

Von der Fleischfarbe zur Hautfarbe

Firenzuola, Dolce, Mercuriale und Mancini zum Weißsein in den Künsten des 16. Jahrhunderts

Romana Sammern

Abstract *Whiteness as a construct of ideal skin colour was created at the intersection of the visual arts, literature, natural history and medicine (among others). This paper traces the construction of whiteness through four case studies in sixteenth-century Venice and Rome, examining the works of Agnolo Firenzuola, Lodovico Dolce, Girolamo Mercuriale, and Giulio Mancini. It shows that this construct of whiteness was rooted in ancient medical theories of internal equilibrium and by the seventeenth century had been gradually transferred to the external surface. Notions of beauty, gender dynamics and the emergence of colonial and racial ideologies were closely linked to this ideal. In close interaction with medicine, sixteenth-century art played a crucial role in making complexion a central theme in both visual art and art theory, and in establishing a hierarchy through the ostentatious absence of non-whiteness. Depictions of darker skin tones did not appear until the seventeenth century when attention shifted from a colour mixture of red, white and black to a polarity of light and dark.*

Keywords *Skin, Color, Complexion, Whiteness, Medicine*

›Weiß‹ als kulturelles Konstrukt idealer Hautfarbe wurde – unter anderem – in einem Wechselverhältnis zwischen bildender Kunst, Literatur, Naturkunde und Medizin hergestellt. Der Beitrag verfolgt diese Konstruktion von Weißsein entlang von vier Fallbeispielen aus Venedig und Rom im 16. Jahrhundert und zeigt, dass sie an antike medizinische Theorien über das innere Gleichgewicht anknüpfte und sich bis zum 17. Jahrhundert langsam auf die Körperoberfläche verlagerte. Weiß war zugleich eine zentrale Kategorie für die Bewertung körperlicher Schönheit. Dieses Schönheitsideal war intersektional mit der Konstruktion des binären Geschlechterverhältnisses und der Bildung kolonialistischer und rassistischer Ideologien verwoben. Die Künste wirkten bei seiner Herstellung grundlegend mit, indem sie Weißsein als Strategie für die Naturalisierung

und Maskierung seiner Sichtbarkeit und Allgegenwärtigkeit einsetzen.¹ Welche Farbkonzepte dabei zur Anwendung kamen, soll im Folgenden entlang der einflussreichen Traktate über die Schönheit der Frauen von Agnolo Firenzuola und über die Farbe in der Malerei von Lodovico Dolce diskutiert werden. Am Beispiel von Girolamo Mercuriales heilkundlicher Abhandlung über die Körperpflege und Giulio Mancinis Überlegungen über die Malerei wird zudem das Verhältnis der Künste zueinander untersucht (zu denen die Medizin als *arte* noch zählte). Dabei werden erstmals Mercuriales Konzept der Körperfarbe und sein Einfluss auf Mancini betrachtet.

Der griechische Ausdruck für Farbe, *χρώμα* (*chrōma*), leitet sich von *χρῶς* (*chrōs*) für Fleisch und Haut ab. In der Antike scheint er im Wortsinn die Farbe des Körpers gemeint zu haben und wurde im Weiteren auf Farbstoffe und Schminke ausgedehnt.² Gleichzeitig verband Platon in der Rhetorik und Poetik die Farbgebung neben Kosmetik und Kleidung als Metapher eng mit dem Stil.³ Dies lässt sich anhand der ältesten erhaltenen Abhandlung über die Farben verdeutlichen, die zugleich das Kolorit des menschlichen Körpers beschrieb:⁴ Das einflussreiche Traktat über die Natur des Menschen (*De natura hominis*, um 410 v. Chr.) aus dem *Corpus Hippocraticum* führte die Konstitution des Menschen auf die Säftelehre zurück, wonach Gesundheit und Temperament aus der Zusammenstellung und Verteilung der vier Körpersäfte (Blut, Schleim, gelbe Galle, schwarze Galle) resultieren und Krankheit aus Beeinträchtigungen dieses Gleichgewichts.⁵ In einem komplexen System von Analogien stehen diese Säfte mit den vier Jahreszeiten, Lebensaltern und Qualitäten (kalt, warm, trocken und feucht) in Beziehung. Farben sind in diesem Schema bedeutende Merkmale des humoralen, also die Säftelehre betreffenden Zustands: Blut war die Farbe Rot, Schleim Weiß, der schwarzen Galle war Schwarz und der weißen Galle Gelb zugeordnet.⁶ Die Fähigkeit, die Körpersäfte anhand dieser Farben zu identifizieren, zu beschreiben und zuzuordnen,

-
- 1 Camara Dia Holloway, *Critical Race Art History*, in: *Art Journal* 75 (2016), S. 89–92, hier S. 89. Siehe dazu mit weiterführender Literatur David Bindman/Henry L. Gates, *The Image of the Black in Western Art*, 5 Bde., Cambridge 2010–2014; Anna Greve, *Farbe, Macht, Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013; Victor I. Stoichita, *Darker Shades. The Racial Other in Early Modern Art*, Chicago 2019 [zuerst: *L'image de l'Autre*, Paris 2014]; David Bindman, ›Race Is Everything‹. *Art and Human Difference*, Chicago 2023.
 - 2 Jörg Krämer/Arthur Quinn, *Color*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 273–282, hier Sp. 273.
 - 3 Ebd., Sp. 273, 277; besonders zu den physiologischen Metaphern von Farbe und Körper bei Cicero: Elaine Fantham, *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*, Toronto 2019 [zuerst 1972], S. 166f., 170.
 - 4 Roy Osborne, *Books on Colour since 1500. A History and Bibliography of Colour Literature*, Boca Raton 2013, S. 1.
 - 5 Aufgrund Aristoteles Zuschreibung (*Historia Animalium*, 512b) soll der griechische Arzt Polybos (400–370 v. Chr. tätig) das Traktat (mit-)verfasst haben. Vivian Nutton, *Säftelehre*, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider/Manfred Landfester (Hg.), *Der Neue Pauly*, Bd. 10, Stuttgart/Weimar 2001, Sp. 1208–1210.
 - 6 Hippocrates, *Über die Natur des Menschen*, in: Jutta Kollesch/Diethard Nickel (Hg.), *Antike Heilkunst. Ausgewählte Texte aus den medizinischen Schriften der Griechen und Römer*, Stuttgart 1994, S. 70–78, hier S. 74.

gehörte zum zentralen diagnostischen Verfahren der Medizin.⁷ Hautfarbe meinte daher Körperfarbe.

De natura hominis bildete die Grundlage für die medizinischen Schriften des in Rom tätigen griechischen Arztes Galen und blieb über die arabische Vermittlung im Mittelalter für das physiologische Verständnis in Europa maßgeblich.⁸ Das Ideal stellte eine ausgewogene Mischung der Körperfarben Rot, Weiß und Schwarz dar. Diese Farbpalette war mehr als ein topisches Schönheitsideal. Vielmehr gab sie Aufschluss über die persönliche Konstitution, die physiologische Disposition und den Charakter – also über das Wesen einer Person als Ganzes.⁹ Im Laufe des 16. Jahrhunderts begann sich dieses Konzept zu ändern. Die Komplexion betraf dann weniger innere als vielmehr äußere Eigenschaften wie die Beschaffenheit der Haut.¹⁰

In der Frühen Neuzeit erlebten auch allgemein farbtheoretische und farbsymbolische Überlegungen eine Konjunktur. Seit dem Mittelalter differenzierte man in Europa auf der Grundlage der peripatetischen, also auf der Lehre des Aristoteles beruhenden Farbtheorie zwischen den ›wahren‹ Farben (*colores proprii*), die allen Körpern der sichtbaren Welt inhärent sind, und den ›scheinbaren‹ Farben (*colores apparentes*), die durch Reflexionen in der Luft und auf Oberflächen entstehen, wie z. B. auf Rüstungen und Spiegeln oder im Regenbogen.¹¹ Davon ausgehend beschäftigten sich in der Frühen Neuzeit Künstlerinnen und Künstler, Apotheker, Naturforscher, Alchemisten und Alchemistinnen mit Theorien der Farbe, waren auf der Suche nach den besten Pigmenten oder arbeiteten an der Herstellung bzw. dem Import von Farbstoffen – einem bedeutsamen ökonomischen Faktor etwa für die Textilindustrie.¹² Eine Reihe von Traktaten erörterte die heraldischen Farbsymboliken, antike Farbtheorien, die in Literatur und Dichtkunst tradierten Farbbedeutungen sowie die Frage nach dem Status und der Wirkung der Farbe in den bildenden Künsten.¹³ Überhaupt etablierte sich die Farbgebung als ästhetische Ka-

-
- 7 Siehe Brian K. Nance, Determining the Patient's Temperament. An Excursion into Seventeenth-Century Medical Semeiology, in: *Bulletin of the History of Medicine* 67 (1993) 3, S. 417–438; Frances Gage, Complexion and Palette in Giulio Mancini's Theory of Beauty and his Critique of Caravaggio, in: Maurizio Calvesi/Alessandro Zuccari (Hg.), *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, Rom 2009, S. 391–423, hier S. 399.
- 8 Siehe mit weiterführender Literatur Nancy G. Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago 1990, S. 78–114; Vivian Nutton, Humoralism, in: William F. Bynum/Roy Porter (Hg.), *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*, Bd. 1, London 1993, S. 281–291; ders., *Renaissance Medicine. A Short History of European Medicine in the Sixteenth Century*, London 2022, S. 94–120.
- 9 Valentin Groebner, Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 30 (2003) 1, S. 1–17, hier S. 8; ders., Complexio/Complexion. Categorizing Individual Natures, 1250–1600, in: Lorraine Daston/Fernando Vidal (Hg.), *The Moral Authority of Nature*, Chicago/London 2004, S. 361–383.
- 10 Groebner, *Complexio/Complexion*, S. 373.
- 11 Siehe mit weiterführender Literatur Karin Leonhard, *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke im 17. Jahrhundert*, Berlin 2013, S. 358–361.
- 12 Siehe grundlegend John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993; ders., *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999.
- 13 Siehe den Überblick bei Osborne, *Books on Colour*; ders., *Renaissance Colour Symbolism*, Raleigh 2019.

terie in Abgrenzung zu technisch-handwerklichen Verfahren in der Kunsttheorie.¹⁴ Dabei relativierte sich die tradierte christliche Farbsymbolik zugunsten einer »neuzeitlichen Farb- und Bildmetaphorik«. ¹⁵ Angesichts der dadurch entstehenden zahlreichen möglichen Inhalte musste die Deutung einer Farbe in ihrem jeweiligen Kontext erfolgen.¹⁶ Vor diesem Hintergrund sollen im vorliegenden Beitrag die Farben des Körpers in der Frühen Neuzeit anhand grundlegender literarischer, kunsttheoretischer und medizinischer Beispiele aus Rom und Venedig hinsichtlich ihrer Ideale und Konzepte im 16. Jahrhundert diskutiert werden.

Die wissenschaftliche und kulturhistorische Forschung hat die rassistischen Ursprünge von Weiß als idealer Hautfarbe und kulturell konstruierter Kategorie des europäischen Hegemonialanspruchs bis zur Tradition der galenischen Medizin zurückverfolgt. Weißsein ist nicht nur in der mittelalterlichen Literatur und visuellen Kultur als konstitutiv für die christliche Identität nachweisbar, vielmehr waren bildende Kunst und Literatur wesentlich an ihrer Herstellung beteiligt.¹⁷ Nichtsdestotrotz lassen sich Aufmerksamkeit und eine Präferenz für »weiße« Hautfarbe nicht vor dem 16. Jahrhundert feststellen.¹⁸

Valentin Groebner bemerkt, dass physiognomische Schriften bis zum 15. Jahrhundert fast ausschließlich das Aussehen von Männern beschrieben. Frauen hingegen kamen nur als negativer Gegenpol für zu helle, »weiße« Haut vor.¹⁹ Er zeigt, wie die Konzeption der Komplexion sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts von der galenischen Bedeutung als Mischung der Körpersäfte und des physiologischen Zustands des Körpers mehr auf die Körperoberfläche verlagerte. Farbe wurde damit zum sichtbaren Zeichen auf der Haut.²⁰ Dieser Wandel ist eng mit dem Zuwachs des Sklavenhandels in Europa und den imperialistischen Unternehmungen der europäischen Staaten verbunden. Er lässt sich von der metaphorischen Beschreibung des Dichters Petrarca (1304–1374) über

14 Christoph Wagner, Kolorit, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, 2. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2011, S. 222–225, hier S. 223; siehe auch grundlegend Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London 1990.

15 Christoph Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin 1999, 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.

16 Wagner, *Farbe und Metapher*, S. 41.

17 Siehe mit weiterführender Literatur David M. Goldenberg, *Racism, Color Symbolism, and Color Prejudice*, in: Miriam Eliav-Feldon/Benjamin Isaac/Joseph Ziegler (Hg.), *The Origins of Racism in the West*, Cambridge 2009, S. 88–108; Craig Koslofsky, *Knowing Skin in Early Modern Europe, c. 1450–1750*, in: *History Compass* 12 (2014) 10, S. 794–806; Geraldine Heng, *The Invention of Race in the European Middle Ages*, Cambridge 2018, bes. S. 181–256; Robert Brennan, *The Anatomy of Whiteness in Late Medieval Italy*, in: ders./Fabian Jonietz/Romana Sammern (Hg.), *Ut pictura medicina? Visual Arts and Medicine (in Vorbereitung)*.

18 Groebner, *Complexio/Complexion*, S. 379.

19 Groebner, *Hautfarben*, S. 7.

20 Groebner, *Complexio/Complexion*, S. 365f.

seine eigene, »lebhaft« Gesichtsfarbe, »zwischen durchscheinender Blässe und leichter Dunkelheit« (*colore vivido inter candidum et subnigrum*)²¹ bis hin zu den ethnografischen Farbbeschreibungen gekaufter Sklavinnen und Sklaven im Florentiner Sklavenregister des 14. Jahrhunderts und den kolonialistischen Zuschreibungen seit dem 16. Jahrhundert verfolgen.²² Groebner weist nach, dass sich die Wahrnehmung der Hautfarbe als Zeichen von ethnischer Alterität zuerst im Kontext des Sklavenhandels zeigte.²³ Das Florentiner Steuerregister für Sklavinnen und Sklaven (*Registro degli Schiavi*) wurde zwischen 1366 und 1397 geführt. Es listete 357 Personen aus Zentralasien und Afrika auf (329 davon waren Frauen) und beschrieb neben der Statur (klein, groß, durchschnittlich) auch die Gesichtsfarbe (rund, lang, eckig), besondere Hautmerkmale (Narben) und die Hautfarbe: olivfarbene (*ulivigna*), gelbliche (*flava*), schwarze (*nigra*), bräunliche (*bruna*) oder gar grünliche (*verdastro*) Haut.²⁴ Körperfarben wurden unabhängig von der Herkunft als eine Mischung aus Rot, Schwarz und Weiß dargestellt. Der Genueser Seefahrer Christoph Columbus (1451–1506) etwa beschrieb die Farbe der Bewohner der Insel Guanahani nach seiner Ankunft in der Karibik 1492 noch wie Petrarca als eine Mischung von Schwarz und Weiß. Dreißig Jahre später aber kam der spanische Theologe und Historiker Bartolomé de las Casas (1484/85–1566) zu einem völlig anderen Schluss, als er festhielt, dass die Inselbevölkerung über den Kontrast zur »weißen Haut« der europäischen Seeleute »erstaunt« gewesen sei.²⁵ Im Kontrast dazu wurde die helle Hautfarbe im Zuge des zunehmenden transatlantischen Sklavenhandels und der Expansion des Osmanischen Reichs seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einem Merkmal europäischer Identität. Die italienischen Stadtstaaten beteiligten sich wirtschaftlich und kulturell an der imperialistischen Expansion nach Afrika und Amerika, indem der Kirchenstaat und die venezianische Republik als politische, wirtschaftliche und kulturelle Zentren und überaus einflussreiche Orte des Austauschs von Gütern, Menschen und Wissen fungierten. In diesem Kontext hatten auch die Erzeugnisse aus den Werkstätten venezianischer und römischer Maler, Bildhauer und Schriftsteller eine besondere Bedeutung. Die italienischen Traktate zu Fragen der Kunst, der Farben und des menschlichen Körpers waren darüber hinaus die ersten gedruckten Schriften dieser Art in Europa und auch deshalb weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt.

21 Francesco Petrarca, *Posteritati*, in: ders., *Prose*, hg. v. Guido Martellotti u.a., Mailand/Neapel 1955, S. 2.

22 Groebner, *Complexio/Complexion*, S. 376. Siehe auch Timothy McCall, *Brilliant Bodies. Fashioning Courtly Men in Early Renaissance Italy*, University Park, PA 2022, bes. S. 125–129; Jill Burke, *How to be a Renaissance Woman. The Untold History of Beauty & Female Creativity*, London 2023, S. 83–95.

23 Groebner, *Hautfarben*, S. 1.

24 Zit.n. Groebner, *Complexio/Complexion*, S. 377. Das *Registro degli Schiavi* ist ediert von Ridolfo Livi, *La schiavitù domestica nei tempi di mezzo e nei moderni*, Padua 1926, S. 141–217. Zur Sklaverei in Florenz siehe u.a. Iris Origo, *The Domestic Enemy. The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in: *Speculum* 30 (1955), S. 321–366; Sergio Tognetti, *The Trade in Black African Slaves in Fifteenth-Century Florence*, in: Thomas F. Earle/Kate Lowe (Hg.), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge 2005, S. 213–224.

25 Zit.n. Groebner, *Hautfarben*, S. 1.

Abb. 1: Tizian, *Flora*, um 1515. Öl/Leinwand, 79,7 × 63,5 cm. Uffizien, Florenz.



Abb. aus Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven 1997, Abb. 46, S. 73.

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden in Venedig neue Sujets in Gestalt weiblicher Akte und halbfürlicher Idealbilder, die den nackten weiblichen Körper als scheinbar natürlich inszenierten und sexualisierten.²⁶ Grundlage für diese tatsächlich komplizierten Bildkonstruktionen war die Zelebrierung einer strahlend hellen Haut ohne Makel oder Falten, wie sie Tizian etwa in der *Flora* (Abb. 1) in feinsten Farbnuancen exakt modellierte. Die venezianischen Bildfindungen waren daher konstitutiv für die Herstellung der binären Geschlechterdifferenz und der Konstruktion des Hegemonialanspruchs ›weißer‹ Haut.²⁷ Gleichzeitig entwickelten sie für die visuelle Kultur Mittel- und Oberitaliens Modelle für ideale Vorstellungen des menschlichen Körpers, die in den Schriften von Dichtern, Kunsttheoretikern und Medizinern theoretisch fundiert

26 Sigrid Schade, ›Himmliche und/oder irdische Liebe‹. Allegorische Lesarten des weiblichen Aktbildes der Renaissance, in: dies./Monika Wagner/Sigrid Weigel (Hg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 95–112.

27 Marianne Koos, *Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der Laura Dianti mit schwarzem Pagen*, in: Werner Busch/Oliver Jehle/Bernhard Maaz (Hg.), *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, Berlin/München 2010, S. 15–34; Greve, *Farbe*, S. 186–205; Burke, *Renaissance Woman*, S. 83–95. Zu den venezianischen Halbfürchenbildnissen mit weiterführender Literatur siehe Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002, S. 99–108. Zur Schnittmenge von *Whiteness* und *Gender Studies*, siehe Hanna Hacker, *Nicht Weiß Weiß Nicht. Übergänge zwischen Critical Whiteness Studies und feministischer Theorie*, in: *L'Homme* 16 (2005) 2, S. 13–27.

und verbreitet wurden. Wie im Folgenden an den vier Fallbeispielen gezeigt werden soll, wurde die Vorstellung idealer Hautfarben in kontinuierlichen Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst, Malerei und Medizin ausgehandelt.

Die Farben der Schönheit: Firenzuola

Ausgewogene Proportionalität und angenehme Farbigkeit definierten seit Cicero körperliche Schönheit.²⁸ Dieses Ideal wurde in den Künsten seitdem zu einem kulturellen Topos weiterentwickelt: Helle, ebmäßige Haut ohne Falten und Unreinheiten, rosa Wangen und rote Lippen bestimmten das ideale Gesicht. Im umfassendsten Traktat über die weibliche Schönheit der Frühen Neuzeit, dem scherzhaften Dialog über die Schönheiten der Frauen mit dem Titel *Celso (Delle bellezze delle donne, intitolato Celso, 1541)*, verfasst vom Florentiner Dichter Agnolo Firenzuola (1493–1543), bestimmen die Ausgewogenheit und die Komposition einzelner Farben die Schönheit des Körpers: weiß (*bianco*) für die Hände, strahlend weiß und rot für die Wangen (*candido, vermiglio*), schwarz (*negro*) für die Wimpern, rot (*rosso*) für die Lippen und blond (*biondo*) für die Haare.²⁹ Sein Autor beließ es nicht bei der Nennung der stereotypen Idealfarben weiß und rot, sondern beschrieb detaillierte Farbverläufe. Zum Beispiel sei die Stirn weiß (*candida*), aber kein verwaschenes Weiß (*bianchezza dilevata*) ohne Strahlen, sondern glänzend, in der Art eines Spiegels; das Weiß der Wangen dagegen sei zurückgenommener, aber doch strahlend rein (*lustrante*) und auf ihrem höchsten Punkt rötlich schimmernd (*rossegiare*); die Ohren seien rosig, ihre Ränder durchscheinend und strahlend rot; das Kinn auf seiner Erhebung leuchtend rot (*vermiglietto*).³⁰ Von den zinnoberroten bzw. korallenroten Lippen über die elfenbeinweißen Zähne bis zur Zunge, die die Farbe von Rotholz (*verzino*) haben sollte, beschrieb er den Mund ganz gemäß der Tradition von Dante und Petrarca als Paradies der Lüste (*paradiso delle delizie*).³¹ Farben sind dabei als Indikatoren äußerer Schönheit und Anlass sinnlicher Betrachtung mit Weiblichkeit und Sexualität verwoben. Darüber hinaus definieren sie die physische Konstitution: »Wenn ein Körper gut ausgeglichene Körpersäfte und -teile hat, findet man Gesundheit wieder und die Gesundheit stellt eine helle und lebhaftige Hautfarbe her, die ihren inneren Zustand nach außen zeigt.«³² Damit ist Schönheit nicht nur ästhetisch, sondern auch physiologisch das Ergebnis körperlicher Gesundheit. Dabei wurden Männer aufgrund ihrer warmen und trockenen Konstitution dunkler vorgestellt als Frauen mit ihrer kalten und feuchten Komplexion.

28 Marcus Tullius Cicero, Gespräche in Tusculum/Tusculanae Disputationes, hg. v. Olof Gigon, 7. Aufl., Düsseldorf 1998, IV, 31–36, S. 268f.

29 Agnolo Firenzuola, *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, in: ders., *Opere*, hg. v. Adriano Seroni, Florenz 1958, S. 519–596, hier S. 540. Siehe dazu ausführlich mit weiterführender Literatur, Romana Sammern, Agnolo Firenzuola: Die Frau als schönes Objekt (1541), in: dies./Julia Saviello (Hg.), *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019, S. 191–202.

30 Firenzuola, *Celso*, S. 576, 583, 579, 586.

31 Ebd., S. 585f.

32 Übers. Sammern, Agnolo Firenzuola, S. 196; Firenzuola, *Celso*, S. 539f.

Firenzuolas *Celso* war im humanistischen Umfeld des römischen Hofes von Papst Clemens VII. entstanden. Firenzuola hatte in Siena und Perugia Recht studiert und war als Prokurator des Vallombrosaner Ordens am römischen Hof Papst Leos X. tätig. Infolge seiner Beziehung zu einer Frau legte er dieses Amt 1523 nieder und widmete sich ganz der Literatur. Nach Aufenthalt in Florenz in den 1530er Jahren trat er aus dem Orden aus und zog sich aufgrund einer Krankheit vereinsamt nach Prato bei Florenz zurück. Den Frauen von Prato widmete er *Celso*. Das Traktat wurde in der naturkundlichen und kunsttheoretischen Literatur des 16. Jahrhunderts breit rezipiert und übte auf diese großen Einfluss aus.³³ Die genaue Beobachtung der Farbschattierungen der menschlichen Haut zum Beispiel findet sich in den farbtheoretischen Schriften des venezianischen Schriftstellers Lodovico Dolce (1508–1568) wieder.

Venezianische Kunsttheorie: Dolce

Lodovico Dolce war Humanist, produktiver Übersetzer und Autor im erfolgreichen Verlag des Gabriele Giolito de' Ferrari in Venedig. Über sein Leben ist nur wenig bekannt, aber besonders seine kunsttheoretischen Schriften waren außerordentlich einflussreich. 1557 veröffentlichte er ein solches Traktat über das Kolorit in der Malerei (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*), in dem er im sogenannten *disegno-colore*-Streit zwischen der venezianischen und der römisch-florentinischen Kunsttradition zugunsten der Farbgebung und der venezianischen Malerei Stellung bezog.³⁴ Der Florentiner Giorgio Vasari (1511–1574) hatte in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Künstler (*Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, 1550/1568) erstmals eine Theorie des Kolorits in der Malerei präsentiert und dabei die künstlerische Idee und die Zeichnung (*disegno*) zu Grundlagen der bildenden Künste erklärt.³⁵ Am Beispiel von Tizian als bekanntestem Vertreter der venezianischen Malerei betonte er, dass die Farbgebung ein Komplementär zum *disegno* darstelle, die weniger den Intellekt als vielmehr die Sinne stimuliere. Im Gegensatz zu den florentinisch-römischen Künstlern mit Michelangelo als Ideal verzichteten nach Vasari die Venezianer wie Tizian auf das Studium der Zeichenkunst und die Auseinandersetzung mit der Antike und begnügten sich mit der oberflächlichen

33 Zum Beispiel übernahm Giovanni Marinello für sein kosmetisches Kompendium *Der Schmuck der Frauen* (*Gli ornamenti delle donne*, 1562) wörtlich Teile aus Firenzuola. Siehe Elena Lazzarini, Giovanni Marinello: Kosmetische Rezepte (1562), in: Sammern/Saviello (Hg.), *Schönheit*, S. 209–219, hier S. 218, Anm. 24.

34 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; siehe mit weiterführender Literatur zum eigentlichen *disegno-colore*-Streit an der französischen Akademie des 17. Jahrhunderts Valeska von Rosen, *Disegno und Colore*, in: Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, S. 94–96; zur Entwicklung bis in die Moderne Verena Krieger, *Die Farbe als ›Seele‹ der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 91–112.

35 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.

Wiedergabe der Natur.³⁶ Auf der Grundlage der Rhetorik relativierte Dolce dieses Verdikt Vasaris, indem er das Kolorit neben dem *disegno* und der Erfindungsgabe (*inventio*) als wesentliche Kategorie seiner Theorie der Malerei einführte.³⁷

Wenige Jahre nach dem *Dialogo della pittura* veröffentlichte Dolce mit seinem Dialog über die Qualität, Diversität und Beschaffenheit der Farben (*Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori*, 1565) ein Kompendium antiker und neuzeitlicher Farbtheorien. Dolce referierte und ergänzte dabei die wichtigsten Abhandlungen über die Genese und Bedeutung der Farben, wie sie seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Konjunktur hatten: das Wörterbuch über die Farben (*Libellus de coloribus*, 1528) des kalabrischen Philologen Antonio Telesio und die heraldische Abhandlung über die Bedeutung der Farben und Blumen (*Del significato de' colori e mazzoli*, 1535) des ferraresischen Humanisten Fulvio Pellegrino Morato.³⁸ Mit Bezug auf antike Farbtheorien definierte Dolce dabei Farbe sowohl als optische Erscheinung als auch als Hautfarbe und betonte, dass Farbe für die Bildung von Körpern konstitutiv zu denken und keineswegs nur oberflächlicher Schein sei.³⁹

Beide Traktate widmeten dem Kolorit des Körpers eigene Kapitel. Der *Dialogo dei colori* bestimmte das Inkarnat, also die Fleischfarbe, zum Richtwert für die schönste Farbe. Es handelt sich bei diesem Kapitel um eine italienische Übersetzung von Telesios lateinischem *Libellus de coloribus*.⁴⁰ Die ideale Hautfarbe sei ein Rosaton (*roseo*), der aus einer Mischung aus Weiß und Rot entsteht, wenn das Blut durch junge Haut hindurchscheine.⁴¹ Nach Dolce besitzen Mädchen und Jungen diese rosarote Färbung im Gesicht. Ihre strahlende Haut symbolisiere Jugendlichkeit und Gesundheit und zeige deshalb die angenehmste Farbe. Dolces *Dialogo dei colori* wandte diese theoretischen Überlegungen auf den Einsatz und Status von Farbe und Kolorit in der Malerei an. Dabei ging es Dolce um eine möglichst illusionistische Naturnachahmung, die auf harte Kontraste und übertriebene Rot- und Weißkontraste verzichtete. Der Maßstab waren die subtilen Farbverläufe,

36 Giorgio Vasari, Das Leben des Tizian, übers. v. Victoria Lorini, hg. 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, Bd. 6, Florenz 1987, S. 155. Siehe Christoph Wagner, Kolorit/farbig, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 305–332, hier S. 313–317.

37 Lodovico Dolce, Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, in: Paola Barocchi (Hg.), Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma, Bd. 1, Bari 1960, S. 141–206, 433–493. Siehe dazu ausführlich Romana Sammern, Lodovico Dolce: Die Schönheit des weiblichen Inkarnats (1565), in: dies./Saviello (Hg.), Schönheit, S. 231–239.

38 Lodovico Dolce, Dialogo dei colori: nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori, Lanciano 1913, S. 6 [zuerst 1565].

39 Dolce, Dialogo dei colori, S. 7. Vgl. Wagner, Kolorit/farbig, S. 316.

40 Antonio Telesio, Libellus de coloribus, Venedig 1528, Kap. 9, o.S. Siehe dazu Osborne, Renaissance Colour Symbolism, S. 92–119.

41 Dolce, Dialogo dei colori, S. 22. Vgl. Dolce, Dialogo della pittura, S. 173. 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. Zur Tradition von *roseus/Rosa* als Farbe der Wangenröte und Tugendanzeiger siehe Christel Meier/Rudolf Suntrup, Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter, CD-ROM, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 638. Zu späteren Diskursen zu Rosarot siehe den Beitrag von Dominique Grisard in diesem Heft.

Schattierungen und Nuancen des einzigartigen Kolorits der menschlichen Haut, die das Blut an manchen Stellen bläulich durchschimmern und deren Textur raue und glatte, weiche und trockene Partien ineinander übergehen lässt, was wiederum subtile Farbeindrücke erzeugt.⁴² Aus dieser spezifischen Beschaffenheit, dieser »Vielfalt der Farbtöne und der Weichheit« (*varietà delle tinte e [...] morbidezza*) der Haut ergäben sich besondere Herausforderungen für ihre Darstellung in der Malerei.⁴³ Als bester Vertreter seiner Disziplin, so Dolce, vermochte es Tizian, die Haut so darzustellen, dass sie lebendig und nicht gemalt erschien. Zum Beispiel soll der Maler Pordenone (1483/84–1539) über den heiligen Sebastian im Altarbild von San Nicolò della Lattuga in Venedig (Abb. 2) gesagt haben, dass die Figur so lebendig wirke, als habe Tizian für sein Inkarnat keine Farbe, sondern Fleisch verwendet (*carne e non colori*).⁴⁴

Die Fähigkeit, den menschlichen Körper so darzustellen, als wäre er lebendig, gehörte zugleich zu den zentralen Lobtopoi in der Kunst der Frühen Neuzeit, also zu den zentralen Formeln der Anerkennung hervorragenden künstlerischen Könnens. Sie war untrennbar mit der virtuosen Verarbeitung der Farben und dem Umgang mit dem Kolorit verwoben.⁴⁵ Die glaubwürdige Wiedergabe zarter, lebendiger Haut durch Farbe und Technik vermochte gemalte Körper nicht nur lebendig erscheinen zu lassen, sondern sie übte auch eine besondere Wirkung auf die Betrachterinnen und Betrachter aus. Dolce und andere Theoretiker wie Paolo Pino (1535–1565 aktiv) verbanden diese Qualität mit Sinnlichkeit und Weiblichkeit.⁴⁶ Gegen Ende des 17. Jahrhunderts sollte der französische Kunstkritiker Roger de Piles (1635–1709) die Malkunst selbst als Frau vorstellen, ihre Betrachter als Liebhaber und die Farbgebung in der Rolle der Verführerin.⁴⁷

42 Dolce, *Dialogo della pittura*, S. 183. Vgl. die Übersetzung von Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln/Wien 2008, S. 285.

43 Dolce, *Dialogo della pittura*, S. 184. Übers. Rhein, *Dialog*, S. 286. Siehe zu diesem Paradigma der Malerei und Kunstliteratur von Alberti über Rubens in die Moderne, Daniela Bohde/Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.

44 Rhein, *Dialog*, S. 312. Zu ähnlichen Formulierungen Vasaris, vgl. ebd., Anm. 271, S. 308. Zum frühneuzeitlichen Lob für den hl. Sebastian Tizians, siehe Bohde, *Haut*, S. 247–250.

45 Siehe dazu mit zahlreichen Beispielen und weiterführender Literatur zuletzt Frank Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, S. 173–196.

46 Mark W. Roskill, *Dolce's »Aretino« and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, S. 25.

47 Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley, CA 1993, S. 185–195.

Abb. 2: Tizian, *Madonna mit Kind in der Glorie und Heiligen*, 1522/26 für den Hochaltar von San Nicolò della Lattuga in Venedig gemalt. Öl/Holz, auf Leinwand übertragen, 388 × 270 cm. Vatikanische Museen, Rom.



Abb. aus Filippo Pedrocchi, Tizian, München 2000, Abb. 64, S. 131.

Diese geschlechtliche Zuschreibung lässt sich weiter auf der Ebene der Akteurinnen und Akteure verfolgen. Dolce unterschied deutlich zwischen der Malkunst Tizians und der Schminkkunst der Frauen. Mit »schönem Können« (*tanta bella maniera*) würden sich viele Frauen »weiß« (*bianco*) und »rot« (*vermiglio*) »färben« (*tingere*) um die Männer mit dieser »Erscheinung der Farben« (*apparenza de' colori*) zu »täuschen« (*ingannare*).⁴⁸ Dieser stereotype Betrugsvorwurf beinhaltet in der philosophisch-theologischen Tradition der Kirchenväter einen Angriff auf die Gottesebenbildlichkeit des Menschen.⁴⁹ Darüber

48 1544 in einem Brief Dolces an Gaspare Ballini. Dolce, *Dialogo della pittura*, S. 490, Anm. 8. Vgl. Koos, *Maske*, S. 16.

49 Siehe mit weiterführender Literatur Wolf-Dietrich Löhr, Vinzenz von Beauvais: Schminke als Verlust des göttlichen Bildes (1247/1249), in: Sammern/Saviello (Hg.), *Schönheit*, S. 93–103; ders., *Korrekturen: Schöpfung und Schminke bei Franco Sacchetti*, in: Annette Hoffmann/Lisa Jordan/Gerhard Wolf (Hg.), *Parlare dell'arte nel Trecento. Kunstgeschichten und Kunstgespräch im 14. Jahrhundert in Italien*, Berlin/München 2020, S. 103–119.

hinaus beteiligte sich Dolce damit aktiv an der Genese geschlechtsspezifischer Wissenskategorien: In der Frühen Neuzeit gehörte Schminken zur medizinischen Praxis. Das wichtigste Weißpigment Bleiweiß, um nur ein Beispiel zu nennen, wurde trotz seiner schädlichen Nebenwirkungen nicht nur in der Malerei, sondern aufgrund seiner heilenden Eigenschaften (kühlend und trocknend) auch als Ingredienz kosmetischer und medizinischer Rezepturen geschätzt.⁵⁰ Edith Snook zeigt für England, dass die wichtigste Unterscheidung zwischen empfohlenen und gefährlichen Stoffen die geschlechtsspezifischen Unterschiede bei der Produktion und Verwendung der Produkte waren und nicht die Auswirkungen der Inhaltsstoffe selbst.⁵¹ Als pharmakologische Substanz war Bleiweiß ein empfohlenes Heilmittel, aber als Schminke verletzte es die Integrität einer Frau moralisch und physisch. Die Kernkritik am Schminken, dass es das menschliche Gesicht mit Farbe entstelle und dadurch betrüge und die göttliche Schöpfung des Menschen nach dem Bilde Gottes verfälsche, wurde seit dem Mittelalter mit der misogynen Behauptung einer angeblichen Unkenntnis und Ignoranz der Frauen in Bezug auf die Inhaltsstoffe verknüpft: Der unkundige, da weibliche Gebrauch von Schminke ruiniere das Gesicht, die Gesundheit und den Charakter.⁵²

In Venedig spielte Bleiweiß darüber hinaus eine ökonomische Rolle, denn es war für seine hervorragende Qualität bekannt und wichtiges Exportgut.⁵³ Das strahlend helle Inkarnat von Tizians heiligem Sebastian ist daher nicht nur ein Ausweis bravouröser Malkunst, die Pigmente in quasi lebende Körper zu verwandeln vermag, sondern stellte auch den wirtschaftlichen Erfolg der Serenissima bei der Verarbeitung und Verfeinerung von (Farb-)Materialien unter Beweis.⁵⁴ Tizians Gemälde waren nicht nur in ganz Europa gefragt, sondern die in seiner Werkstatt produzierten Pigmente wurden auch bis an den spanischen Hof Philipps II. exportiert.⁵⁵

Der Erfolg des venezianischen Bleiweißes, der *cerussa veneziana*, im 16. Jahrhundert fällt zusammen mit einer größeren Diversifizierung der Hautfarben in der veneziani-

-
- 50 Duilio Contin/Lucia Tongiorgi Tomasi (Hg.), *I discorsi di P.A. Mattioli. L'esemplare dipinto da Gerardo Gibo*, Bd. 2, Sansepolcro 2015, S. 1410f.
- 51 Edith Snook, *Women, Beauty and Power in Early Modern England. A Feminist Literary History*, London 2011, S. 28–36. Siehe dazu auch Montserrat Cabré, *Beautiful Bodies*, in: Linda Kalof/William Bynum (Hg.), *A Cultural History of the Human Body in the Renaissance*, Oxford 2010, S. 121–139, 244–248, hier S. 124.
- 52 Siehe Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vincenza 2003, Kap. CLXXX, S. 204, mit weiterführender Literatur; Romana Sammern, *Treating Bodily Impurities. Skin, Art, and Medicine*, in: Fabian Jonietz/Mandy Richter/Alison Stewart (Hg.), *Indecent Bodies in the Renaissance*, Amsterdam 2022, S. 109–127, hier S. 121f.
- 53 Barbara Berrie/Louisa Matthew, *Lead White from Venice: A Whiter Shade of Pale?*, in: Marika Spring/Helen Howard (Hg.), *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice*, London 2011, S. 295–301.
- 54 Siehe Paul Hills, *Venetian Colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass, 1250–1550*, New Haven/London 1999; für Farbpigmente siehe Louisa Matthew/Barbara Berrie, *Memoria de colori che bisognino torre a venetia*. Venice as a Centre for the Purchase of Painters' Colours, in: Jo Kirby/Susie Nash/Johanna Cannon (Hg.), *Trade in Artists' Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, London 2010, S. 245–252.
- 55 Matteo Mancini, *I colori della bottega: sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna*, in: *Venezia Cinquecento 6* (1996), S. 165–179.

schen Kultur. Ittai Weinryb argumentiert, dass ausgerechnet in diesem Zeitraum die strahlend weißen Körper in der Malerei das Ideal einer ›weißen‹ Vergangenheit generierten.⁵⁶ Kim Hall hat für die englische Kultur der Frühen Neuzeit gezeigt, dass die Dichotomie von hell und dunkel nicht nur ästhetische Konzepte von Schönheit und Hässlichkeit aushandelte, sondern dass Zuschreibungen zu ›weiß‹ und ›schwarz‹ eine Ideologie weißer, männlicher Hegemonie unterstütz(t)en.⁵⁷ Auf dieser Grundlage schlägt Jill Burke vor, die Anfänge rassistischer Ideologie auch in den Schönheitstraktaten der Frühen Neuzeit zu verorten, weil das verbreitete Schönheitskonzept von heller Haut und blonden Haaren davon ausging, dass manche Körper bei einer Korrelation von inneren und äußeren Qualitäten anderen überlegen seien. Das Kosmetiktraktat des venezianischen Arztes Giovanni Marinello über den Schmuck der Frauen (*Gli ornamenti delle donne*, 1562) beinhaltet unter ca. 1400 Rezepten zur Körperpflege ein eigenes Kapitel mit 74 Rezepten, um die Farbe der Haut »weiß wie Alabaster« zu machen.⁵⁸ Dieses Ideal wurde zwar als elitär, jedoch nicht als ›natürlich‹ oder angeboren vorgestellt, sondern als Kunstprodukt, das sich demnach auch künstlich und künstlerisch erarbeiten ließ.⁵⁹ Das unterscheidet es von späteren rassistischen Konzeptionen.

Mit dem *Dialogo della pittura* und dem *Dialogo dei colori* rückte Dolce das einheitlich helle Inkarnat, das Haut naturalistisch idealisiert, ins Zentrum seiner kunsttheoretischen Überlegungen zur Körperfarbe. Damit war die visuelle Kultur Venedigs wesentlich an der normativen Festlegung und Naturalisierung des Ideals von hellen Hauttönen beteiligt.⁶⁰ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fand das Konzept seine medizinische Fundierung.

Schöne Haut: Mercuriale, Mancini

Beispielhaft erläuterte der italienische Arzt und Gelehrte Girolamo Mercuriale (1530–1606) die Genese der Körperfarben in seinem Traktat über die Verschönerung des Körpers (*De decoratione*, 1585). Mercuriales Abhandlung basierte auf seinen Vorlesungen vor Medizinstudenten an der Universität von Padua und wurde von seinem Schüler Giulio Mancini (1559–1630) für ein humanistisches Publikum zusammengestellt.⁶¹

56 Ittai Weinryb, *Framing the Boxes We Study*. Frontier to Metropole and Back Again, Vortrag auf der Tagung »Vessels Beyond Containment«, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 8.6.2023.

57 Kim F. Hall, *Things of Darkness*. Economies of Race and Gender in Early Modern England, Ithaca 1995, S. 4.

58 Burke, *Renaissance Woman*, S. 85.

59 Romana Sammern/Julia Saviello/Wolf-Dietrich Löhr, *Make-up/Makeover*, in: *Kritische Berichte* 45 (2017), S. 3–7; Elena Lazzarini, *Giovanni Marinello: Kosmetische Rezepte (1562)*, in: Sammern/Saviello (Hg.), *Schönheit*, S. 209–219.

60 Koos, *Maske*, S. 15–34; Greve, *Farbe*, S. 195–205.

61 Girolamo Mercuriale, *De decoratione liber*, Francofurti 1587. Siehe Nancy Siraisi, *History, Antiquarianism and Medicine. The Case of Girolamo Mercuriale*, in: *Journal of the History of Ideas* 64 (2003) 2, S. 231–251; Mariacarla Gadebusch Bondio, *Medizinische Ästhetik. Kosmetik und plastische Chirurgie zwischen Antike und früher Neuzeit*, München 2005, S. 95–109, sowie zu weiteren Ärzten des 16. Jahrhunderts im Umfeld der Universität von Padua, die sich zu Kosmetik be-

Mercuriale hatte in Venedig und Padua Griechisch, Philosophie und Medizin studiert und in seiner Heimatstadt Forlì als Arzt praktiziert. Als Leibarzt von Kardinal Alessandro Farnese hielt er sich in den 1560er Jahren in Rom auf, wo er antike Artefakte und Dokumente zur Vorbereitung seines viel gelesenen altertumskundlichen Traktats über die Bewegungslehre der Antike (*De arte gymnastica*, 1569) studierte. 1569 erhielt er den Lehrstuhl für praktische Medizin in Padua, 1587 für theoretische Medizin in Bologna und 1592 in Pisa.⁶²

De decoratione ist die umfassendste Schrift über die Körperpflege aus medizinischer Sicht im 16. Jahrhundert und schließt an Mercuriales Paduaner Vorlesung über die Hautkrankheiten an (*De morbis cutaneis*, 1572).⁶³ Ausführliche, auf antiken Autoritäten (Aristoteles, Platon, Hippokrates, Galen, Caelius Aurelianus, Plinius, Celsus) beruhende theoretische Abhandlungen zu allem, was die Schönheit des Körpers mindern könne (Über- und Untergewicht, Hautunreinheiten, Sonnenbrand, blaue Flecken, Narben, Schwielen, Krampfadern, Falten, Geruch etc.), begleiten Rezepte wie zum Beispiel für Sonnenschutz. Im 9. Kapitel über die Makel der Haut (*De vitiiis cutis*) entwarf Mercuriale eine umfassende Theorie der Körperfarbe. Dabei bezog er sich neben antiken Autoritäten der Philosophie, Medizin und Naturphilosophie mit Albrecht Dürer und Pomponio Gaurico auf die zeitgenössische Kunstliteratur.⁶⁴

Mercuriale zufolge entsteht körperliche Schönheit aus einer idealen Konstitution des Menschen. In der Haut stecke die ganze Kraft (*vis*) der Schönheit, weshalb ihre Pflege besonders wichtig sei. Im Sinne der galenischen Medizin betrachtete Mercuriale die Haut als durchlässige Membran, die den Körper schützen sollte, und nicht als eigenständiges Organ.⁶⁵ Die Dermis zeige daher die Verfasstheit eines Menschen und Mischverhältnisse

äußert haben, wie Gabriele Falloppio und Tommaso Minadoi, ebd., S. 86–119; Francesca Lazzarin, L'utilizzazione delle fonti filosofiche classiche nel *De Decoratione*, in: Alessandro Arcangeli/Vivian Nutton (Hg.), *Girolamo Mercuriale. Medicina e cultura nell'Europa del cinquecento*, Florenz 2008, S. 257–267; Enrico Peruzzi, La concezione della bellezza nel *De decoratione*, in: ebd., S. 247–256; Kathleen Walker-Meikle, *Mercuriale and Skin*, https://renaissanceskin.ac.uk/themes/defining/#image_thumb74 (letzter Zugriff 12.6.2023).

- 62 Giuseppe Ongaro, *Mercuriale*, Girolamo, in: Mario Caravale (Hg.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 73, Rom 2009, S. 620–625.
- 63 Siehe Richard L. Sutton, *Sixteenth Century Physician and his Methods. Mercurialis on Diseases of the Skin*, Kansas 1986. Siehe auch Mienke te Hennepe, *Of the Fisherman's Net and Skin Pores. Reframing Conceptions of the Skin in Medicine 1572–1714*, in: Helen King/Claus Zittel/Manfred Horstmanshoff (Hg.), *Blood, Sweat and Tears – The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, Leiden/Boston 2002, S. 26–29; Siraisi, *History, Antiquarianism and Medicine*; Sabrina Veneziani, *Le lezioni dermatologiche di Girolamo Mercuriale*, in: Arcangeli/Nutton (Hg.), *Girolamo Mercuriale*, S. 203–215; Hannah Murphy, *Skin and Disease in Early Modern Medicine. Jan Jessen's De cute, et cutaneis affectibus (1601)*, in: *Bulletin of the History of Medicine* 94 (2020) 2, S. 179–214; Sammern, *Treating Bodily Impurities*.
- 64 Mercuriale, *De decoratione*, S. 7. Mein Dank gebührt Annemarie Schaffer und Juliane Schaffer für die Arbeitsübersetzung von Mercuriales *De decoratione*.
- 65 Ebd., S. 7f., 68. Aus der Antike ist keine Definition der Haut überliefert. Zur frühneuzeitlichen Konzeption siehe Murphy, *Skin and Disease*, S. 180, 188; zu früheren Vorstellungen und Haut-Begriffen siehe Mariacarla Gadebusch Bondio, *La Carne di fuori. Discorsi medici sulla natura e l'estetica della pelle nel 1500s*, in: *Micrologus* 13 (2005), S. 537–570; Veneziani, *Le lezioni dermatologiche*,

der Körpersäfte an.⁶⁶ Die Farbigkeit (*color*) der Haut sei bedeutsam, weil sie den Zustand der Hautoberfläche (*superficiem cutis*) regelrecht definiere: Die Symptome ihrer Krankheiten betrafen laut Mercuriale fast hauptsächlich die Färbung.⁶⁷ Mercuriale kombinierte peripatetische Farbtheorien, wonach Farbe die sichtbare Oberfläche begrenzter Körper sei (Aristoteles, *De Sensu*, 439a–b), mit physiologischen Farbvorstellungen: Mit Bezug auf Platon sei Farbe die wahrnehmbare Ausscheidung von Körpern (Platon, *Menon*, 76d) und das Strahlen (*flamma*), das aus Körpern komme und ihr Gleichgewicht gewährleiste (Platon, *Timaios*, 67c–d).⁶⁸ Es handle sich hier um den sichtbaren Ausdruck jener im Blut zirkulierenden Lebensgeister (*spiriti*), die als generative Kraft des Körpers gesehen wurden.⁶⁹

Die Körperfarbe meinte in dieser Auffassung also die Fleischfarbe und keineswegs jenen rein oberflächlichen und potenziell täuschenden Anstrich (und Schminke) Platons, unter der sich die ungefärbte Wahrheit befinde.⁷⁰ Diese Komplexion ist demnach von einer Kombination von angeborenen und äußeren Faktoren bestimmt: Wie oben gesagt, ist sie vom Verhältnis der (erblichen) Qualitäten im Körper (warm, kalt, feucht, trocken) bestimmt; gleichzeitig ist sie auch durch äußere Faktoren (die *res non naturales*) bedingt, besonders durch Alter und die Luft bzw. das Klima, und damit veränderlich.⁷¹ Die ideale Farbe des Körpers sei eine Mischung aus Weiß und Rot – aus schönster Haut (*ex cute optime*), die hell (*alba*) ist, und aus bestem Blut (*ex sanguine optimo*). Schlechte Körperfarben entstünden hingegen aus schlechten Mischverhältnissen der Körpersäfte (vor allem von schwarzer Galle und Schleim, dem Phlegma) bzw. durch Krankheiten. Warme und trockene Regionen ließen die Haut dunkel werden, wie auch ein zu langer Aufenthalt in der Sonne. Das Klima Asiens dagegen sei mild und ideal temperiert und bringe daher schöne Hautfarben hervor. Deshalb variere die Vorstellung idealschöner Farben und Formen je nach Nationalität: Die Äthiopier fänden dunkle Haut und platte Nasen schön, die Perser weiße Haut und gekrümmte Nasen und die Gallier blasse Haut.⁷² Mercuriale bezog sich hier auf die hippokratische Klimalehre, wonach die Erde in drei Zonen eingeteilt sei: Im Norden lebten die Skythen, denen die Kälte die Haut rötlich färbe, im Süden die Ägypter und Libyer, deren Haut durch die Hitze dunkler sei, und dazwischen die Mittel-

S. 203–205; zum antiken Ansatz Maren Saiko, *Cura dabit faciem. Literarische, kulturhistorische und medizinische Aspekte*, Trier 2005, S. 87f., 116f.

66 Sutton, *Sixteenth Century Physician*, S. 13. Vgl. Michael Stolberg, *Homo patiens. Krankheits- und Körpererfahrung in der Frühen Neuzeit*, Köln 2003, S. 144–150.

67 Mercuriale, *De decoratione*, S. 69.

68 Ebd., S. 70f.

69 Vivian Nutton, *Renaissance Medicine. A Short History of European Medicine in the Sixteenth Century*, Milton Park, Abingdon 2022, S. 96.

70 Siehe grundlegend Jacqueline Lichtenstein, *On Platonic Cosmetics*, in: Bill Beckley (Hg.), *Uncontrollable Beauty. Toward a New Aesthetics*, New York 1998, S. 83–99.

71 Mercuriale, *De decoratione*, S. 74. Claudius Galen, *De usu partium corporis humani. Liber XV*, in: Gottlob Kühn (Hg.), *Claudii Galeni Opera Omnia*, Cambridge 1821, S. 211–262. Zum Wandel des galenischen Konzepts der Komplexion im Verlauf der Frühen Neuzeit, siehe Groebner, *Hautfarben*; Steven Connor, *The Book of Skin*, Ithaca 2004, S. 9–48; Groebner, *Complexio/Complexion*, S. 365f.

72 Mercuriale, *De decoratione*, S. 72ff.

meerbewohner mit der ausgewogensten Komplexion, die die Vorzüge aller Völker in sich vereine.⁷³

Giulio Mancini, Mercuriales Schüler und der Kompilator von *De decoratione*, entwickelte dessen Theorie der Körperfarben für die Malerei weiter. Er hatte in den 1580er Jahren in Padua und Bologna bei Pionieren der Wissensgeschichte studiert: in Padua neben Mercuriale bei Girolamo Fabrici d'Acquapendente, dem Begründer der Embryologie; in Bologna traf er den Arzt und Botaniker Ulisse Aldrovandi sowie den Chirurgen Gaspare Tagliacozzi.⁷⁴ Nach dem Studium arbeitete er seit 1592 im medizinhistorisch bedeutenden Krankenhaus Santo Spirito in Sassia, bewegte sich im gelehrten und kunstinteressierten Umfeld des päpstlichen Hofes im Kreis der Kardinäle Luigi Capponi und Maffeo Barberini und wurde schließlich 1623 nach der Wahl Barberinis zum Papst Urban VIII. dessen Leibarzt.⁷⁵ 1619/1621 verfasste Mancini ein breit rezipiertes Traktat über die Malerei (*Considerazioni sulla pittura*), in dem er neben einer Geschichte naturalistischer Kunst erstmals Grundlagen der Kennerschaft, des Zuschreibens und Sammelns darlegte.⁷⁶ Im Kapitel über gute Malerei definierte er Schönheit in der Malerei (*bellezza della pittura*) als Kombination guter Form- und Farbgebung.⁷⁷ Diese Verbindung von *colore* und *disegno*, norditalienischen und römisch-florentinischen Stilelementen, hätte erstmals Annibale Carracci in seiner Malerei vereinigt.⁷⁸ An dieser Stelle verband Mancini seine künstlerischen und medizinischen Kenntnisse, wie Frances Gage zeigt: Auf der Grundlage der Humorallehre argumentierte Mancini, dass gute Maler daran erkennbar seien, wie sie den physiologischen Zustand darstellten. Carracci zum Beispiel würde einen jungen Menschen nicht einfach nur rot und einen alten nicht nur bleich und fahl (*sbiancato e livido*) malen, sondern auch weiße Punkte in die Augen setzen.⁷⁹ Mancini zufolge repräsentieren weiße Höhungen die Lebensgeister (*spiriti*) im Blut, die mit zunehmendem Alter abnehmen. So wie ein Arzt aus der Färbung der Haut auf den Zustand des Körpers schließe, könne das Publikum von der gemalten Figur auf die Qualität des Gemäldes schließen. Dabei würde die Hautfarbe von verschiedenen Nationen unterschiedlich bewertet. Im Norden schätze man Weiß mit roten Partien, wie etwa gerötete Wangen. Das nach der Säftelehre ideale sanguinische Temperament der Spanier, Italiener und Griechen jedoch bevorzuge für die Fleischfarbe eine Mischung aus Weiß, Schwarz und einem »Funken« (*scintilla*) Rot. Das Ergebnis sei ein gebrochenes Weiß, das die Röte und Lebendigkeit des Blutes in den Adern und die Reflexe des Lichtes darstelle.⁸⁰

73 Hippokrates, Über die Umwelt, hg. v. Hans Diller/Carl Werner Müller, 2. Aufl., Berlin 1999 [zuerst 1970] (*Corpus Medicorum Graecorum* 1/1,2), S. 23f., 55–83; Mercuriale, *De decoratione*, S. 74f.

74 Gage, *Complexion*, S. 395.

75 Siehe mit weiterführender Literatur Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome. Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park, PA 2016, S. 17–36.

76 Mancinis Schriften wurden erst im 20. Jahrhundert gedruckt: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 2 Bde., Rom 1956/57.

77 Mancini, *Considerazioni*, Bd. 1, 1956, S. 121.

78 Ebd., S. 106. Siehe Gage, *Complexion*, S. 397.

79 Mancini, *Considerazioni*, Bd. 1, 1956, S. 121f. Zu dem verlorenen Gemälde, das tatsächlich von Annibale Carracci stammte und in einer Kopie von Domenico De Conti erhalten ist, siehe Gage, *Complexion*, S. 399, Abb. 7, S. 594.

80 Mancini, *Considerazioni*, Bd. 1, 1956, S. 128f.

Abb. 3: Nicolas Régnier, *Die Wahrsagerin*, um 1626/1630. Öl/Leinwand, 127 × 150 cm. Louvre, Paris.



Abb. aus: Lawrence Gowing, *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 1988, S. 307.

Idealtypisch stellte zum Beispiel der flämische Maler und Nachfolger Caravaggios, Nicolas Régnier (1588–1667), dieses Ideal in seiner *Wahrsagerin* (1626/1630, Abb. 3) dar: Das Inkarnat der jungen Frau, die ihre rechte Hand weit ausstreckt, um sich die Zukunft vorhersagen zu lassen, ist fast so hell wie ihr strahlend weißes Hemd. Das Rosa der Lippen und Wangen und die feinen Lichthöhungen akzentuieren ihre vollkommene Haut und kontrastieren mit der ebenso reinen und durch weitere Lichthöhungen hervorgehobenen braunen Haut der Wahrsagerin, die ihre Hand ergriffen hat. Die beiden diebischen Figuren im Hintergrund ergänzen diese beiden Pole von Körperfarben in Bezug auf Alter und Geschlecht: Die Frau, die der vornehmen Dame die Börse aus der Tasche zieht, ist durch ihre dunkelbraune Haut und die Falten als ältere Komplizin ausgewiesen; die Haut des Mannes im Hintergrund, der der Wahrsagerin den Hahn von der Schulter stiehlt, ist ebenfalls dunkler gemalt. Die Komposition folgt Simon Vouets Bildfindung in der Galleria Nazionale d'Arte Antica im Palazzo Barberini in Rom (um 1617), ersetzt jedoch das Betrugsoffer mit einer jungen Frau.

In seinem Traktat bewertete Mancini am Beispiel einer »Zigeunerin« (*zingara*) und einer »Deutschen« (*tedesca*) helle Hautfarben als »gut« (*buono*) und »schwarze« Hautfarben (*color negro*) als hässlich, die aber beide durch künstlerische Virtuosität in gute Malerei transformiert werden könnten.⁸¹ Frances Gage zeigt am Beispiel der Figur der Wahrsagerin in der Malerei der Caravaggisten, dass das Kolorit eine maßgebliche Rolle bei der Konstituierung der Kategorien des »Anderen« in der Kultur der Frühen Neuzeit innehatte, indem die Haut der »Zigeunerinnen« erst im 17. Jahrhundert dunkler dargestellt

81 Ebd., S. 124. »Zigeuner« ist eine diskriminierende Zuweisung, die vom Zentralrat Deutscher Sinti und Roma abgelehnt wird. In diesem kulturhistorischen Kontext gibt es dafür als Sammelbegriff verschiedener marginalisierter Gruppen keine Alternative. Siehe Peter Bell, Alltägliches im Ereignis – Fremdes im Eigenen. Zigeunergenre bei Burgkmair, van Leyden und Bruegel, in: Birgit U. Münch/Jürgen Müller (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, S. 247–264, hier S. 247.

wurde.⁸² Die dunkleren Hautschattierungen von Régniers ›Zigeunerinnen‹, deren Herkunft noch in Ägypten vermutet wurde,⁸³ war ein Marker für ethnische Differenz. Etwa gleichzeitig erläuterte das weit verbreitete Traktat über den Zustand der Seele im Fegefeuer (*Estado de las Almas del Purgatorio*, 1624) des spanischen Jesuiten Martín de Roa (ca. 1560–1637) das Aussehen der Seelen nach der Auferstehung: Die Hautfarbe unterscheidet sich von Land zu Land und sei in ihrer jeweiligen Färbung naturgegeben und kein Makel. Die Seelen erhielten nach der Auferstehung sowohl ihre irdische Konstitution als auch ihre Hautfarbe zurück, jedoch in vollkommener Form, sodass alle Seelen, die weißen wie die schwarzen, eine makellose, strahlende Haut hätten.⁸⁴ In dieser Dichotomie von hell und dunkel steckte sowohl die Unterscheidung zwischen innerer Konstitution und äußerer Hautfarbe als auch die Semantisierung des Dunklen, die später zur Grundlage der Konstituierung des ›Anderen‹ in rassistischen Diskursen wurden.⁸⁵ Gleichzeitig ist darin eine Ästhetisierung glänzender Oberflächen beschrieben, die sich zur besonderen Wertschätzung dunkler Materialien wie polierter Bronze und blankem Ebenholz in der zeitgenössischen Skulptur verfolgen lässt, etwa in den Statuetten der ›schwarzen Venus‹.⁸⁶

Fazit

In den hier skizzierten Beispielen zeigt sich eine männliche Aufmerksamkeit für die Palette der Körperfarben des weiblichen Körpers, die sich in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts manifestierte und auf andere Disziplinen rückwirkte. Auch das Kolorit selbst war weiblich und sinnlich gedacht und mit Sexualität assoziiert. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lenkte Firenzuolas humanistischer Dialog die Aufmerksamkeit vom toposischen Farbkanon von Weiß und Rot auf die genaue empirische Beobachtung des ganzen Spektrums der Farbschattierungen des weiblichen Körpers und definierte Schönheit als Ausdruck einer optimalen körperlichen Verfassung. Darauf aufbauend führte Dolce das Kolorit als wesentliche Kategorie der Malerei ein und bestimmte die Farbgebung als konstitutiv für den ganzen Körper (nicht nur für die Oberfläche). In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts legte Mercuriale die erste genaue Beschreibung der Funktionsweise der Haut vor und aktualisierte das antike Konzept der klimatischen Komplexion für seine Erklärung der Körperfarben. Diese Erkenntnisse übertrug sein Schüler Mancini Anfang des 17. Jahrhunderts auf die Malerei. Im Wechselspiel zwischen den Künsten verschob sich dabei das Augenmerk von der Körperfarbe auf die Hautfarbe, von einer

82 Die stilbildende *Wahrsagerin* Caravaggios im Louvre (1598/99) zum Beispiel hatte ein helles Inkarnat. Gage, *Complexion*, S. 397.

83 Siehe dazu zuletzt mit weiterführender Literatur, Stoichita, *Darker Shades*, S. 185–193.

84 Siehe die englische Übersetzung, ebd., S. 63–65.

85 Siehe grundlegend Hall, *Things of Darkness*, S. 2f.

86 Stoichita, *Darker Shades*, S. 69–74. Zur Sexualisierung des Motivs im Kontrast zu ›weißen‹ Venusdarstellungen siehe grundlegend Gisela Schäffer, *Schwarze Schönheit: »Mohrinnen-Kameen« – Preziosen der Spätrenaissance im Kunsthistorischen Museum Wien. Ein Beitrag aus postkolonialer Perspektive*, Marburg 2009, S. 89–96.

Farbmischung aus Rot, Weiß und Schwarz auf eine Polarität von hell und dunkel. Zusammenfassend gehört das Kolorit des menschlichen Körpers in der Kunstgeschichte zur politischen Ikonografie, weil es Klassenzugehörigkeit bzw. den kolonialen Herrschaftsanspruch der europäischen Eliten repräsentierte. In Venedig malten die Künstler das Ideal heller, lebendiger Haut zuerst in ihren Gemälden und erhielten die Unterstützung der venezianischen Farbhändler und Theoretiker. Der propagierte Gegensatz von idealem Hell-Dunkel hatte nicht nur ästhetische Zwecke, sondern unterstützte eine Ideologie, die den Interessen des weißen Machtanspruchs und der männlichen Hegemonie diente.⁸⁷ Die Hierarchisierung erfolgte zuerst über das Fehlen von Nicht-Weiß. Erst im 17. Jahrhundert setzten sich Darstellungen dunklerer Hautfarben zur Semantisierung des ›Anderen‹ durch, etwa in der Ikonografie Afrikas oder, wie oben gezeigt, der ›Zigeunerrinnen‹.⁸⁸ Tizian entwickelte auch das Porträt der ostentativ ›weißen‹ Frauen begleitet von dunkelhäutigen Pagen,⁸⁹ das im 17. Jahrhundert wiederentdeckt wurde (etwa von Anthonis van Dyck). Heute zählt es zu den grundlegenden Gegenständen postkolonialistisch sensibilisierter frühneuzeitlicher Kunstwissenschaft.⁹⁰

Romana Sammern ist Kunsthistorikerin an der Paris-Lodron-Universität Salzburg. In ihrem vom österreichischen FWF geförderten Projekt »Gesicht und Bild. Kunst und Kosmetik, 1500–1800« (V-822) erforscht sie das Wechselverhältnis von bildender Kunst, Körper und Medizin in der Frühen Neuzeit.
E-Mail: romana.sammern@plus.ac.at

87 Hall, *Things of Darkness*, S. 4.

88 Schäffer, *Schwarze Schönheit*, S. 83.

89 Koos, *Maske*.

90 Grundlegend siehe Angela H. Rosenthal, *Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz*, in: Karl Hölz/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Herbert Uerlings (Hg.), *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2001, S. 95–117; Jane F. Bestor, *Titian's Portrait of Laura Eustochia. The Decorum of Female Beauty and the Motif of the Black Page*, in: *Renaissance Studies* 17 (2003) 4, S. 628–673; Angela Rosenthal, *Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture*, in: *Art History* 27 (2004) 4, S. 563–592; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Weißer Blicke. Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus*, in: dies./Karl Hölz/Herbert Uerlings (Hg.), *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 8–18, hier S. 8f.; Katja Wolf, »Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr«. *Weißer Damen und schwarzer Pagen in der Bildnismalerei*, in: Schmidt-Linsenhoff/Hölz/Uerlings (Hg.), *Weißer Blicke*, S. 19–36.