WNT)*, 's-Gravenhage, 1882–1998 (Online-Version, letzter Zugriff am 18.05.18), *Bevalligheid*. Siehe dazu den Kommentar zu Benedetto Varchi im vorliegenden Band.
- 21 Lairese (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 21.
- 22 Vgl. z. B. Willem Goeree (Hg.), *Verlichterie-kunde, of recht gebruyck der water-verwe... eertijts uygegeven dor ... Geerard ter Brugge*, 2. Aufl., Middelburg 1670, 2. Teil, S. 10–12.
- 23 Siehe auch Lyckle de Vries, Gerard de Lairese: The Critical Vocabulary of an Art Theorist, in: *Oud Holland* 117, 2004, S. 79–98, hier S. 82.
- 24 Dazu Hans Joachim Dethlefs, *Der Wohlstand der Kunst. Ökonomische, soziolethische und eudämonistische Sinnperspektiven im frühneuzeitlichen Umgang mit dem Schönen*, Tokyo 2010, S. 199–211.
- 25 So z. B. Thijs Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, S. 227.

28. William Hogarth: Locken und andere schöne Verwicklungen (1753)

[...] *This single example might be sufficient to explain what I mean by the beauty of a composed intricacy of form; and how it may be said, with propriety, to lead the eye a kind of chase.*

But the hair of the head is another very obvious instance, which, being design'd chiefly as an ornament, proves more or less so, according to the form it naturally takes, or is put into by art. The most amiable in itself is the flowing curl; and the many waving and contrasted turns of naturally intermingling locks ravish the eye with the pleasure of the pursuit, especially when they are put in motion by a gentle breeze. The poet knows it, as well as the painter, and has described the wanton ringlets waving in the wind.

And yet to shew how excess ought to be avoided in intricacy, as well as in every other principle, the very same head of hair, wisp'd, and matted together, would make the most disagreeable figure; because the eye would be perplex'd, and at a fault, and unable to trace such a confused number of uncomposed and entangled lines; and yet notwithstanding this, the present fashion the ladies have gone into, of wearing a part of the hair of their heads braided together from behind, like intertwisted serpents, arising thickest from the bottom, lessening as it is brought forward, and naturally conforming to the shape of the rest of the hair it is pin'd over, is extremely picturesque. Their thus interlacing the hair in distinct varied quantities as an artful way of preserving as much of intricacy, as is beautiful.

William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hg., eingel. u. komm. v. Ronald Paulson, New Haven/London 1997, Kap. 5, S. 34 f.

[...] Dieses einfache Beispiel mag genügen, um das zu erklären, was ich unter *der Schönheit einer geordneten Verwicklung der Form* verstehe und weshalb man zu Recht sagen kann, das Auge auf eine *Art Verfolgung* zu schicken.

Das Haupthaar ist ein anderes, sehr augenfälliges Beispiel. Es dient hauptsächlich der Zierde und beweist das Gesagte mehr oder weniger durch seine natürliche oder ihm durch die Kunst gegebene Form. Das Liebreichste ist die fließende Locke. Die vielen wehenden und auf natürliche Weise durcheinanderfliegenden Locken entzücken das forschende Auge, besonders wenn sie

ein sanfter Wind erfaßt. Der Poet und der Maler kennen dieses Entzücken und beschreiben die reizendenden, vom Wind bewegten Löckchen.

Aber Übertreibung sollte man sowohl bei der Verwicklung als auch bei jedem anderen Grundsatz vermeiden. Dasselbe Haar, einem Besen gleich und verfilzt, würde höchst unerfreulich anzusehen sein. Denn das Auge würde verwirrt werden, fände keinen Anfang und kein Ende und wäre außerstande, solch einer ungeordneten Anzahl von verworrenen und verwickelten Linien nachzuspüren. Doch dessen ungeachtet ist die jetzige Mode der Damen dazu übergegangen, einen Teil ihrer Haare so zu tragen, daß es von hinten zusammengeflochten wird, gleich ineinander verschlungener Schlangen, die, unten am dicksten, oben immer dünner werdend, sich natürlich der Form der übrigen Haare anpassen. Und dies ist überaus malerisch. So zeigt die kunstvolle Art, das Haar in deutlich verschiedenen Größen miteinander zu verflechten, so viel Verwicklung, daß es schön ist.

William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, übers. v. Jörg Heininger, Dresden/Basel 1995, S. 64 f.

Kommentar

Was für den englischen Maler und Grafiker William Hogarth (1697–1764) bei seiner Beschäftigung mit der Schönheit im Zentrum steht, wird schon auf dem Titelblatt der 1753 erschienenen *Analysis of Beauty* klar.¹ Die aus seinem *Selbstporträt mit Hund* von 1745 bekannte,² dort auf einer Palette platzierte „Linie der Schönheit und Anmut“ (*line of beauty and grace*) erscheint hier geradezu emblematisch in Form einer vertikal aufgerichteten Schlange (Abb. 16). Diese ist von einer transparenten Pyramide umschlossen, die auf einem niedrigen Sockel mit der Aufschrift *VARIETY* steht. Die wie ein seltenes Reptil präparierte und in einem Schaukasten präsentierte Schlangenlinie bildet den Dreh- und Angelpunkt auch der folgenden 17 Kapitel, in denen Hogarth seinen neuen Blick auf Formen und insbesondere Linien entwickelt.³

Hogarth's Überlegungen zur Schlangenlinie haben im *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) des Mailänder Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo ein wichtiges Vorbild.⁴ In der Vorrede der *Analysis of Beauty* stellt Hogarth diesen Bezug zur manieristischen Kunsttheorie selbst dezidiert heraus. Ausführlich zitiert er darin die Definition der *figura serpentinata* („geschlängelte Figur“), die Lomazzo im ersten Buch seines Traktats

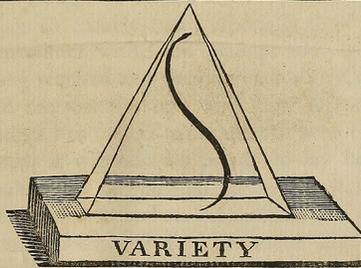
Autograph

THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd he, and of his tortuous train
Curi'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her eye.----- Milton.*



L O N D O N :

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

Abb. 16
William Hogarth, *Analysis of Beauty*, London 1753, Titelblatt. Los Angeles,
Getty Research Institute

vorgelegt und über den eher unbekanntem Sieneser Maler Marco Pino noch auf keinen Geringeren als Michelangelo Buonarroti zurückgeführt hatte.⁵ Im Bild erlangt eine Figur laut Lomazzo dann „größte Anmut und Leichtigkeit“ (*maggior grazia e leggiadria*), wenn sie bewegt erscheint, und um eine solche Bewegtheit darzustellen, ist das folgende „Geheimnis der Malerei“ (*segreto de la pittura*) zu befolgen:⁶ „Der Maler muss diese pyramidale Form mit der geschlängelten Form, die die Verschlungenheit einer lebenden, kriechenden Schlange aufweist, begleiten, und dies entspricht genau der wogenden Flamme des Feuers.“⁷ Neben der Schlange führt Lomazzo an dieser Stelle also auch die Flamme und die bei Hogarth wiederkehrende Pyramide an, um sein Ideal einer in sich gedrehten und daher selbst im Stand wie bewegt erscheinenden Figur zu veranschaulichen.⁸

Viele Kunstliteraten hätten diese Regel aufgegriffen, so Hogarth im Anschluss an Lomazzo, ohne jedoch ihren wahren Sinn zu begreifen.⁹ Als Beispiele nennt er die französischen Maler und Kunstkritiker Charles-Alphonse Dufresnoy und Roger de Piles ebenso wie einige nicht näher bestimmte englische Autoren, die den beiden Franzosen blind gefolgt seien. Sie alle hätten, dies bringt Hogarth vor, bei der genaueren Bestimmung von Grazie im Verweis auf deren Unbegreiflichkeit – im *Je ne sais quoi*¹⁰ – Ausflucht gesucht.¹¹ Dieser Unbestimmtheit in der Weiterführung von Michelangelos Figurenideal und in der Auseinandersetzung mit der darin enthaltenen Vorstellung von Anmut will Hogarth mit seiner Schrift entgegenwirken, indem er die formalen Eigenheiten von Schönheit und Anmut aufzudecken versucht.¹² Dazu wendet er den Blick von der *figura serpentina* zur geschlängelten Linie.¹³ In der Einleitung und ein zweites Mal in Kapitel 7 über die Linien rät er seinen Lesern, die zu untersuchenden Körper, Gegenstände oder auch Werke anderer Künstler linear zu erfassen und sie dazu als Hüllen oder „Schalen zu betrachten, die aus eng miteinander verknüpften Linien bestehen“.¹⁴

Diese Linien unterteilt Hogarth in vier Gruppen: 1) einfache Geraden oder Kreislinien, wie sie sich in geometrischen Körpern wie Würfeln und Kugeln fänden, 2) Kombinationen aus diesen beiden, wie sie Säulenkapitelle und Vasen bestimmten, 3) gewellte Linien, die z. B. in Blumen oder Ornamenten vorlägen und die bereits maßgeblich zur Steigerung der Schönheit beitragen, sowie 4) „Schlangenlinien“ (*serpentine lines*), die vor allem den menschlichen Körper prägten und ihm nicht nur Schönheit, sondern zugleich Anmut verliehen.¹⁵ Letztere seien auch deshalb den anderen Linienarten überlegen, weil sie „durch ihre zur gleichen Zeit nach verschiedenen Richtungen verlaufenden Wellen und Windungen das Auge auf eine angenehme Weise durch die Beständigkeit ihrer Vielfalt“ führten.¹⁶

Mit der Vielfalt und der in dieser Definition ebenfalls anklingenden Verwicklung des Auges löst die Schlangenlinie oder *line of grace* für sich bereits zwei der sechs Prinzipien ein, die Hogarth am Ende seiner Einleitung als wichtige Ingredienzien von Schönheit nennt und in den ersten sechs Kapiteln seiner Schrift genauer beleuchtet: Zweckmäßigkeit (*fitness*, Kapitel 1), Vielfalt (*variety*, Kapitel 2), Gleichförmigkeit (*uniformity*, Kapitel 3), Einfachheit (*simplicity*, Kapitel 4), Verwicklung (*intricacy*, Kapitel 5) und Größe (*quantity*, Kapitel 6).¹⁷ Nach der Darlegung der sechs Grundprinzipien geht Hogarth zunächst auf die bereits angesprochenen Linienarten (Kapitel 7) ein, um dann verschiedene Möglichkeiten ihrer Komposition (Kapitel 8 bis 10) aufzuzeigen sowie im Anschluss daran die Proportionen (Kapitel 11), Aspekte des Kolorits (Kapitel 12 bis 14) und schließlich das Gesicht, den (vor allem weiblichen) Körper und seine Bewegungen (Kapitel 15 bis 17) zu behandeln.¹⁸ Die so entwickelte „Linienlehre der Form“ (*lineal account of form*)¹⁹ wird durch zwei großformatige Tafeln ergänzt, die von den Lesern gesondert erworben und an unterschiedlichen Stellen in das Buch geheftet werden konnten. Sie enthalten verschiedene Beispiele für ideal ausgeprägte Schlangenlinien, die Hogarth an einer Vielzahl von Artefakten ebenso wie am menschlichen Körper und seinen Bewegungen aufspürt.²⁰

Die in Kapitel 7 beschriebene enge Bindung der Schlangenlinie an die Vielfalt und die Verwicklung – die wichtigsten der Grundprinzipien²¹ – wird auch auf dem Titelblatt deutlich. So erscheint der Schriftzug *VARIETY* auf dem Sockel der Pyramide wie die namentliche Benennung der darin enthaltenen Schlange. Oberhalb einer horizontalen Linie, die die Spitze der Pyramide beinahe berührt, fügte Hogarth zusätzlich ein Zitat aus John Miltons Gedicht *Paradise Lost* von 1667 ein: „So vary'd he, and of his tortuous train / Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve, / To lure her eye.“²² Dieser Passus beschreibt jenen Moment, in dem Satan in Gestalt einer Schlange vor Eva tritt und sie mit seinem gelockten Schweif zu betören sucht. Er verweist damit auf die auch für die *intricacy* zentrale Wirkung auf das Betrachterauge, wie sie zu Beginn des fünften Kapitels bestimmt wird:

„Verwicklung der Form will ich also als das Besondere der Linien bestimmen, welches sie ordnet, so *das Auge zu einer spielerischen Weise des Verfolgens führt*; und aus Freude, die wir dabei empfinden, geben wir diesem Besonderen den Namen der Schönheit. Wir können mit Recht sagen, daß die Ursache für die Idee der Grazie unmittelbarer diesem Prinzip innewohnt als den anderen fünf, ausgenommen der Vielfalt, die freilich dieses und all die anderen umfaßt.“²³

Neben dem Kontertanz als „einfaches Beispiel“ erachtet Hogarth das Haar in dem für diesen Kommentar ausgewählten Abschnitt als ein „anderes, sehr augenfälliges Beispiel“ für die „Schönheit einer geordneten Verwicklung der Form“.²⁴ Es erscheint ihm für eine solche Veranschaulichung aufgrund seiner „natürlichen“ ebenso wie aufgrund der „ihm durch die Kunst gegebenen Form“ besonders geeignet. Mit dieser Differenzierung von Natur und Kunst verweist Hogarth nicht nur auf die unterschiedlichen Arten, das Haar zu tragen – es entweder offen herabfallen zu lassen oder kunstvoll hochzustecken und zu frisieren –, die auch gegen Ende des Zitats eine Rolle spielen. Zugleich streicht er hier eine Besonderheit des Haares heraus, die es von anderen Körperteilen und Objekten unterscheidet und auf die er in Kapitel 15 zum Gesicht zurückkommt: Es gleicht von sich aus einer Linie und muss für die Analyse seiner Schönheit nicht erst in solche übersetzt werden.²⁵ Als natürliche Linie unterliegt das Haar, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, in der Realität den gleichen Gestaltungsregeln wie sein künstlerisches Äquivalent, die Schlangenlinie.

Den größten Reiz für das Auge des Betrachters und damit den höchsten Grad der *intricacy* berge die „fließende Locke“, und dies umso mehr, wenn ein sanfter Windstoß die einzelnen Strähnen scheinbar ineinander verschlinge.²⁶ Hogarth beruft sich an dieser Stelle allgemein auf Dichter und Maler als Kronzeugen, ganz konkret dürfte er jedoch erneut einen Passus aus Miltons *Paradise Lost* vor Augen gehabt haben, nämlich die Beschreibung Evas im vierten Buch des Gedichts. Eva wird darin eine ähnlich betörende Haartracht wie ihrem schon genannten teuflischen Verführer zugesprochen.²⁷ Entscheidend für diese Art der Betrachterwirkung bzw. die so erzielte Verwicklung erscheint dabei die Vermeidung von jeglicher Form der Übertreibung. Zur Erläuterung dieses Grundsatzes verweist Hogarth auf einen unfrisierten und verwahrlosten, zotteligen Schopf,²⁸ hebt dieses Beispiel aber zugleich auf eine abstraktere Ebene, wenn er die durch einen solchen erzeugte Verwirrung des Auges aus den ihn bestimmenden Linien ableitet – der Betrachter sei schlicht nicht in der Lage, „solch einer ungeordneten Anzahl von verworrenen und verwickelten Linien nachzuspüren.“ Ein geordneter Haarschopf ergibt für Hogarth demgegenüber eine ideale Rahmung des Gesichts.²⁹

Neben dem offenen, vom Wind bewegten Haarschopf, für den primär literarische Vorbilder herangezogen werden, beruft sich Hogarth im Kapitel zur *intricacy* ebenso wie an anderen Stellen der *Analysis of Beauty* immer wieder auf aktuelle Haarmoden, um seine Thesen zu untermauern. Die bei den Damen seiner Zeit besonders beliebte Flechtfrisur, welche er am Ende des eingangs zitierten Abschnitts anspricht und die zwei ineinander verschlungenen Schlan-

gen gleiche, enthalte „so viel Verwicklung, daß es schön ist“. In Kapitel 6 zur *quantity* zieht Hogarth hingegen die seit Ludwig XIV. beliebte Allongeperücke heran, um ein Beispiel für das richtige Maß an Größe zu geben.³⁰ Sie verleihe dem Gesicht einen Ausdruck der Würde und der Klugheit; würde ihre Höhe aber verdoppelt, „geriete sie zur Posse“.³¹ Auch in der Zusammenfassung der sechs Grundprinzipien am Ende dieses Kapitels bezieht sich Hogarth auf aktuelle Kleider- und Frisiermoden.³² In Bezug auf die *intricacy*, der hier der größte Raum gewährt wird, heißt es etwa:

„Die Schönheit der Verwicklung liegt im Ersinnen gewundener Formen, solcher wie die der altberühmten Flügel am Kopf der Sphinx oder wie der neuere Haubenflügel, wenn er vorne herabhängt. Jeder Teil der Kleidung, der die Anwendung dieses Grundsatzes zuläßt, erhält dadurch ein Aussehen (,air‘ wie man es nennt), und obgleich es Fertigkeit und Geschmack erfordert, diese Windungen wohl auszuführen, so finden wir sie doch täglich mit Erfolg angebracht.“³³

In Anbetracht von Hogarths skizzierten Versuchen, seine „Linienlehre der Form“ an die Haar- und Kleidermoden seiner Zeit zurückzubinden bzw. die für ihn leitenden Kriterien von Schönheit von diesen herzuleiten, verwundert es nicht, dass aus der *Analysis of Beauty* umgekehrt auch Impulse für diese beiden Felder hervorgingen. Der in der King Street im Londoner Stadtteil Holborn ansässige Friseur William Barker griff in seinem *Treatise on the Principles of Hairdressing* von ca. 1780 etwa dezidiert auf Hogarths Schrift zurück, um die in seinen Augen durch französische Einflüsse bedingten „Missbildungen in der gegenwärtigen Haargestaltung“ (*Deformities of Modern Hair-dressing*) zu korrigieren.³⁴ Eine Dominanz der Schlangenlinie, d. h. des offen getragenen, gewellten Haares, könne Abhilfe schaffen und mehr Natürlichkeit erzielen.³⁵ Es ist dabei vor allem der hier kommentierte Passus zur *intricacy* der Locken, der für Barker eine Alternative zur gegenwärtigen Haarmode und damit zugleich einen Leitfaden für seine eigenen Kreationen bereithält.³⁶

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Zu Hogarth und seinen vielfältigen Interessen und Betätigungsfeldern mit weiterführender Literatur: Ronald Paulson, *Hogarth*, 3 Bde., Cambridge 1991–1993; Mark Hallett, *Hogarth*, London 2000. Für eine allgemeine Verortung der *Analysis of Beauty* im ästhetischen Diskurs Englands im 18. Jahrhundert: Ronald Paulson, Introduction, in: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hg., eingel. u. komm. v. dems., New Haven/London 1997, S. xvii–lxiii; ders., *Hogarth* (wie oben), Bd. 3: *Art and Politics, 1750–1764*, 1993, S. 56–151; und darüber hinaus: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 320–322; Michael Podro, *Depiction*, New Haven 1998, S. 109–145; Sabine Mainberger, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, S. 27–41; dies., Linienemphase des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. William Hogarth (1697–1764), in: dies./Esther Ramharter (Hg.), *Linienwissen und Liniendenken*, Berlin/Boston 2017, S. 352 f., mit weiterer Literatur.
- 2 Das Selbstporträt in Öl auf Leinwand befindet sich heute in der Tate Britain in London. 1749 übertrug Hogarth sein Bildnis in einen Kupferstich. Zu beiden Werken und ihrer Bedeutung für die *Analysis of Beauty*: Peter Bexte, Die Schönheit der Analyse (Nachwort), in: William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, übers. v. Jörg Heininger, Dresden/Basel 1995, S. 212–228, hier S. 213–220; Mark Hallett/Christine Riding, *Hogarth*, Ausst.-Kat., London 2006, Kat.-Nr. 4, S. 42–44.
- 3 Einen innovativen Zugang zu den Grundlagen der Schönheit hatte Hogarth seinen Lesern schon in einem Subskriptionsblatt mit dem Titel *Columbus Breaking the Egg* 1752 angekündigt. Die vollständige Inschrift unterhalb der Darstellung von Kolumbus' Beweis, wie ein Ei vertikal aufgerichtet werden könne, lautet: „Rec'd of five Shillings being the first Payment for a Short Tract in Quarto call'd the Analysis of Beauty; wherein Forms are consider'd in a new light, to which will be added two explanatory Prints Serious and Comical Engrav'd on large Copper Plates fit to frame for Furniture.“ Die Schlangenlinie erscheint auf diesem Blatt in Form zweier ineinander verschlungener Aale auf einem Suppenteller.
- 4 Hogarth bezieht sich dabei auf die englische Übersetzung von Richard Haydock: Giovanni Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge*, Oxford 1598.
- 5 Hogarth (wie Anm. 1), Vorrede, S. 2 f.; Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1975, Bd. 2, 1975, Buch I, Kap. 1, S. 29 f. Lomazzos Herleitung der *figura serpentinata* kann in zweifacher Hinsicht widersprochen werden: Schon die Behauptung, Michelangelo habe Pino ein solches Figurenideal übermittelt, kann durch Quellen nicht gestützt werden. Vgl. Emil Maurer, ‚Figura serpentinata‘. Studien zu einem manieristischen Figurenideal, in: ders., *Manierismus. ‚Figura serpentinata‘ und andere Figurenideale*, Zürich 2001, S. 21–79, bes. S. 22–24. Darüber hinaus hatte sich Leonardo bereits weitaus früher als Michelangelo mit dem räumlich gedrehten Kontrapost beschäftigt – sowohl in seinen Notizen zur Kunst als auch in seinen eigenen Werken. Vgl. David Summers, ‚Maniera‘ and Movement. The ‚Figura Serpentinata‘, in: *The Art Quarterly* 35, 1972, S. 265–301, hier S. 274–293; ders., *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 85–87.
- 6 Lomazzo (wie Anm. 5), Buch I, Kap. 1, S. 29. Zu Lomazzo siehe auch den Kommentar in diesem Band.
- 7 Übers. Peter Gerlach, Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34, 1989, S. 243–279, hier

- S. 248 f. Lomazzo (wie Anm. 5), Buch I, Kap. 1, S. 30: „[...] ha il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia.“ Zu Lomazzos Aussagen zur *figura serpentinata* allgemein: Gerlach (wie oben); ders., *Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990, S. 99–116.
- 8 Für die Nutzung der Pyramide als eine Art Vitrine für die Schlangenlinie scheint für Hogarth auch eine andere Stelle aus Lomazzos *Trattato dell'arte della pittura* vorbildlich gewesen zu sein. Vgl. Lomazzo (wie Anm. 5), Kap. 31, S. 90; Hogarth (wie Anm. 1), Vorrede, S. 10 f.
- 9 Ebd., S. 3.
- 10 Wörtlich: „Ich weiß nicht was“. Weitaus häufiger wird die Wendung aber als „ein gewisses Etwas“ übersetzt.
- 11 Hogarth (wie Anm. 1), S. 3 f. Zur Wendung des *je ne sais quoi* und ihren Vorläufern im lateinischen *nescio quid* sowie im italienischen *non so che*: Erich Haase, Zur Bedeutung des ‚je ne sais quoi‘ im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 67, 1956, S. 47–68; Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, S. 26 f.; Richard Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe: Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005; Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln 2008, S. 301 f. Hogarth war mit diesem Konzept über die englische Übersetzung von Lambert Hermansz de Kates *Beau Ideal* (London 1732) bekannt, die er im Verlauf der Vorrede auch zitiert. Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), S. 8–10. Zum Begriff der Anmut und seiner Unbestimmbarkeit: Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016; 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; sowie den Beitrag zu Benedetto Varchi im vorliegenden Band.
- 12 Demgegenüber wurde Hogarth von seinen Kritikern vorgeworfen, Lomazzo bzw. Michelangelo zu dicht gefolgt zu sein und keine neuen Erkenntnisse zur Bestimmung der Schönheit vorgebracht zu haben. Vgl. Bexte (wie Anm. 2), S. 218.
- 13 Er legitimiert diese Fokussierung etwa durch einen Verweis auf den Linienwettbewerb zwischen den antiken Malern Apelles und Protogenes, wie er in der *Naturalis historia* des Plinius beschrieben wird (XXXV, 81–83). Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), Vorrede, S. 11 f. Hierzu: Hans van de Waal, The ‚linea summa tenuitatis‘ of Apelles. Pliny’s Phrase and its Interpreters, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12, 1967, S. 5–32, bes. S. 22.
- 14 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 7, S. 75. Ders. (wie Anm. 1), S. 41: „It may be remember’d that in the introduction, the reader is desired to consider the surfaces of objects as so many shells of lines, closely connected [...].“ Vgl. auch ebd., Einleitung, S. 20–23. Zu Hogarths linearer Zergliederung: Gudrun Swoboda, Lavater sammelt Linien. Zu seinem Versuch einer universalen Klassifikation linearer Ausdruckscharaktere im Anschluss an Dürer und Hogarth, in: Benno Schubiger (Hg.), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz. Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIII^e siècle*, Genf 2007, S. 315–339, bes. S. 333.
- 15 Hogarth (wie Anm. 1), Kap. 7, S. 41. Schon Albrecht Dürer berücksichtigte die „Schlangen Linie“ bei der Darlegung unterschiedlicher Linienarten in seiner *Unterweisung der Messung* (1525). Während er hier auf das unendliche Gestaltungspotential der geschlängelten Linie

- hinweist und sogar deren Eignung für die Darstellung fantastischer Wesen („wunderbarlich ding“) suggeriert, hebt er in seinen erst posthum veröffentlichten *Vier Büchern von menschlicher Proportion* (1528) zugleich deren Bedeutung für die Darstellung von Körpern hervor. Vgl. Albrecht Dürer, *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, hg. v. Alvin Jaeggli, Zürich 1966, fol. A2 r–v; ders., *Vier Bücher von menschlicher Proportion. Mit einem Katalog der Holzschnitte*, hg., komm. u. in heutiges Deutsch übertr. v. Berthold Hinz, Berlin 2011, fol. T2 v, T4 v und V2 v. Hogarth geht in der Vorrede kurz auf Dürer ein, verweist dabei aber nur allgemein auf dessen Proportionslehre, die er als unnatürlich ablehnt: Hogarth (wie Anm. 1), S. 5. Zur Schlangenlinie und ihrer Geschichte allgemein: Horst Bredekamp, Die Unüberschreitbarkeit der Schlangenlinie, in: Christian Schneegass (Hg.), *Minimal – concept. Zeichenhafte Sprache im Raum*, Amsterdam/Dresden 2001, S. 193–208; Raphael Rosenberg, Die Geschichte der ästhetischen Linientheorie, in: ders./Max Hollein (Hg.), *Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., München 2007, S. 19–32; Werner Hofmann, *Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema*, München 2014.
- 16 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 7, S. 77. Ders. (wie Anm. 1), S. 42: „And that the serpentine line, by its waving and winding at the same time different ways, leads the eye in a pleasing manner along the continuity of its variety [...].“
- 17 Ebd., Einleitung, S. 23. Zur Gewichtung dieser Prinzipien innerhalb der *Analysis of Beauty*: Hallett (wie Anm. 1), S. 224 f.
- 18 Zu Hogarths Konzentration auf den Körper der Frau und seine Einkleidung: Paulson, *Introduction* (wie Anm. 1), S. xxv; Hallett (wie Anm. 1), S. 253.
- 19 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 15, S. 171. Ders. (wie Anm. 1), S. 94.
- 20 Vgl. Paulson, *Introduction* (wie Anm. 1), S. xvii. Hogarth stellt die Bedeutung der beiden Kupferstiche für sein Argument zu Beginn der Einleitung selbst heraus: Hogarth (wie Anm. 1), S. 17. Zu den Tafeln auch: Bexte (wie Anm. 2), S. 220–228; Hallett/Riding (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 6, S. 45 f.
- 21 Vgl. Hallett (wie Anm. 1), S. 244 f.
- 22 Milton, *Paradise Lost*, IX, 516–518. Für eine etwas vom Originalwortlaut abweichende deutsche Übersetzung dieser Passage: ders., *Das verlorene Paradies*, übers. u. hg. v. Hans Heinrich Meier, Stuttgart 2008, S. 268 f.: „So wand sich dieser durch und flocht aus seinem / Gewundenen Schweif gar manche bunte Schleife / Vor Evas Augen, um es herzubannen.“
- 23 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 5, S. 61. Ders. (wie Anm. 1), S. 33: „Intricacy in form, therefore, I shall define to be that peculiarity in the lines, which compose it, that *leads the eye a wanton kind of chace*, and from the pleasure that gives the mind, intitles it to the name of beautiful: and it may be justly said, that the cause of the idea of grace more immediately resides in this principle, than in the other five, except variety; which indeed includes this, and all the others.“ Für weitere Überlegungen zu Hogarths Konzept der *intricacy*: Paulson, *Art and Politics* (wie Anm. 1), S. 76–81.
- 24 Zur Bedeutung des Tanzes in Hogarths Schrift: Sabine Mainberger, Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers ‚Linienästhetik‘. Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarths ‚Analysis of Beauty‘, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79/2, 2005, S. 196–252, bes. S. 220–225. Zur Schönheit körperlicher Bewegung siehe außerdem den Kommentar zu Girard Thibault im vorliegenden Band.
- 25 Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), S. 95: „The beard and hair of the head, fig. 98 [Tafel 1], being a set of loose lines naturally, and therefore disposable at the painter’s or sculptor’s pleasure, are

- remarkably composed in this head of nothing else but a varied play of serpentine lines, twisting together in a flame-like manner.“
- 26 Zu den erotischen Implikationen der Übertragung des Konzepts der Verwicklung auf das Haar: Hallett (wie Anm. 1), S. 250–253; Frédéric Ogée, *The Flesh of Theory: The Erotics of Hogarth's Lines*, in: Bernadette Fort/Angela Rosenthal (Hg.), *The Other Hogarth: Aesthetics of Difference*, Princeton 2001, S. 62–75, bes. S. 64.
- 27 Milton, *Paradise Lost*, IV, 304–311. Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), S. 35, Anm. 46.
- 28 Nach Johannes Endres, Diderot, Hogarth, and the Aesthetics of Depilation, in: *Eighteenth-Century Studies* 38, 2004, S. 17–38, hier S. 21, ist das Schamhaar ebenfalls dieser Art von Übertreibung zuzurechnen.
- 29 Hogarth (wie Anm. 1), Kap. 15, S. 101. Hierzu siehe auch den Kommentar zu Alexander Cozens im vorliegenden Band.
- 30 Zur Allongeperücke: Jochen Luckhardt/Regine Marth (Hg.), *Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire*, Ausst.-Kat. Braunschweig, Leipzig 2006.
- 31 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 6, S. 68. Ders. (wie Anm. 1), S. 37: „The full-bottom wig, like the lion's mane, hath something noble in it, and adds not only dignity, but sagacity to the countenance: but were it to be worn as large again, it would become a burlesque; or was an improper person to put it on, it would then too be ridiculous.“ Hogarths Einstellung gegenüber Perücken war ambivalent. In seinen gemalten Selbstporträts – dem schon genannten von 1745, aber auch in dem bereits um 1735 entstandenen, das im Yale Center for British Art aufbewahrt wird, – zeigte er sich mal mit, mal ohne einen solchen Haarerersatz, wobei die Unterzeichnungen in beiden Fällen von kurzfristigen Änderungen der Haartracht zeugen. Vgl. Hallett (wie Anm. 1), S. 135 f. und 160–164; ders./Riding (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 1, S. 38 f. und Kat.-Nr. 4, S. 42–44. Das im achten Kapitel der *Analysis of Beauty* kurz angesprochene und auf der ersten Tafel am rechten Bildrand dargestellte Kapitell aus Hüten und Perücken wirft ebenfalls ein ironisches Licht auf diese Haarmode. Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), S. 46. Schon in einem später verworfenen Abschnitt der *Analysis of Beauty* setzt Hogarth es in Bezug mit der Säulenordnung (ebd., S. 131) – eine Verbindung, die schließlich in die Radierung *The Five Orders of Perriwigs* (1761) mündete. Zu dieser: Margaret K. Powell/Joseph Roach, *Big Hair*, in: *Eighteenth-Century Studies* 38, 2004, S. 79–99, bes. S. 85–87; Thomas Döring, Kat.-Nr. 2.28, in: Luckhardt/Marth (wie Anm. 30), S. 162. Auch in seinen Karikaturen setzte sich Hogarth kritisch mit der Perückenmode auseinander, so etwa in seinen Serien *A Rake's Progress* (1733–1735) und *Marriage A-la-Mode* (1742–1745). Zu diesen Werkzyklen: Paulson, *Hogarth* (wie Anm. 1), Bd. 2: *High Art and Low, 1732–1750*, 1991, S. 15–47, 203–245; Fort/Rosenthal (wie Anm. 26).
- 32 Hogarth (wie Anm. 1), Kap. 6, S. 38–40. Dass er dem Haar dabei eine besondere Bedeutung beigemessen hat, geht aus einer Notiz zur *Analysis of Beauty* hervor. Ebd., S. 129. Vgl. Gillian Perry, *Staging Gender and 'Hairy Signs': Representing Dorothy Jordan's Curls*, in: *Eighteenth-Century Studies* 38, 2004, S. 145–163, hier S. 150.
- 33 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 6, S. 73. Ders. (wie Anm. 1), S. 40: „The beauty of intricacy lies in contriving winding shapes, such as the antique lappets belonging to the head of the sphinx, or as the modern lappet when it is brought before. Every part of dress, that will admit of the application of this principle, has an air (as it is term'd) given to it thereby; and altho' it requires dexterity and a taste to execute these windings well, we find them daily practised with success.“

- 34 William Barker, *A Treatise on the Principles of Hair-Dressing*, London 1780, Titelblatt und S. 7, 11 und 24. Vgl. Powell/Roach (wie Anm. 31), S. 87 und 94.
- 35 Barker (wie Anm. 34), S. 41.
- 36 Ebd., S. 51 f.

29. Alexander Cozens: Das Ende des Schönheitskanons (1778)

Simple beauty may be compared to pure, elemental water, and character is to beauty as flavour, scent, and colour are to water, which, by the addition of these several infusions, will be termed sweet, or sour, or scented, or red, yellow, &c. i. e. species or sorts of water. For the addition of character to beauty gives the latter a distinguishing quality, producing all the different kinds of characted beauties, each equally pleasing as to the effect upon the different tastes of mankind, but inferior to the first or simple beauty, in regard to purity of beauty. Thus, as I suppose that there is such a thing as elemental water, so I presume that there is elemental beauty, independent of taste or prepossession, but capable of being blended with other qualities. As water may be mixt with wine, milk, &c. in the same glass; so beauty with the expression of majesty, or beauty with sense, &c. may be combined in the same face: The infusion gives flavour or expression to the insipid element; and it may be observed, that some characters will unite more intimately with beauty than others, as it is easy to conceive that the steady, the artful, &c. accord less with beauty than the modest, the good-natured, &c. Hence it should seem that simple beauty is pure, because it has no character, and characted beauty is in some degree impure, if it may be so expressed, because its beauty is not simple and unmixt.

Alexander Cozens, *Principles of Beauty, Relative to the Human Head*, London 1778, S. 7

Die unschuldige Schönheit kann verglichen werden mit reinem, elementarem Wasser, und die einzelnen Merkmale verhalten sich zur Schönheit, wie Geschmack, Geruch und Farbe sich zum Wasser verhalten, das durch das Hinzu-fügen dieser verschiedenen Eingießungen süß oder sauer oder wohlriechend oder rot, gelb etc. genannt wird, d. h. [es handelt sich um] Arten oder Sorten von Wasser. Denn die Hinzufügung eines bestimmten Merkmals zur Schönheit verleiht Letzterer eine unterscheidbare Qualität, durch die all die unterschiedlichen Arten mit bestimmten Merkmalen versehener Schönheiten entstehen, jede gleichermaßen angenehm hinsichtlich ihrer Wirkung auf die verschiedenen Geschmäcker der Menschen, aber der ersten oder der unschuldigen Schönheit unterlegen in Hinblick auf ihre Reinheit.

Da ich annehme, dass es so etwas wie elementares Wasser gibt,¹ so nehme ich an, dass es auch elementare Schönheit gibt, unabhängig von Geschmack und vorgefassten Meinungen, aber in der Lage, sich mit anderen Qualitäten zu verbinden. So wie Wasser mit Wein, Milch etc. in ein und demselben Glas gemischt werden kann, so kann auch Schönheit mit dem Ausdruck der Majestas oder Schönheit mit Vernunft etc. in ein und demselben Gesicht kombiniert werden: Eine Eingießung gibt dem, dem es hinzugefügt wird, Geschmack oder Ausdruck; und es kann beobachtet werden, dass sich einzelne Merkmale inniger mit der Schönheit verbinden als andere, denn es ist leicht einzusehen, dass der Standhafte, der Kunstreiche etc. sich weniger gut mit der Schönheit vertragen als der Bescheidene und der Gutmütige etc. Daher ist es in der Tat so, dass unschuldige Schönheit rein ist, da sie kein besonderes Merkmal trägt, und die mit Merkmalen versehene Schönheit bis zu einem bestimmten Grad immer unrein ist, wenn man so sagen will, denn deren Schönheit ist nicht einfach und unvermischt.

Übersetzung: Anja Zimmermann

Kommentar

Gemessen an ihrem Programm erschien Alexander Cozens' Schrift *Principles of Beauty* 1778 überraschend spät. Im 18. Jahrhundert veränderte sich die Einschätzung gegenüber Schönheitskonzepten grundlegend, und der Glaube daran, dass sich überzeitliche und allgemeingültige Prinzipien zu ihrer Erfassung aufstellen ließen, schwand mehr und mehr. Gleichwohl wurde das Buch wohlwollend und interessiert aufgenommen. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein blieb es verfügbar, wurde übersetzt und gelesen. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich die Kunstgeschichte dann vor allem für andere Werke des Künstlers und Kunsttheoretikers Alexander Cozens (1717–1786) interessiert. Aus moderner Perspektive erwies sich z. B. das wenige Jahre nach *Principles of Beauty* erschienene Kompendium *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* als wesentlich ergiebiger, denn hier hatte der Autor eine praktische Methode der Erfindung von Landschaftskompositionen vorgestellt.² Die von ihm entwickelte *blot*-Technik, die es Künstlern ermöglichen soll, aus abstrakten Farbflecken ausgewogene Landschaftsbilder zu entwerfen, ließ sich besser mit damaligen Kunstinteressen, insbesondere der abstrakten Malerei, verbinden als Cozens' Vorschläge zur Ermittlung absoluter Schönheit.

Dass das Interesse an *Principles of Beauty* im Laufe des 20. Jahrhunderts völlig erlosch, liegt jedoch auch in ebenjenen Debatten begründet, deren Teil Cozens' Werk war. Er schaltete sich damit in eine Diskussion ein, die intensiv geführt wurde, auch wenn deren Ausgang Ende des 18. Jahrhunderts bereits abzusehen war. Schönheit verlor immer mehr ihre Rolle als zentrale Referenz der ästhetischen Theorie; immer weniger Denker waren von der Existenz einer „Formel objektiver Schönheit“ (*formula of objective beauty*)³ überzeugt, wie sie Cozens noch zu finden bemüht war.

Sein Versuch ist aber gerade deswegen interessant und aufschlussreich. Er zeigt sich als eine Art Übergangsphänomen, als Bemühen darum, das, was in den damaligen Überlegungen immer ungewisser und zweifelhafter wurde, auf durchaus neue und zeitgemäße Weise noch einmal zu fassen. Cozens' *Principles* sind daher keineswegs als ein bereits bei ihrem Erscheinen anachronistisches Kuriosum zu sehen, sondern sind in ihrer Zusammenstellung von Bild und Text und insbesondere in der ausgeklügelten Visualisierung ihrer Argumentation auf der Höhe ihrer Zeit. Sie lassen sich als Indiz dafür lesen, dass ihr Autor sowohl über den zitierten Einleitungstext als auch über die visuelle Ordnung und Anlage der Illustrationen Anschluss an zeitgenössische Diskurse der Naturwissenschaften suchte und sein eigenes Projekt in diesem Zusammenhang verortete.⁴

Der Schlüssel zu dieser Einschätzung sind die insgesamt 19 außergewöhnlichen Stiche von Francesco Bartolozzi, die das Zentrum des Buches darstellen. Der im Vergleich dazu schmale Textteil lässt sich als eine Einleitung in diesen visuellen Teil des Werks verstehen, ohne den Cozens' Argumentation nicht funktionieren würde.⁵ Der Text hat die Aufgabe, in die Benutzung des Bildteils einzuführen, indem durch die immer wieder variierten Analogien und Vergleiche nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell auf die visuelle Argumentation vorbereitet wird. Der umfangreiche Bildteil ist auf eine kreative Verwendung durch die Betrachter hin angelegt. Die Bezeichnung ‚Illustrationen‘ für die Bildtafeln führt daher im Grunde in die Irre, denn sie sind so gestaltet, dass sich – so Cozens' Vorstellung – erst in der Auseinandersetzung mit ihnen die Evidenz der angeführten Schönheitsprinzipien gleichsam wie von selbst ergeben soll.

Cozens' zeittypisch chemisch angelegter Vergleich von Schönheit und Stoffmischungen,⁶ der mit den Begriffen des Mischens und Hinzufügens arbeitet, spiegelt sich in der materiellen Ordnung der Tafeln. Zusätzlich zu den eingehafteten ganzseitigen Abbildungen, die man sich wie in jedem Buch durch Umblättern erschließen kann, sind dem Band noch eine Reihe von auf Transparentpapier gedruckten „passenden Haartrachten“ (*suitable dresses of the hair*) beigegeben, d. h. verschiedene Frisuren, die den ohne Haare gezeichneten Kopfprofilen je-

weils aufgelegt werden können.⁷ Daraus vervielfältigte sich nicht nur die Zahl an möglichen Beispielen für das Zusammenspiel von Profil und Haartracht bei der Erzeugung eines ‚schönen Gesichts‘, sondern es konnte eindringlich vor Augen geführt werden, was Cozens in der Einleitung beschrieben hatte: So wie sich „Wasser mit Wein, Milch etc. in ein und demselben Glas“ mischen kann, so mischen sich auch „in ein und demselben Gesicht“ verschiedene Anteile, die zur Steigerung (aber auch Minderung) der Schönheit beitragen. Die erzeugte Mischung oder besser das Hinzufügen oder Entfernen kann im Gebrauch der transparenten Haarzeichnungen buchstäblich nachvollzogen werden. Ebenso wird die diesem Konzept zugrundeliegende Vorstellung einer ursprünglichen oder „reinen“ Schönheit (*simple beauty is pure*,⁸ schreibt Cozens) veranschaulicht, die den unhintergehbaren Ausgangspunkt und die Referenz aller weiteren Überlegungen bildete. Sie wird bei Cozens durch den Verweis auf „elementarisches Wasser“ (*elemental water*) erläutert und findet sich in den Abbildungen durch die „reinen Profile“ versinnbildlicht, denen ebenso wie dem Wasser etwas hinzugefügt werden kann (und das damit gefärbt oder getrübt werden kann).⁹

Einerseits scheint das von Cozens entwickelte System damit äußerst dynamisch: Die Nutzer und Nutzerinnen des Buches konnten nicht nur mit der Kombination von Frisur und Physiognomie experimentieren, sondern zudem aus zwei in Register unterteilten Tafeln einzelne Details, *features*, zur Komposition idealer Gesichtszüge zusammenstellen (Abb. 17). Neben vier Stirnlinien bestand unter anderem die Auswahl zwischen insgesamt zwölf Nasen und immerhin 16 verschiedenen Mundformen. Die Variationen zwischen den Einzelformen waren zwar subtil, aber zugleich der Schlüssel zu einer genauen Beobachtung, die die Unterschiede auch als Chiffren für die von Cozens genannten Charakterzustände lesbar machte. Andererseits setzte das System enge Grenzen. Die Auswahl sanktionierte unweigerlich die potentiell unendlichen weiteren Variationen möglicher Nasenkrümmungen sowie Lippen- und Augenformen. Da sie nicht auf Cozens' Tafel enthalten waren, es gar nicht sein konnten, fielen sie implizit unter das Verdikt des Nicht-Schönen bzw. des Hässlichen. So machten die Variationen des Schönen zugleich dessen Eingeschränktheit deutlich: Wer nicht sehr genau hinsieht, wird die unterschiedlichen Nasen und Münder fast ununterscheidbar finden und feststellen, dass die schönen Gesichter sich zwangsläufig alle sehr ähneln.

Überraschend ist dies aus Sicht traditioneller Schönheitsvorstellungen nicht, betonte doch auch Cozens: „es gibt mehr Abstufungen der Deformation als der Schönheit ebenso wie es eine größere Anzahl unregelmäßiger als regelmäßiger Formen gibt“ (*there are more degrees of deformity than of beauty, as there are*

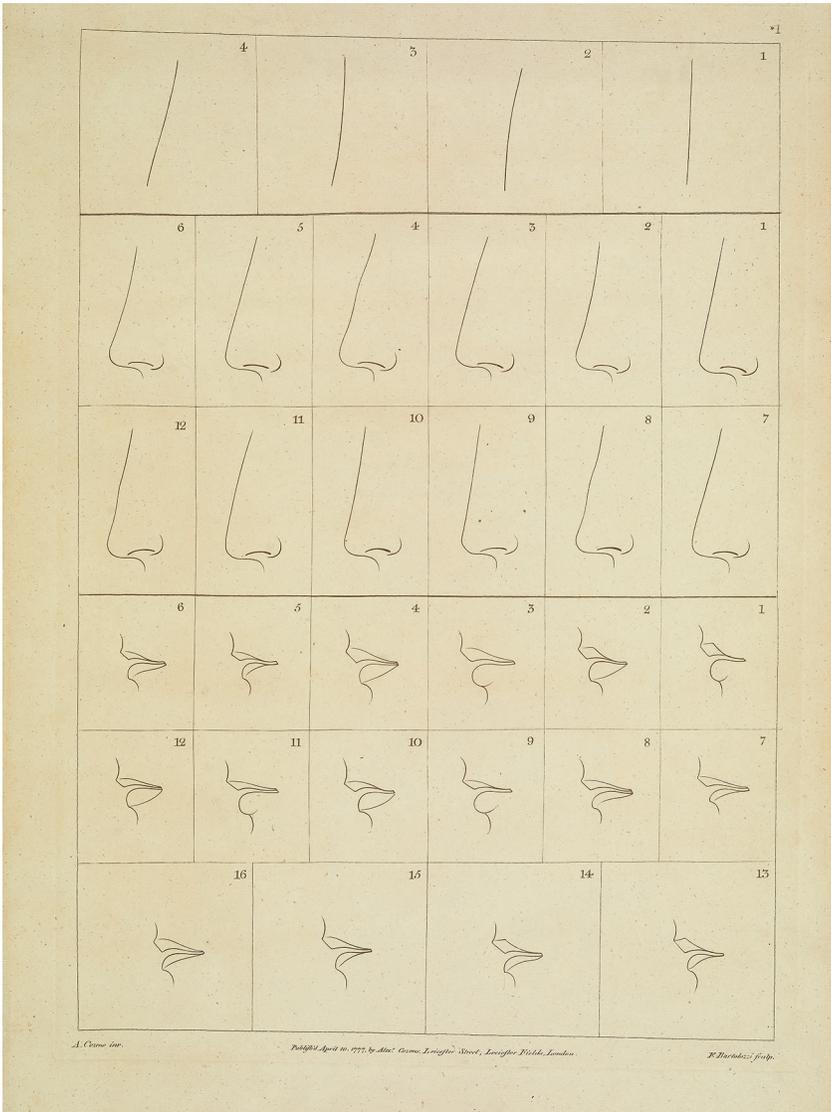


Abb. 17
Combination of Features, in: Alexander Cozens, *Principles of Beauty*,
London 1778, Tf. 1. Washington, D.C., Smithsonian Libraries

a greater number of irregular forms than regular).¹⁰ Der daraus resultierenden visuellen Eintönigkeit eines solchen Schönheitsbegriffs suchte Cozens durch die in der Einleitung ausführlich erläuterte Idee der Kombination und Mischung entgegenzuwirken. Denn neben der zwar am höchsten bewerteten, aber in argumentativ-visueller Hinsicht wenig ergiebigen „reinen Schönheit“, präsentierte Cozens seinen Lesern und Leserinnen eine Anzahl von sogenannten *charactered beauties*. Insgesamt 16 solcher Charaktere (wie z. B. *The Artful, The Delicate, The Timid*) listete Cozens auf. Sie stellen allerdings auch keine völlig gleichberechtigten Variationen des Schönen dar, sondern sind von vornherein in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt („denn es ist leicht einzusehen, dass der Standhafte, der Kunstreiche etc. sich weniger gut mit der Schönheit vertragen als der Bescheidene und der Gutmütige etc.“).¹¹ Den praktischen Nutzen seiner Zusammenstellung sah Cozens in einer Art visuellem Baukastensystem, „bereit, um es zur Komposition von Gesichtern zu nutzen“ (*ready to use of composing faces*).¹²

Seine Schrift war, anders als die eher theoretisch orientierten Beiträge von William Hogarth (*Analysis of Beauty*, 1753) oder auch Edmund Burke (*Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757) als praktisch nutzbares Kompendium gedacht.¹³ Künstler sollten mit ihm in die Lage versetzt werden, Gesichter zu visualisieren, die einem absolut gesetzten Ideal entsprachen, das unabhängig vom jeweiligen künstlerischen Problem allgemeingültig zu lösen sein sollte.

Als Referenz hierfür reichten jedoch die einleitenden Erläuterungen nicht aus, sondern sie bedurften explizit der *objects of sight*, d. h. der Abbildungen, da aus Cozens' Sicht die von ihm dargelegten Prinzipien nur unzureichend mit Worten beschrieben werden konnten (*principles [...] cannot but be very obscurely communicated by words*).¹⁴ Nur Bilder seien in der Lage „die komplizierteren Prinzipien nicht nur zu illustrieren, sondern auch zu demonstrieren“ (*not only to illustrate but demonstrate the abstruser principles*).¹⁵ Dieses Verständnis vom Bild als eigenständigem Erkenntnismedium lässt sich mit vergleichbaren Projekten aus den Naturwissenschaften in Zusammenhang bringen.¹⁶ In den großen naturwissenschaftlichen Atlaswerken des 18. Jahrhunderts wurden beispielsweise Strategien erprobt, die darauf abzielten, für den Betrachter einen möglichst echten, etwa an die Seherfahrungen einer Sektion angenäherten Zugang zu ermöglichen. Dies wurde in medizinischen Atlanten durch lebensgroße, realistische Illustrationen zu erreichen versucht, denen zugeschrieben wurde, sie trügen „die Signatur der Wahrheit“ (*the mark of truth*).¹⁷

Diese ‚Wahrheit des Bildes‘ sollte nicht nur durch das gesamte 19. Jahrhundert in den ästhetischen Debatten in immer engerer Auseinandersetzung mit den

Naturwissenschaften diskutiert werden¹⁸ – der Begriff spielte auch bei Cozens eine nicht zu unterschätzende Rolle und lässt sich bei ihm ebenfalls als ein Indiz für die Verbindung mit naturwissenschaftlichen Diskursen deuten. Cozens situierte die Bildtafeln ganz bewusst in einem eher wissenschaftlichen Kontext, indem er in der Einleitung betonte: „ich ziele mit meinem System eher auf die Wahrheit als auf die Anmut“ (*it is truth rather than elegance [...] which I wish to convey with my system*).¹⁹ In fast identischer Formulierung hatte der englische Wundarzt John Bell 1793 in seiner *Anatomy of the Bones, Muscles, and Joints* die Differenz zwischen einer von Künstlern und einer von Wissenschaftlern gestalteten Abbildung charakterisiert, indem er Ersteren vorwarf, sie strebten ausschließlich nach einer „Eleganz der Form“ (*elegance of form*), während die Wissenschaftler vor allem die „Genauigkeit der Darstellung“ (*accuracy of representation*) im Sinn hätten.²⁰ Auch die Zeitgenossen nahmen Cozens' Unternehmen als wissenschaftlich wahr, wie eine Rezension der *Principles* aus dem Jahr 1778 belegt, in der es heißt, dass „Mr. Cozens“ darauf ziele, „die gemachten Entdeckungen wissenschaftlich zu beschreiben“ (*to describe scientifically those discoveries he has made*).²¹ Die hier angesprochene „wissenschaftliche Beschreibung“ bezieht sich dabei ausdrücklich auf die Abbildungen, die auch in den erwähnten wissenschaftlichen Atlanten als Garanten eines wissenschaftlich legitimierten Vorgehens fungierten.

Auf lange Sicht musste dieses Unterfangen scheitern, entwickelte die Kunst der Moderne doch schließlich vom naturwissenschaftlichen Ideal der Objektivität unabhängige Arbeitsweisen, bei denen künstlerische Subjektivität zur absoluten Begründungsgröße ästhetischer Produktion wurde. Schönheit verlor sowohl als Qualitätsmerkmal in der Beurteilung von Kunst wie auch als Thema an Bedeutung.²²

Auf einer ganz anderen Ebene sind längere Kontinuitäten zu verzeichnen. Die Verwobenheit des Schönheitsdiskurses mit Fragen der Geschlechterdifferenz und seine Fokussierung auf den weiblichen Körper lassen sich als Konstante breiter Diskussionsstränge zum Thema identifizieren. Auch Cozens macht hier keine Ausnahme. In der Einleitung seines um wissenschaftliche Objektivität bemühten Schönheitskataloges legt er zwar Wert darauf, dass „die Prinzipien, auf denen die Illustrationen beruhen, ebenso auf den männlichen wie den weiblichen menschlichen Kopf anwendbar“ sind (*the principles in which these specimens [d. h. die Illustrationen] are founded are applicable to the male as well as the female human head*), allerdings findet sich kein einziges Blatt, das tatsächlich einen männlichen Kopf zeigt.²³ Zeitgenössische Werke wie *Crito: A Dialogue on Beauty* (1752) des englischen Historikers Joseph Spence, der eine

Runde englischer Gentlemen im gelehrten Dialog eine Art Punktesystem zur Beurteilung weiblicher Schönheit entwickeln ließ (Mrs. A*** erhält *seventeen for Shape* – „siebzehn für die Figur“), trugen zur scheinbar selbstverständlichen Kopplung von Schönheit und Weiblichkeit bei.²⁴ Dies bedeutete jedoch nicht, dass etwa Künstlerinnen eine besondere Eignung zur Beschäftigung mit dem Thema zugestanden worden wäre. Im Gegenteil: Während männliche Künstler in einer Vielzahl von theoretischen wie praktischen Konstellationen über Schönheit am Beispiel des weiblichen Körpers urteilten, stand dies Künstlerinnen nicht zu. Ihre Beschäftigung mit dem (entkleideten) männlichen Körper war über viele Jahrhunderte hinweg sanktioniert und bot Anlass zu Spott und Herabsetzung.²⁵

Anja Zimmermann

Anmerkungen

- 1 Nathan Bailey, *Compleat English Dictionary, oder vollständig Englisch-Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1792, notiert für das im englischen Original gebrauchte Wort *elemental* das heute ungebräuchliche „elementarisch“. Cozens knüpft hier an die in der antiken Philosophie entwickelte Vorstellung von Wasser als einem der vier ‚Urelemente‘ an.
- 2 Erschienen 1785/86; vgl. Werner Busch, Alexander Cozens‘ ‚blot‘-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft, in: Heinke Wunderlich (Hg.), *Landschaft und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg 1995, S. 209–228.
- 3 Ralph Cohen, *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, Berkeley 1985, S. 8.
- 4 Diesen Zusammenhang beleuchte ich ausführlich in Hinblick auf moderne Objektivitätsvorstellungen in: Anja Zimmermann, *Truth Rather Than Elegance: A Paradoxical Case of Impartiality in Cozens‘ ‚Principles of Beauty‘ (1778)*, in: Kathryn Murphy/Anita Traninger (Hg.), *The Emergence of Impartiality*, Leiden/Boston 2014, S. 409–438; Teile der obigen Ausführungen beruhen hierauf.
- 5 Leider können hier nur einige wenige Abbildungen beigefügt werden, die einen ersten Eindruck ermöglichen. Alexander Cozens, *Principles of Beauty, Relative to the Human Head*, London 1778 ist online einsehbar unter: https://archive.org/details/gri_33125008802064 (letzter Zugriff am 24.05.18).
- 6 ‚Chemisch‘ in Hinblick auf Cozens‘ Vorstellung von Schönheit in Analogie zur ‚Mischung‘ von Substanzen. Das von Cozens gebrauchte Bild des reinen Wassers lässt auf Kenntnis von Winckelmanns 1764 erschienenem *Geschichte der Kunst des Alterthums* schließen. Dort führte Winckelmann aus: „Nach diesem Begriff soll Schönheit seyn, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist.“ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 150 f.
- 7 Cozens (wie Anm. 5), S. 2.
- 8 Ebd., S. 7.
- 9 Ebd., S. 7.

- 10 Ebd., S. 9.
- 11 Ebd., S. 7.
- 12 So lautet die Bildunterschrift zur entsprechenden Bildtafel.
- 13 Zu William Hogarths *Analysis of Beauty* siehe den entsprechenden Beitrag in diesem Band.
- 14 Cozens (wie Anm. 5), S. 4.
- 15 Ebd., S. 4.
- 16 Vgl. Zimmermann (wie Anm. 4), S. 422–429.
- 17 So kennzeichnete der Anatom und Arzt William Hunter die Illustrationen seines berühmten 1774 erschienenen Atlas *Anatomy of the Human Gravid Uterus*. Vgl. hierzu: Ludmilla Jordanova, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Madison 1989, sowie: Anja Zimmermann, Wer sieht was? Oder: Körperschnitt und Bildschnitt, in: dies., *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009, S. 167–175.
- 18 Hierzu ausführlich: ebd.
- 19 Cozens (wie Anm. 5), S. 2.
- 20 Zitiert nach Kenneth B. Roberts/J. D. W. Tomlinson, *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*, Oxford 1992, S. 498.
- 21 *The Monthly Review; or, Literary Journal* 58, 1778, S. 444.
- 22 Vgl. Hans-Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968.
- 23 Cozens (wie Anm. 5), S. 3.
- 24 Joseph Spence [Sir Harry Beaumont, pseud.], *Crito; or, A Dialogue on Beauty*, London 1752.
- 25 So etwa in zahlreichen Spottgedichten und Karikaturen, vgl. Cindy McCreery, *The Satirical Gaze: Prints of Women in Late Eighteenth-Century England*, Oxford 2004. Zur Rolle der Aktklassen in der Künstlerinnenausbildung vgl. Linda Nochlin, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? in: Beate Söntgen (Hg.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S. 27–56.

30. Francisco de Goya: Malerei als Schminke (1794)

Londres 2 de Agosto de 1800

Por Justos Juicios de Dios te molestaran mis bobadas, y aunque silbestres, las puedes Juntar con las tuyas, y echarlas á morder. Beras como ganan, con mucho, las mías pues tengo la vanidad de que se pintan solas en el mundo.

Mas te balia venir á ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metio en el estudio a que la pintase la cara, y se salio con ello; por cierto que me gusta mas que pintar en lienzo, que tambien la he de retratar de cuerpo entero y bendra apenas acabe yo, un borron que estoy aciendo de el Duque de la Alcludia á caballo que me embió a decir me abisaria y dispondria mi alojamiento en el sitio pues me estaria mas tiempo del que pensaba: te aseguro que es un asunto de lo mas difícil que se le puede ofrecer a un Pintor.

Bayeu lo debia aber echo pero á huído el cuerpo, y se á echo muchas becas instancia; pero amigo el Rey, no quiere que trabaje tanto y dijo él; que se hiria por 2 meses a Zaragoza y dijo el Rey aunque sean 4. Ay le tienes cortejalo y ayudale a diberterse.

Tambien tienes esa carta de empeño para que agas lo que debes hacer y siento se aya muerto si es alguno de los dos que yo conoci ay. A dios y si quieres saber mas pregunta a Clemente

así estoy [caricatura]

Francisco de Goya an Martín Zapater, wohl am 2. August 1794; Madrid, Museo del Prado, Ms. 55

London, am 2. August 1800

Als gerechte Strafe Gottes werden Dich meine Albernheiten (*bobadas*) belästigen, und wiewohl [sie] wildwüchsig [sind], kannst Du sie mit Deinen zusammenbringen und sie [einander] beißen lassen. Du wirst sehen, es gewinnen haushoch die meinigen, denn ich schmeichle mir, dass sie einzigartig geschmückt [geschminkt, gemalt] sind.

Besser wäre es für Dich, Du würdest helfen kommen, die [Herzogin] von Alba zu malen (*pintar a la de Alba*), die mir gestern ins Atelier hereingeplatzt ist, damit ich ihr das Gesicht schminke (*a que la pintase la cara*), und das ist geglückt; übrigens gefällt mir das besser, als auf Leinwand zu malen (*pintar en lienzo*), und doch muss ich sie noch in ganzer Figur (*de cuerpo entero*) porträtie-

ren, und sie wird kommen, sobald ich fertig bin mit einem in Arbeit befindlichen Entwurf des Herzogs von Alcudía hoch zu Ross, der mir sagen ließ, dass er mich in der Residenz ankündigen und für meine Unterkunft dort sorgen werde, denn ich werde mehr Zeit als gedacht brauchen: Ich versichere Dir, dass es sich um eines der schwierigsten Sujets handelt, die sich einem Maler darbieten können.

[Francisco] Bayeu hätte es machen sollen, doch ist er der Sache ausgewichen und hat sich etliche Male bitten lassen; aber Freund König wünscht nicht, dass er so viel arbeitet, und als er sagte, er würde für zwei Monate nach Saragossa gehen, sagte der König, es dürften auch vier sein. Da hast Du ihn, hofier ihn und hilf ihm sich zu amüsieren.

Auch hast Du diese Bürgschaft für ein Darlehen, mit der Du tust, was zu tun ist, und ich bedaure, dass er gestorben ist, wenn es einer von den beiden ist, die ich dort kannte. Adieu, und wenn Du mehr wissen willst, frag Clemente

So befinde ich mich [Karikatur]

Übersetzung: Wolfram Pichler und Werner Rappl

Kommentar

Der hier übersetzte Brief Francisco de Goyas (1746–1828) ist das einzige bekannte Schriftstück, in dem der Maler auf María Teresa de Silva (1762–1802) zu sprechen kommt, jene berühmte Frau, die als Herzogin von Alba die nach der Königin ranghöchste Dame Spaniens war und deren eindrucksvolle Erscheinung vor allem so in Erinnerung geblieben ist, wie Goya selbst sie in zwei ganzfigurigen Bildnissen 1795 bzw. 1797 dargestellt hat (*Die Herzogin von Alba in Weiß*, Madrid, Privatsammlung; *Die Herzogin von Alba in Schwarz*, New York, Hispanic Society).¹ Der Künstler teilt seinem Jugendfreund Martín Zapater in Saragossa mit, die Herzogin sei ihm „ins Atelier hereingeplatzt“, um sich von ihm schminken zu lassen. Eine solche Erzählung regt die Fantasie an – nicht zuletzt diejenige einer neugierigen Nachwelt, die sich von nachgelassenen Papieren prominenter Persönlichkeiten umso unwiderstehlicher angezogen fühlt, je privater ihr Inhalt zu sein scheint. Indessen sind Form und Sprache von Goyas Brief aufschlussreicher als alle biografischen Details, die sich ihm entnehmen oder etwa im Stil historischer Romane in ihn hineinfantasieren lassen.² Mit größtem Gewinn wird ihn lesen, wer aus Interesse an der Geschichte der Malerei auch bei den diese Kunst betreffenden sprachlichen Ausdrücken klarer sehen möchte. Das spanische Wort für ‚malen‘, *pintar*, kommt

im Brief nicht weniger als viermal vor, ohne dass Goya sich wiederholen würde: Bei jeder Wortverwendung tritt eine neue Bedeutungsfacette in Erscheinung – auch deshalb, weil das Spanische über keinen eigenen Ausdruck für ‚schminken‘ verfügt.

Der Brief beginnt im amikalen Blödelton. Die Rede ist von Albernheiten („badas“), und es wird ‚gealbert‘. Schon die Datierung des Schreibens – „London, am 2. August 1800“ – ist widersinnig: Es wurde sicher nicht in London, sondern in Madrid verfasst, und die darin mitgeteilten Ereignisse, etwa die krankheitsbedingte Reise Francisco Bayeus (1734–1795) nach Saragossa, passen auch nicht ins Jahr 1800, sondern ermöglichen eine solide Datierung in den Sommer 1794. Seine eigenen Blödeleien seien „einzigartig geschmückt [geschminkt, gemalt]“ und daher denjenigen des Freundes überlegen, behauptet Goya in einem hochironischen Satz voll paradoxer Wendungen. Wahrscheinlich spielt er auf eine von ihm oft und gern geübte Praxis an, nämlich die Gewohnheit, die eigenen Briefe mit kleinen Zeichnungen – grafischen Nichtigkeiten – zu schmücken.³ Gerade der vorliegende Brief ist dafür ein prächtiges Beispiel: Statt ihn zu signieren, hat der Maler den auf der letzten Seite verbleibenden Raum bis zum *bas de page* hinunter mit einer Selbstkarikatur ausgefüllt, der er mittels einer punktierten Linie die Worte „así estoy“ („So befinde ich mich“ buchstäblich in den Mund legte (Abb. 18). Diese

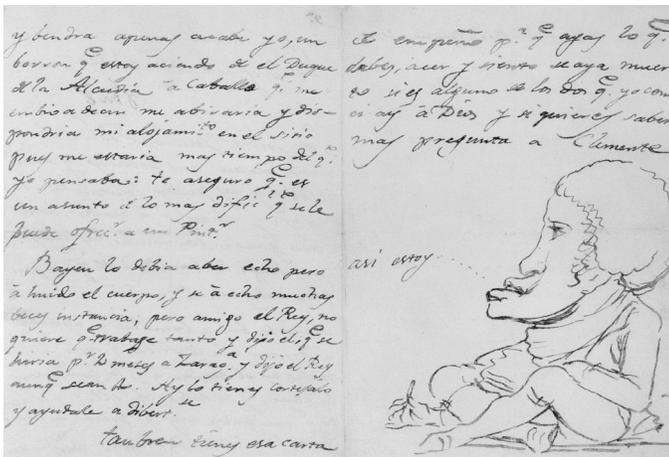


Abb. 18

Francisco Goya, Brief an Martín Zapater vom August 1794 (spätes-
halbher datiert auf den 2. August 1800). Feder, braune Tinte auf Papier.
208 × 153 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, Ms. 55

Figur wurde aus einem überdimensionierten Kopf mit konkav einschwingendem Profil und wulstförmig vorstehender Unterlippe heraus entwickelt. Die Gestalt als Ganze ähnelt dem Gesicht darin, dass sie nach unten hin immer breiter wird; die unvermittelt in Bodennähe auftauchende rechte Hand bildet sozusagen den am weitesten vorgeschobenen Posten der Figur. Fragwürdig bleibt, worum es sich bei dem kleinen Stängel oder Stift handelt, der dort mit affektierter Geste – man beachte den abgespreizten kleinen Finger – gehalten wird: Wenn *das* ein gewöhnlicher Zeichenstift sein soll, weshalb wird er dann auf so wenig selbstverständliche, gezielte Weise präsentiert?⁴

Nach dem ersten, selbstreferenziellen Abschnitt des Briefes folgt ein zweiter, erzählerischer, in dem die Künstlereitelkeit ernsthafter zum Zuge kommen darf. Zapater soll wissen, dass sich so bedeutende Persönlichkeiten wie die Herzogin von Alba oder der Minister Manuel Godoy, Günstling der Königin und frisch gebackener Herzog von Alcadía, von Goya malen lassen wollen, der folglich alle Hände voll zu tun und einen guten Grund hat, den Freund rhetorisch um Hilfe zu bitten. Über seinen Schwager, Francisco Bayeu, damals ranghöchster Maler am spanischen Hof, macht er sich auf maliziose Weise lustig und hält mit dem Gefühl der eigenen Überlegenheit kaum hinterm Berg. Die betreffende Erzählung leitet zum letzten, pragmatischen Briefteil über, in dem Zapater nun tatsächlich um ein oder zwei Freundschaftsdienste gebeten wird.

Im gegebenen Zusammenhang interessiert aber vor allem die Erzählung von der Malerei im Dienst der Herzogin von Alba. Diese sprachlich wohl am präzisesten gearbeitete Passage des Briefes steht ganz zu Beginn des zweiten Abschnitts, schließt also unmittelbar an die Rede von den einzigartig geschmückten Albernheiten an. Das Verb *pintar* wird hier auf engstem Raum gleich dreimal gebraucht. Beim ersten Mal ist davon die Rede, dass die Herzogin von Alba gemalt werden soll, beim zweiten wird erzählt, dass sie vom Maler verlangt habe, ihr Gesicht zu bemalen. Dass hier tatsächlich eine Bemalung des Gesichts, also Schminke gemeint ist, wird durch die beim dritten Mal getroffene Unterscheidung zweier Bildträger bestätigt: Goya behauptet, dass ihm das, was er gemacht habe, lieber sei als Malerei auf Leinwand. Doch kaum dass der Unterschied von Schminken und Malen, *pintar la cara* bzw. *pintar en lienzo*, markiert worden ist, wird er auch schon wieder in Frage gestellt. Denn der Maler beeilt sich, dem Freund mitzuteilen, dass er die Alba noch „in ganzer Figur“ zu porträtieren habe. In einer gewagten, ja unverschämten Lesart dieser Stelle erscheint das auszuführende Gemälde als eine auf den ganzen Körper der edlen Herzogin ausgreifende Weiterführung der am Gesicht begonnenen Bemalung.⁵ Weniger riskant ist die entgegengesetzte Sichtweise, wonach bereits das geschminkte

Gesicht eine Art Bildnis war. Wie Manuela Mena Marqués treffend bemerkt hat, erscheint es dann als Vorstudie zu einem ganzfigurigen Porträt (wie es 1795 tatsächlich ausgeführt werden sollte).⁶ Aber ganz egal, welcher Deutung man den Vorzug gibt, ob man die Porträtmalerei der Schminke oder umgekehrt die Schminke der Porträtmalerei angleicht, in jedem Fall ergibt sich der Eindruck, als ob der Unterschied zwischen einem ge-malten und einem be-malten Gesicht gering, wenn nicht überhaupt zu vernachlässigen wäre.

Ob diese Erzählung verlässlicher ist als die Datierung des Briefes? Ihr Anspielungsreichtum schließt jedenfalls nicht aus, dass sie wahr sein könnte.⁷ Der Herzogin von Alba, einer bekanntermaßen unkonventionellen und geistreichen Person, ist durchaus zuzutrauen, dass sie den damals wohl gefragtesten Porträtmaler Spaniens eines Tages überrumpelt und als ‚Visagisten‘ in Anspruch genommen hat. Goya wäre dann kurzfristig gezwungen gewesen, den Malerpinsel aus der Hand zu legen und gegen andere, kosmetische Utensilien einzutauschen. Möglicherweise ist *das* die Erklärung für jenen wie mit spitzen Fingern angefassten Stift, dessen Darstellung den Brief beschließt, sozusagen seinen allerletzten Zipfel bildet. Das Schminken war zwar mindestens bis ins 15. Jahrhundert hinein noch dem Aufgabenbereich eines Malers zugerechnet worden; Cennino Cennini hat dem Thema, wiewohl etwas widerwillig, zwei Kapitel seines Büchleins über die Malkunst gewidmet.⁸ Für einen akademischen Maler indes war es nicht unbedingt schmeichelhaft, sich in einem Metier zu betätigen, von dem die eigene Kunst, seitdem sie aus dem Zunftverband herausgetreten war, durch einen ganzen Ideenhimmel getrennt zu sein schien. Die affektierte Geste von Goyas Selbstkarikatur könnte ein distanziert-ironisches Verhältnis zu jener anderen, weit weniger prestigeträchtigen Form von Malerei andeuten, das Sitzmotiv zugleich auf eine vom Maler erfahrene Erniedrigung anspielen. Andererseits scheint er sich auf die seinem Status als Mitglied einer königlichen Kunstakademie unangemessenen Aufgabe dennoch bereitwillig eingelassen zu haben, ja er schreibt sogar (in ironischem Tonfall?), dass ihm „das besser [gefallt], als auf Leinwand zu malen“. Es scheint, dass er den Übergang von Malerei zu Kosmetik, der die Grenze von Realität und Fiktion unscharf werden ließ, als eine Art *capricho* zu schätzen und genießen wusste. Ihm blieb es dann ja auch vorbehalten, den launigen Einfall der Herzogin (falls es sich tatsächlich um einen solchen gehandelt haben sollte) auszukosten, indem er ihm eine ebenso pointierte wie anspielungsreiche schriftsprachliche (und vielleicht auch bildliche) Form gab.

Das Verhältnis von Malerei und Schminke, Malen und Bemalen sollte Goya auch sonst noch beschäftigen. Der Verfasser des ersten ihm gewidmeten Buches, Laurent Matheron, erzählt, der Maler habe einmal einer *marquesa* *** durch

die geschickte Bemalung eines Fußes – vorgetäuscht wurden die chromatischen Symptome einer Verstauchung – den nötigen Vorwand geliefert, um sich, statt den Gatten an den Hof zu begleiten, auf eigene Faust zu amüsieren. Selbst die Augen eines Arztes habe der Maler in die Irre zu führen vermocht.⁹ Während diese Anekdote freilich dem Bereich der „Legende vom Künstler“ (Ernst Kris/Otto Kurz) angehört, bringt uns der hier diskutierte Brief auf die Spur von Gedanken, die für Goyas künstlerische Praxis auf ganz spezielle Weise bedeutsam gewesen sein könnten. Spätestens seit ca. 1800 tauchen in seiner Malerei merklich geschminkte Gesichter auf. Man steht eben nicht nur vor der Wahl, *entweder* ein Gesicht zu schminken *oder* auf Leinwand zu malen (*pintar la cara* vs. *pintar en lienzo*): Auf Leinwand lassen sich auch geschminkte Gesichter malen. Ein Beispiel wäre die *Bekleidete Maja* (ca. 1805; Madrid, Museo del Prado) mit ihren Rouge-Wangen und Kohl-Augen, ein anderes das – an einen Clown erinnernde – Gesicht der *Marquesa de Santiago* (1804; Los Angeles, Getty Museum), an deren leuchtend roten Lippen mehr Farbe als Fleisch zu sein scheint.¹⁰ Bei Bildern wie diesen kann es zu spannungsreichen Verwicklungen der beiden Arten von Malerei kommen: Nicht immer verbleibt das, was man als Schminke erkennt, im fiktiven Bildraum, mitunter drängt es an die Oberfläche des realen Bildträgers, sodass die Darstellung von Schminke in eine Darstellung wie mit Schminke umschlägt und aus einem auf Leinwand gemalten Gesicht ein der Leinwand aufgemaltes wird.¹¹ Unter diesen Umständen bricht die Alternative von *pintar la cara* und *pintar en lienzo* vollends in sich zusammen. Was dies im jeweiligen Einzelfall genau bedeutet, ist schwer zu durchschauen und verdiente eine ausführliche Erörterung. Hier soll lediglich die Vermutung ausgesprochen werden, dass ein möglicherweise von der Herzogin von Alba angezettelt, dann vom Künstler in Briefform reinszeniertes Verwirrspiel um Malerei und Schminke schließlich in Malerei auf Leinwand fortgesetzt worden sein könnte. Zu vermuten steht ebenfalls, dass eine vertiefte Analyse dieses Verwirrspiels unsere malerei- und bildtheoretischen Begriffe *so* auf die Probe stellen könnte, dass man zu neuen theoretischen Einsichten gelangt.¹²

Wolfram Pichler

Anmerkungen

- 1 Der originale Wortlaut des Briefes und ein aufschlussreicher Kommentar bei Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, hg. v. Mercedes Águeda/Xavier de Salas, Neuausg. Madrid 2003, S. 344–348. Vgl. auch José Manuel Matilla/Manuela B. Mena Marqués (Hg.), *Goya. Luces y sombras*, Ausst.-Kat. Madrid/Barcelona, Barcelona 2012, S. 74 f. Eine – relativ freie – deutsche Übersetzung bei Francisco de Goya, *Briefe an Martín Zapater*, hg. u. eingel. v. Herwig Zens, übers. v. Eva Fritz/Otmar Binder, Weitra 2004, S. 195 f. – Zu Goya und der Herzogin von Alba Karin Gludovatz, *Fährten legen, Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011, S. 145–188, sowie Manuela B. Mena Marqués, María Teresa de Silva, duquesa de Alba, y Francisco de Goya, pintor, in: dies./Gudrun Mühle-Mauer (Hg.), *La duquesa de Alba, ‚musa‘ de Goya. El mito y la historia*, Madrid 2006, S. 15–164. – Für Kritik und Anregungen danke ich Klaus Speidel.
- 2 Etwa Lion Feuchtwanger, *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 1951.
- 3 Dazu etwa Guy Mercadier: El dibujo en las cartas de Goya a Martín Zapater: de la Ilustración humorística al código confidencial, in: *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa* (Zaragoza 1985), Saragossa 1987, S. 145–168; René Andioc, Algunos dibujos de las cartas de Goya a Zapater (y otras cosas), in: ders., *Goya. Letra y figuras*, Madrid 2008, S. 119–143.
- 4 Rodríguez Torres hat das fragliche Objekte als Zeichenstift oder genauer als *carboncillo* zu identifizieren versucht, siehe María Teresa Rodríguez Torres, *Goya entre sueños, chanzas y realidad*, Madrid 1996, S. 62. Zur Ikonografie von Goyas Selbstkarikatur, insbesondere zur mondsichelartigen Form des Gesichtes, Andioc (wie Anm. 3), S. 122 f.
- 5 So bei Gludovatz (wie Anm. 1), S. 148, sowie in der Einleitung der Herausgeberin in Sarah Symmons (Hg.), *Goya. A Life in Letters*, London 2004, S. 3–55, hier S. 41. Zu berücksichtigen wäre, dass *de cuerpo entero* idiomatisch richtig mit „in ganzer Figur“ zu übersetzen ist. Erst eine buchstäbliche Übersetzung der spanischen Wendung ebnet der anzüglichen Deutung den Weg.
- 6 Mena Marqués (wie Anm. 1), S. 20. Vgl. die etwas anders gelagerte, scharfsinnige Analyse von Gludovatz (wie Anm. 1), S. 148.
- 7 Vgl. die skeptischere Einschätzung ebd., S. 145. Zum Verhältnis von Malerei und Schminke in der Tradition der Künstlernovelle siehe den Kommentar zu Franco Sacchetti im vorliegenden Band. Allgemeiner zur einschlägigen Topik Jean-Claude Lebensztejn, Au Beauty Parlour, in: *Traverses* 7, 1977, S. 74–94, sowie Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989, S. 43–63.
- 8 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vincenza 2003, Kap. 179–180, S. 203 f.
- 9 Laurent Matheron, *Goya. Édition bilingue du texte original français (1858) et de la traduction espagnole de Guillermo Belmonte Müller (1890)*, Madrid 1996, S. 182. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Mena Marqués (wie Anm. 1), S. 43.
- 10 Zu der im zuletzt genannten Bildnis dargestellten Person und der Schminke in ihrer Lebenspraxis siehe Nigel Glendinning, Goyas Portrait of the Marquesa den Santiago, in: *J. Paul Getty Museum Journal* 13, 1985, S. 141–146.
- 11 Vgl. Wolfram Pichler, Schmutz und Schminke. Über Goya, in: *Neue Rundschau* 110/4, 1999, S. 112–130.
- 12 Jede solche Analyse wird von den scharfen Beobachtungen von Gludovatz (wie Anm. 1) profitieren können. Was das Begriffsarsenal der Bildtheorie betrifft, erlaube ich mir den Hinweis auf Wolfram Pichler/Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

Bildnachweis

Abb. 1 © Universitätsbibliothek Heidelberg, C 5456 A RES, S. 41

Abb. 2 Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

Abb. 3 © President and Fellows of Harvard College

Abb. 4 © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2009 (Foto: Christoph von Viràg)

Abb. 5 © Yale University Art Gallery

Abb. 6–7, 10 © The Trustees of the British Museum

Abb. 8–9 © Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek

Abb. 11 © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 12 © Leuven, Katholieke Universiteit, Universiteitsbibliotheek, Sammlung Corble

Abb. 13 aus: Andrea Bacchi/Stefano Pierguidi, *Bernini e gli allievi*, Florenz 2008, S. 278

Abb. 14, 15 © Universitätsbibliothek Heidelberg, 82 G 52 RES, Tf. 15 und 72

Abb. 16 © Getty Research Institute, Los Angeles (86-B11108)

Abb. 17 © Courtesy of the Smithsonian Libraries, Washington, D.C.

Abb. 18 aus: José Manuel Matilla/Manuela B. Mena Marqués (Hg.), *Goya. Luces y sombras*, Ausst.-Kat., Madrid/Barcelona 2012, S. 75

Nachweis der Textabdrucke

1. Cicero

Aus: Marcus Tullius Cicero, *De inventione/Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum/Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch – Deutsch*, hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1998, S. 165, 167

2. Ovid

Aus: Publius Ovidius Naso, *Ars amatoria/Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch*, hg. u. übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1992, S. 123 © 1992 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

3. Apuleius

Aus: Apuleius, *Der goldene Esel. Metamorphoseon libri XI. Lateinisch – deutsch*, hg. u. übers. v. Edward Brandt/Wilhelm Ehlers, eingel. v. Niklas Holzberg, 6., überarb. Aufl., Berlin 2012, S. 52–55

5. Hildegard von Bingen

Aus: Hildegard von Bingen, *Im Feuer der Taube. Die Briefe. Erste vollständige Ausgabe*, übers. v. Walburga Storch, Augsburg 1997, Nr. 52–52R, S. 110–114 (mit zwei Abweichungen)

7. Francesco Petrarca

Aus: Francesco Petrarca, *Canzoniere – Triumphe – Verstreute Gedichte. Italienisch und Deutsch*, übers. v. Karl Förster/Hans Grote, hg. v. Hans Grote, Düsseldorf/Zürich 2002, CC (S. 305) © 2002 Bibliographisches Institut GmbH: Artemis & Winkler, Berlin

8. Franco Sacchetti

Leicht überarb. nach: Franco Sacchetti, *Toskanische Novellen*, übers. v. Hanns Floerke, neu durchgesehen v. Martina Kempter, Berlin 1998, S. 154–156

9. Lorenzo Valla

Aus: Lorenzo Valla, *Von der Lust oder Vom wahren Guten / De voluptate sive De vero bono. Lateinisch-deutsche Ausgabe*, hg. u. übers. v. Peter Michael Schenkel, eingel. v. Eckhard Keßler, München 2004, S. 67. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Wilhelm Fink Verlages.

10. Leon Battista Alberti

Aus: Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen (Della famiglia)*, Zürich/Stuttgart 1962, S. 139 f.

11. Leonardo da Vinci

Aus: Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, übers. v. Marianne Schneider, hg. v. André Chastel, München 1990, Nr. 81, S. 208 f.

12. Baldassare Castiglione

Aus: Baldesar Conte Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, übers., eingele. u. erl. von Fritz Baumgart, Sammlung Dieterich Bremen: Schönemann 1960 © Aufbau Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 1960, 2008 (Diese Übersetzung erschien erstmals 1960 als Band 78 der Sammlung Dieterich; Sammlung Dieterich ist eine Marke der Aufbau Verlag GmbH & Co. KG)

13. Albrecht Dürer

Aus: Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte*, hg., komm. u. in heutiges Deutsch übertr. v. Berthold Hinz, Berlin 2011, D Buch III, fol. T2 r (S. 226)

22. Peter Paul Rubens

Aus: Peter Paul Rubens, *De imitatione statuarum*, aus: Andreas Thielemann, Rubens' Traktat 'De imitatione statuarum', in: Ursula Rombach/Peter Seiler (Hg.), *Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2012, S. 95–150, hier S. 135

23. William Shakespeare

Aus: William Shakespeare, *The Winter's Tale. Das Wintermärchen, Englisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Herbert Geisen, Stuttgart 2008, S. 116–119 © 1974 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

25. Gian Lorenzo Bernini

Aus: *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, übers. v. Hans Rose, München 1919, S. 105, 112, 123, 238 f.

28. William Hogarth

Aus: William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, FUNDUS Band 132, 2. Aufl., Hamburg 2007. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Philo Fine Arts Stiftung & Co. KG, Hamburg

Register historischer Personen

Kursive Ziffern verweisen auf Fundstellen in den Anmerkungen

Adamantios (Adamantius, Alexandrinus) 256

Adolf von Burgund (Veere) 181 f.

Aegidius Romanus 99

Agrippa von Nettesheim (Heinrich Cornelius) 291, 298

Agrippa, Camillo 289

Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo de (Herzogin) 357 f., 360–362

Alberti, Leon Battista 15, 19–23, 25, 34, 133–144, 148 f., 153–155, 168, 170 f., 197, 224, 228, 230, 243–245, 248, 255, 263

Alberti, Lorenzo 134 f.

Alberto Arnoldi 117, 120

Albertus Magnus 256

Alessandro Farnese (Kardinal) 263

Alexander der Große 309, 315

Allori, Alessandro 25, 221–230

Ambrosius (Ambrosius Mediolanensis) 93–95, 98

Andreae, Hieronymus (Jeronymus Formschneider) 169

Anna von Borselen (Veere) 181 f.

Apelles 57, 75, 160, 206 f., 343

Apuleius (Apuleius Madaurensis) 25, 59–67, 197, 201

Archimedes 170

Aretino, Pietro 192

Ariosto, Ludovico 237

Aristoteles 17–19, 33, 44, 137, 160, 204, 233, 252 f., 256

Armenini, Giovanni Battista 24, 225, 233

Audran, Gérard 26, 313–324

Augustinus 73, 76, 82, 96, 127

Augustus (Kaiser, Römisches Reich) 52

Baldinucci, Filippo 199, 225 f.

Barbari, Jacopo de' 173

Barker, William 341

Barocchi, Paola 204, 228

Bartolozzi, Francesco 349

Bastiano di Francesco 205

Baumgarten, Alexander Gottlieb 15

Bayeu y Subías, Francisco 359 f.

Bell, John 353

Bellori, Giovanni Pietro 17, 20, 45, 246, 261

Bembo, Pietro 62, 159 f., 192, 204

Bernard von Clairvaux 99

Bernini, Gian Lorenzo 25, 301–312, 322

Bibbiena, Bernardo (Bernardo Divizio) 159

Biringuccio, Vannoccio 249

Blanka von Kastilien (Blanche, Königin von Frankreich) 100

Boccaccio, Giovanni 42, 117, 120, 139

Bordone, Paris 52, 57, 200

Bosse, Abraham 316 f., 323

Boucher, François 52–54

Boulle, André-Charles 261

Brinton, Thomas 122

Bronzino, Agnolo 223

Buffalmacco, Buonamico 117 f.

Burckhardt, Jacob 12, 159

Camerarius, Joachim 169

Campanella, Tommaso 253

Canossa, Lodovico 159–161

Cardi, Giovanni Battista 226

Caro, Annibale 192

Cassirer, Ernst 255

Castiglione, Baldassare 25 f., 47, 154, 157–164, 198, 206

Cellini, Benvenuto 225

Cennini, Cennino 22, 118, 150, 168, 171, 194, 216 f., 247, 361

Cesariano, Cesare 196, 291

Cesi, Federico 253

Chantelou, Paul Féart de 301–312

Cicero, Marcus Tullius 15, 19 f., 25, 34, 39–48, 134, 150, 197, 314

Cigoli, Lodovico (il Cigoli) 225 f.

Cimabue 118

- Clemens V. (Papst) 106
 Clemens VII. (Papst) 192
 Colbert, Jean-Baptiste 301, 303, 311, 315
 Cozens, Alexander 26, 347–355
 Crucius, Johannes 182
 Cyprianus, Thascius Caecilius 75 f., 93–97, 119
- Daddi, Bernardo 118
 Dante, Alighieri 172, 196
 Danti, Vincenzo 17 f., 22, 34, 206, 212, 225
 Della Porta, Giovan Battista (Giovanni de Rosa) 15, 25, 215, 251–260
 Demetrius (Demetrios) 19
 Descartes, René 260
 Desiderio da Settignano 207
 Dionysios von Halikarnassos (Dionysios Halicarnassensis) 46
 Dolce, Lodovico 20, 24, 26, 44, 199, 206, 212, 224, 231–239, 245, 247
 Doni, Anton Francesco 232, 245, 247, 249
 Dufresnoy, Charles-Alphonse 338
 Dürer, Agnes 169
 Dürer, Albrecht 15, 23, 26, 165–177, 193, 255, 268, 295, 299, 323, 343 f.
- Ebreo, Leone (Hebraeus Leo) 206
 Elias, Norbert 14, 180, 188
 Equicola, Mario 233
 Erasmus von Rotterdam (Desiderius Erasmus) 26, 179–189
 Euklid 168, 170
- Ferri, Ciro 315
 Ficino, Marsilio (Marsilius Ficinus) 23, 130, 194, 205 f., 208
 Filarete (Antonio Averlino) 245
 Filelfo, Francesco (Franciscus Philelphus) 130
 Firenzuola, Agnolo 15, 26, 46 f., 62, 191–202, 208, 217 f., 235
 Foucault, Michel 14
 Francesco Maria I. della Rovere (Herzog von Urbino) 159
 Francesco Maria II. della Rovere (Herzog von Urbino) 146
- Franco, Niccolò 114
 Franz I. (König von Frankreich) 146, 310
 Fréart de Chambray, Roland 316
 Fritsch, John Frederick 332
- Gaddi, Agnolo 118
 Gaddi, Taddeo 117 f.
 Galenus 54, 137, 251
 Galilei, Galileo 253
 Galle, Cornelius I. 272
 Gallus, Gaius Cornelius 51
 Gamard, Hubert 307
 Gaurico, Pomponio (Pomponius Gauricus) 168, 176, 194, 233, 254 f.
 Geronimo de Novo 256
 Ghisliero, Federico 290 f., 295, 297 f.
 Giocondo, Fra Giovanni 193, 291
 Giorgi, Francesco 298
 Giorgione 329
 Giotto 115–118, 120 f.
 Giovio, Paolo 206
 Godoy, Manuel de 360
 Goeree, Willem 327
 Gonzaga, Elisabetta (Herzogin von Urbino) 159
 Goya, Francisco de 15, 26, 357–363
 Gregor I. (der Große, Papst) 70
 Guarino da Verona (Guarinus Veronensis) 129
 Guazzo, Stefano 108
- Heinrich von Burgund (Veere) 181 f.
 Hermann von Tournai (Hermannus Tornacensis) 82
 Hieronymus, Sophronius Eusebius 73, 77, 94, 96–99
 Hildegard von Bingen 25, 79–91
 Hippokrates 216, 251 f.
 Hogarth, William 15, 26, 172, 335–345, 352
 Holbein, Hans d. J. 269
 Homer 42, 45 f., 125 f., 198
 Hoogstraten, Samuel van 329 f.
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 35, 43, 71, 197, 204
 Hunter, William 355

- Isidor von Sevilla (Isidorus Hispalensis) 25, 69–77
- Johanna von Aragón (Herzogin von Paliano) 206
- Jombert, Charles Antoine 237, 262
- Junius, Franciscus 329 f.
- Kris, Ernst 362
- Kurz, Otto 362
- Lairesse, Gerard de 25, 325–333
- Landino, Cristoforo 130
- Lavater, Johann Caspar 256
- Le Blon, Michel 296
- Le Brun, Charles 256, 260, 315, 321, 328
- Lee, Rensselaer W. 17
- Lenzoni, Carlo 204
- Leonardo da Vinci 12, 15, 22 f., 26, 109, 113 f., 145–155, 168, 171, 198, 212, 243–245, 247, 249, 259, 262, 268, 291, 298, 310, 323, 329, 342
- Lievens, Jan 325 f., 328, 330
- Ligorio, Pirro 263
- Lipsius, Justus 264, 268, 271
- Lomazzo, Giovanni Paolo 25, 199, 225, 233, 241–249, 336–338, 342 f.
- Lorenzo de' Medici 23
- Ludovico Sforza (Herzog von Mailand) 146
- Ludwig IX. (der Heilige, König von Frankreich) 96
- Ludwig XIV. (König von Frankreich) 315, 341
- Lukian 45, 61
- Lukrez 51
- Luther, Martin 172
- Lysistratus 71
- Machiavelli, Niccolò 159
- Macinghi Strozzi, Alessandra 143
- Magritte, René 44
- Mancini, Giulio 246, 249
- Mander, Karel van 246, 249
- Mantegna, Andrea 35, 320
- Map, Walter 141
- Maratta, Carlo 315
- Margarete von Provence (Königin von Frankreich) 96
- Marinello, Giovanni 25, 209–219, 238
- Martialis, Marcus Valerius 98
- Martini, Simone 109, 120
- Matheron, Laurent 361 f.
- Mattioli, Pietro Andrea 215, 218
- Mauss, Marcel 14, 297
- Maximilian II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reichs) 263
- Maximilian von Burgund 182
- Melzi, Francesco 146, 152
- Menchi da Monteverchi, Alessandro 227
- Méndez de Carmona, Luis 288, 295 f.
- Mercuriale, Girolamo (Hieronymus Mercurialis) 263 f., 271
- Michael Scotus 256
- Michelangelo Buonarroti 23, 34 f., 163, 232, 236, 338, 342 f.
- Mieris d. Ä., Frans van 15 f., 18–20
- Milton, John 339, 340
- Minucius Felix, Marcus 73
- Mondino dei Luzzi (Lucius Mundinus) 172
- Montaigne, Michel Eyquem de 277
- Morato, Fulvio Pellegrino 233
- Myron 49 f., 54
- Niccolò di Tommaso 117
- Niccolò III. d'Este (Markgraf von Modena und Ferrara) 136
- Nifo, Agostino 206
- Oporinus, Johannes 226
- Orcagna, Andrea 117 f.
- Origenes 75 f.
- Orlan 36, 44
- Orsini, Leone 204
- Ovidius Naso, Publius 24 f., 49–57, 61–64, 65, 97, 101, 106 f., 125, 130, 160, 248
- Pacheco de Narváez, Luis 288, 295
- Pacheco, Francisco 172
- Pacioli, Luca 146, 168, 200
- Panneels, Willem 264 f.

- Panofsky, Erwin 23
 Paolo da Cartaldo 143
 Parmigianino 196, 198, 236
 Parrhasios 42
 Passe d. J., Crispijn de 172
 Paulus (Apostel) 82 f.
 Perrault, Charles 320, 323
 Petrarca, Francesco 23, 26, 62, 105–114, 120, 127, 153, 196, 198, 204
 Petronius Arbitrator 62
 Phidias 43 f.
 Philostratus, Iunior 259
 Piccolomini, Alessandro 204
 Pico della Mirandola, Giovanni 130, 187, 205
 Pietro d' Abano (Petrus de Abano) 137, 256
 Piles, Roger de 24, 262, 269, 323, 328, 338
 Pino, Marco 338, 342
 Pino, Paolo 24, 232, 235 f., 237
 Pirckheimer, Willibald 175, 259
 Platon 11, 17, 19, 22 f., 37, 44, 47, 194, 196, 205 f., 233, 251–253, 307
 Plinius d. Ä. (Gaius Plinius Secundus) 71 f., 74, 102, 120, 206, 234, 297 f., 343
 Plotinus 23, 197
 Plutarchus 46
 Poggio Bracciolini, Gian Francesco 130
 Polemon, Marcus Antonius 252, 256
 Polyklet (Polykleitos) 22, 26, 110, 116, 120 f., 169
 Pompadour, Jeanne Antoinette Poisson, marquise de 52 f.
 Pomponius Laetus, Iulius 130
 Poussin, Nicolas 172, 304, 322
 Properz (Sextus Propertius) 51, 64, 75
 Protagoras Abderita 22
 Protogenes von Kaunos 160, 343
 Puttenham, George 277
 Pythagoras 170, 252
- Quellinus, Erasmus 272
 Quintilianus, Marcus Fabius 19, 34, 74 f., 206
- Raffael 47, 159, 163, 198, 207, 232, 317
 Rembrandt 326–328, 330, 333
 Reni, Guido 207
- Reynolds, Joshua 18
 Rhazes (Muhammad Ibn-Zakarīyā ar-Rāzī) 256, 258
 Ricci, Juan Andrés 172
 Richard (Abt von Springiersbach) 82
 Ripa, Cesare 9–11, 15, 17–20, 33
 Rubens, Albert 270 f.
 Rubens, Peter Paul 24, 26, 172, 236, 237, 261–272, 326, 328, 330
 Rubens, Philippe 264, 271
- Sacchetti, Franco 25, 115–123
 Salutati, Coluccio 117
 Sánchez de Carranza, Jerónimo 288
 Savonarola, Michele 136 f., 143, 174, 176, 254
 Seneca, Lucius Annaeus 268
 Shakespeare, William 25, 273–285, 289
 Simmel, Georg 14
 Simonides von Keos (Simonides Ceus) 42, 46
 Sokrates 42, 206, 251 f.
 Spence, Joseph 353 f.
 Stefano Fiorentino 118
 Stradano, Giovanni (Jan van der Straet) 225
- Talenti, Francesco 120
 Tasso, Giovan Battista di Marco del 205 f.
 Telesio, Antonio (Antonius Thylesius) 233, 237
 Tengswich (Tenxwind, Magistra von Andernach) 79–84, 87
 Tertullianus, Quintus Septimius Florens 97 f., 102, 119
 Testelin, Henri 316 f., 322 f.
 Thibault, Girard 26, 287–299
 Tibullus, Albius 51, 64
 Tizian 13, 55, 232, 235 f., 329
 Torelli, Ippolita (Ippolita Castiglione) 159
 Tribolo, Niccolò 205 f.
- Valerius Maximus 42
 Valla, Lorenzo 26, 125–131, 248
 Valverde, Juan de 221 f., 226
 Varchi, Benedetto 26, 143, 203–208, 212, 223, 227

- Varin, Jean 303, 307, 311
 Vasari, Giorgio 11 f., 20, 24, 35, 153, 198,
 206 f., 232, 235, 239, 245, 329, 332
 Velázquez, Diego 172
 Vergilius Maro, Publius 51, 106, *III*, *129*,
 198 f.
 Vesalius, Andreas 221 f., 226–228, 229, 258
 Vinzenz von Beauvais 25, 93–103
 Vitruvius 22, 26, 72 f., 168, 171, *176*,
 192–194, 196 f., 290 f., 295, 298
 Wibert von Gembloux 87, *90 f.*
 Wilhelm Peraldus (Guilelmus) 99
 Winckelmann, Johann Joachim 9, *354*
 Wölfflin, Heinrich 12 f.
 Xenophon 42, *140*
 Zapater, Martín 357 f., 360
 Zeuxis 34, 39–44, *47*, 168, 170, 197 f., 211,
 216, 314, 319



Können menschliche Körper von Natur aus vollkommen schön sein? Seit der Antike wurden immer neue Kunstgriffe erdnen, um den lebendigen Körper an sich und in seiner künstlerischen Darstellung zu perfektionieren. Kunst und Schönheitspflege stehen damit in einem spannungsvollen Wechselverhältnis: Die in beiden Bereichen angewandten Mittel und Leitprinzipien zur Regelung, Steigerung oder Erzeugung körperlicher Schönheit beeinflussen und überschneiden sich.

Der Band versammelt Grundlagentexte dieses Schönheitsstrebens von Ovid, Hildegard von Bingen, Francesco Petrarca, Albrecht Dürer, Peter Paul Rubens, William Hogarth u. v. m., ergänzt um erläuternde Kommentare.



9 783496 015932