



A detailed view of a classical painting, likely by Titian, showing a woman's face and shoulder. She has golden-brown, curly hair and is looking slightly to the left. Her skin is pale with a soft pink blush on her cheeks. She is wearing a dark, patterned garment with a white lace-trimmed edge. The background is a dark, ornate wall with scrollwork.

FRANK FEHRENBACH

RUBOR / ROBUR:
PARIS
BORDONES
STARKE FRAUEN

Originalveröffentlichung in: Pisot, Sandra (Hrsg.): *Die Poesie der venezianischen Malerei: Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tizian, Hamburg 2017, S. 58-71*

Durchblutung

In seinen *Metamorphosen* erzählt Ovid vom griechischen Bildhauer Pygmalion, der die schamlosen Frauen seiner Zeit verabscheut und sich stattdessen in seine eigene Elfenbeinstatue verliebt. Sein Wunsch nach Verlebendigung bleibt zunächst unerfüllt, auch dann noch, als er die weiße Figur zärtlich auf purpurne Decken bettet. Erst als der Bildhauer eine weiße Jungkuh für die Göttin der Liebe opfert, belebt sich die Puppe. Die Lebenszeichen stellen sich in rascher Folge ein – von der Erweichung des warmen Materials zum Pulsschlag, gefolgt von Erröten und dem Öffnen der Augen.¹ Bei Ovid schlägt Belebung um in Beseelung; das Erröten der Statue zeigt die Bewegung des Blutes ebenso an wie Selbstbewusstsein und die damit verbundene Sittlichkeit (Scham).

Lebendigkeit als erotische Attraktivität des Abbilds kommt aber auch ohne göttliche Beseelung aus. So beschreibt ein Magister Gregorius im 13. Jahrhundert seine Begegnung mit einer antiken, monochrom weißen Marmorstatue der Venus während seiner Pilgerreise in Rom. Ein „rötlicher Ton“ scheint ihr Gesicht zu färben, als würde sie über ihre Nacktheit erröten. Wer ihr ganz nahe trete, der meine zu sehen, „wie Blut unter ihrem schneeweißen Inkarnat fließt“, was den frommen Betrachter zwar dämonische Kräfte vermuten lässt, ihn aber doch nicht daran hindert, trotz der weiten Entfernung von seiner Herberge drei Mal zur steinernen Frau zurückzukehren.²

In der Lebensbeschreibung seines toskanischen Landsmanns Leonardo da Vinci lobt Giorgio Vasari 1550 das Porträt, das wir heute *Mona Lisa* nennen.³ Der Text feiert malerische Feinheiten (*minuzie*) wie die Wimpern und rötlichen Augenränder oder die zartrosa Nasenöffnungen. Zum Teint hingegen bemerkt Vasari lediglich, dass er eher aus Fleisch als aus Farbe zu bestehen scheine. Die Beschreibung kulminiert im Pulsschlag, den der äußerst aufmerksam (*inténtissimamente*) Betrachtende am Hals der Schönen wahrzunehmen glaube.

Die Texte von Ovid, Gregorius und Vasari sind Teil einer Tradition, welche die Lebendigkeit von Gemälden,

Skulpturen, manchmal auch von Gebäuden rühmt. Nichts wurde im westlichen Kunstdiskurs seit der Antike häufiger hervorgehoben als die Lebenszeichen der in Wirklichkeit toten Artefakte.⁴ Für Vasari zeigt sich diese Lebendigkeit zuletzt am scheinbaren Pulsieren der Halsschlagader; ein raffiniertes Spiel „zwischen ‚Du siehst es‘ und ‚Du siehst es nicht‘“, wie er an anderer Stelle schrieb.⁵ Ovid und Magister Gregorius zelebrierten hingegen die farblichen Übergänge zwischen weißem Elfenbein bzw. Marmor und rotem Blut. Alle drei Autoren setzten die Verlebendigung des Kunstwerks gleich mit seiner Durchblutung.

Schneeweiß und blutrot, *candido e vermiglio*, wünschte sich der Kenner der Frauen in der Renaissance auch die lebendige weibliche Haut.⁶ Paris Bordone hat diesen farbigen Umschlag wie kein zweiter Maler des 16. Jahrhunderts virtuos in Szene gesetzt und zu seinem Markenzeichen gemacht. Schon bei den giorgionesken, enigmatischen *Amanti veneziani* kontrastiert der fahle, gelbgraue Teint des mageren, die Augen traurig senkenden Verliebten rechts mit den geröteten Wangen der hellwach um sich blickenden jungen Frau im Zentrum des Bildes.⁷

Die venezianische Kunstkritik äußerte sich erst im 17. Jahrhundert zu Paris Bordones Stil, obwohl Giorgio Vasari den Maler bereits 1568, in der zweiten Auflage seiner *Viten*, als herausragenden Schüler Tizians ausführlicher vorgestellt hatte. Marco Boschinis knappe Ausführungen aus dem Jahr 1674 zum Inkarnat Bordones könnten vor dem Bild der Brera entstanden sein. In seinem Traktat über die venezianischen Maler (*Ricche minere della pittura veneziana*) meint Boschini, dass das Inkarnat Bordones häufig eher graubraun (*bigio*) als rosig (*rossiccio*) ausfalle.⁸ Dass er dabei wohl vorwiegend an Bordones männliche Figuren dachte, ergibt sich aus Boschinis früherem Traktat im venezianischen Dialekt, *Carta del navegar pitoresco*, von 1660. Hier vergleicht der Autor die implizit weiblichen Körper Bordones mit Milchspezialitäten und feinen Salben (*cao da late, zonchiada e onto sutil*).⁹

Kat. 40

Kat. 7



PARIDIS
BORDONE

Erröten

Abb. 35 Eines der frühesten großformatigen Gemälde der italienischen Renaissance, in dem das Erröten explizit zum Thema wird, ist Bordones *Mars und Venus, von Vulkan überrascht*. Während Mars spontan seine Geliebte bedecken möchte, verbirgt die Liebesgöttin ihre milchweiße Blöße hinter seinem Rücken. Gesicht und Brust weisen purpurne Flecken auf, die ihre in Ovids *Metamorphosen* erwähnte Scham zum Ausdruck bringen und zugleich an den gerade brüsk unterbrochenen Liebesakt erinnern.¹⁰ Die Venus des Berliner Gemäldes ruft Ovids virtuose literarische Bilder des Errötens in Erinnerung, die sich schon deshalb in zahlreichen seiner Erzählungen finden, weil jeder die entsprechende, erstaunliche Metamorphose des Gesichts kennt. Die schwangere Nymphe Callisto schweigt, aber „ihr Erröten bezeugt, dass die Scham verletzt ist“;¹¹ als Daphne an die Ehe erinnert wird, „übergoss liebliche Scham mit Rot ihr reizendes Antlitz“.¹² Als Ausdruckszeichen ist das Erröten bei Ovid aber ambivalent; es kann auch für Zorn (*ira ruborem*),¹³ die tödliche Pestkrankheit¹⁴ oder die erotische Leidenschaft (etwa Medeas beim Anblick von Jason) stehen.¹⁵ Erst die obsessive Beschäftigung mit dem weiblichen Erröten im 18. und 19. Jahrhundert konzentrierte sich beinahe ausschließlich auf den Aspekt der – sexuell konnotierten – Scham.¹⁶

Kat. 43 Der weibliche Körper und insbesondere das Gesicht ist Topos rapider visueller Transformationen. Lange bevor Charles Darwin bemerkte, dass Erröten die exklusiv menschlichste aller Ausdrucksformen sei, und trocken hinzufügte, dass Frauen viel häufiger erröten als Männer,¹⁷ begründeten Autoren wie Agnolo Firenzuola (1541) dies mit der sehr viel delikateren und weicheren körperlichen Disposition der Frauen.¹⁸ Im traditionellen aristotelischen Verständnis unterscheidet sich die Frau vom Mann hauptsächlich durch ihre geringere Körperwärme und damit durch eine eher feucht-kälte Komplexion, die sie „weicher“ macht. Dadurch werden Frauen von den wechselnden Wahrnehmungen und den inneren Bildern stärker „beeindruckt“, was sich wiederum an den entsprechend heftigen Reaktionen der *anima sensitiva* (Wahrnehmungs- und Gefühlsseele) zeigt. Die

topische Wankelmütigkeit und die Gefühlsschwankungen der Frau hängen so vom Wärmehaushalt des Körpers ab und malen ihre rasch wechselnden farbigen „Bilder“ auf die Oberfläche der Haut: „[...] ihr Antlitz umzieht eine plötzliche Röte / – Unfreiwillig – und schwindet aufs neue, dem Himmel vergleichbar, / Der sich mit Purpurfarbe bedeckt, sobald sich Aurora / Zeigt, und nach kurzer Frist, wenn die Sonne sich hebt, wieder blaß wird.“¹⁹

Maestà

Als Virtuose des gemalten Blutandrangs an Gesicht und Brust folgte Paris Bordone aber komplexeren Leitbildern als den aristotelischen Stereotypen. Sein Frauentyp kombiniert Weichheit mit physischer Kraft und psychischer Präsenz. Bordone passte so das mittelitalienische Körperideal, vor allem in der Nachfolge der späten Leonardo und Raffael sowie Michelangelos²⁰ bzw. venezianischer Vorbilder, vor allem Bernardino Licinio, an die vielgerühmte *morbidezza* (Weichheit) seines Lehrers Tizian an. Auch der Bezug auf antik-kaiserzeitliche und zu Bordones Zeit in Venedig bekannte Frauenporträts sollte nicht unterschätzt werden.²¹ Diesen skulpturalen, mal eher athletischen, mal eher opulenten Vorbildern steht die sensationelle Weichheit der Hautpartien, Haare sowie der Stoffe gegenüber; eine Weichheit, die etwa bei Bordones Bildnis der Galerie Canesso durch innerbildliches Tasten ostentativ zum Thema wird.

Über solche stilistischen Synthesen führen gendergeschichtliche Konnotationen hinaus. Marco Boschini wird später ein entscheidendes Stichwort geben, wenn er die Protagonistinnen von Bordones Gemälden summarisch als *tutte decorose e gravi* (alle würdevoll und gravitatisch) bezeichnet und feststellt, dass sie alle *gran maestà* (große Herrschaftlichkeit) besäßen.²² Dazu trägt nicht allein das häufig imposante Körperbild der zum Kniestück erweiterten Bildnisse und ihr strenger, geradezu gebieterischer Blick bei. Bordone liebte es, seine Frauen vor Säulen und Pilastern zu arrangieren, die ebenfalls Stärke und *gravitas* (Gravität) suggerieren.²³ Seine starken Mädchen und Matronen lassen die Aufhebung von Geschlechterstereotypen erkennen, wie sie

Abb. 36

Abb. 38

Abb. 37

Kat. 52





in der gleichzeitigen epischen Literatur Italiens erprobt wurde. Die Literaturforschung ist sich einig, dass insbesondere der epische Dichter Ludovico Ariosto die Konstruktion geschlechtsspezifischer Charakter- und Körpermerkmale zum Thema machte.²⁴ Seine kriegerischen Heldinnen Bradamante und Marfisa etwa halten den männlichen Personen seines *Rasenden Roland (Orlando Furioso, 1532)*, immer wieder den Spiegel vor und entlarven deren Projektionen als Verzerrung einer komplexen Wirklichkeit. Das führt zu erstaunlichen Rollenverschiebungen, etwa wenn der schottische Prinz Zerbino erfährt, von einer Frau (Marfisa) besiegt worden zu sein, und dabei so heftig errötet, dass sich sogar seine Rüstung färbt.²⁵

Für die gendergeschichtliche Aufschlüsselung von Paris Bordones Frauenbildern ist kein Autor von

größerer Bedeutung als der Vallombrosaner Agnolo Firenzuola, der seinen *Dialogo delle bellezze delle donne* (Gespräch über die Schönheit der Frauen) – der wichtigste und verbreitetste einer ganzen Reihe von ähnlichen Traktaten des 16. Jahrhunderts – im Jahr 1541 den Frauen der toskanischen Stadt Prato widmete. Firenzuola, der bekennt, dass es für die Schönheit keine objektiven Regeln der Proportion geben kann (*un non so che*; ein gewisses Etwas),²⁶ unterscheidet hauptsächlich zwei weibliche Figurentypen, die er diagrammatisch mit Vasen vergleicht; einmal schmal und zierlich, mit langem Hals, einmal ausladend und mit kräftiger Hüfte.²⁷ Ihr Gegenstück findet dies in der *maestà*, der abschließenden von fünf Kategorien der weiblichen Schönheit: „wenn eine Frau stattlich ist und gut geformt, wenn sie ihre Figur gut zum Ausdruck bringt, sich mit

Kat. 43

37

WEIBLICHE BÜSTE (GIULIA DOMNA?)
3.–4. Jahrhundert n. Chr., Venedig,
Museo Archeologico Nazionale

38

Bernardino Licinio
PORTRÄT EINER DAME
1522, Budapest, Szépművészeti Múzeum

einer gewissen *grandeza* niederlässt, mit Gravität (*gravità*) spricht, mit Zurückhaltung lacht und zuletzt eine beinahe königliche Ausstrahlung besitzt.“ Ein hoher Wuchs und eine breite Brust, meint Firenzuola, verleihen der ganzen Person *maestà*.²⁸ Wenn er hinzufügt, dass die Arme üppig und muskulös (*carnose e muscolose*) und gewissermaßen voller Saft (*piene d'un natural succo*) sein sollten,²⁹ dass die ideale Frau gemessen gehen und mit würdevoller Ruhe blicken solle,³⁰ dann erscheint dies wie ein literarisches Spiegelbild von Bordones gemalten Frauen.

Kat. 41, 48, 49

Firenzuola bot aber auch eine wichtige literarische Parallele für Bordones Darstellung der geröteten hellen Haut. Die Haut der vornehmen Frau sollte nicht einfach weiß erscheinen; Blässe identifiziert Firenzuola mit Krankheit (*mal'aria*).³¹ Stattdessen sollte die Haut das unter ihr fließende Blut zeigen (*colorito di sangue*), als Zeichen der Gesundheit: *la sanità produce vivo e acceso colore*.³² Folgerichtig glaubt Firenzuola am Ende des Dialogs, dass sich jeder Leser und jede Leserin wie einstmals Pygmalion in sein „gemaltes“, gut durchblutetes Frauenbild verlieben müsse.³³

Bordones starke Frauen mit gerötetem, hellem Teint können als visuelle Repräsentanten der etymologischen Verwandtschaft zwischen Kraft und Röte, *robur* und *rubor*, bezeichnet werden.³⁴ Vor allem die Rötung der Brust ist signifikant. Anders als bei ihren männlichen Gegenstücken – Narcissus und die Heiligen – ist sie nicht das Resultat einer Einwirkung von außen (Selbstkasteiung),³⁵ sondern Ausdruck sowohl der physischen Gesundheit als auch der spontanen Bewegungen der Psyche.

Paris

In ihrer fleckigen Rötung verweisen Bordones weibliche Figuren auf ein metapikturales Argument, das die Lebendigkeit der Dargestellten an ihren Schöpfer zurückbindet. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass Äpfel in unterschiedlicher Gestalt (*mala*) ein wiederkehrendes Motiv im Werk Bordones sind und auf das Preisobjekt anspielen, das der trojanische Prinz

Paris der schönsten der drei Göttinnen – Venus – verlieh.³⁶ Damit spielen Äpfel allusiv auf den Meister aus Treviso an, dessen Vorname eigentlich auf den mittelalterlichen Lokalheiligen San Parisio verweist, der aber als Maler Paris zum Richter über weibliche Schönheit mutierte.³⁷

Kat. 19, 29

Diese metakünstlerische Spur führt auch beim Erröten von Bordones weiblichen Figuren und Bildnissen weiter. Ovid schilderte, wie der weißhäutige adoleszierende Knabe Salmacis von einer Najade sexuell bedrängt und dabei puterrot wird. Ovid verbindet dies mit einer Reminiszenz an Pygmalions Statue – und mit dem Apfel: „[...] doch steht auch die Röte ihm reizend. / So ist das Elfenbein koloriert, wenn es rötlich gefärbt ist, / Oder die Äpfel am sonnigen Baum [...]“.³⁸ Auch die weiße Brust des Narcissus färbt sich fleckig rot, nachdem sie der Verzweifelte heftig geschlagen hat; dabei ähnelt sie erneut einem Apfel: „Da überzog von den Schlägen die Brust sich mit rötlicher Farbe, / So wie Äpfel es pflegen, die hier noch helle, dort rot sich / Färben [...]“³⁹ In den *Heroides* schließlich koppelt Ovid das Erröten explizit an den Schönheitssucher Paris: In ihrer Anklage weist die schönste Frau auf Erden, Helena, den um sie werbenden Paris heftig in die Schranken. Er kompromittiere eine verheiratete Frau; wie oft schon sei sie deshalb heftig errötet.⁴⁰

Schminke

Die metonymische Verbindung zwischen Bordone, Paris, Äpfeln und Erröten hätten die zeitgenössischen Betrachter von Bordones schönen Frauen vermutlich mit einem Schulterzucken zur Kenntnis genommen. Schon eher wäre ihnen die *venezianità* von Bordones prominenten und subtil variierten Rottönen aufgefallen (darunter die Rötungen der Haut), weil Venedig, das europäische Zentrum des Pigmenthandels, für die hohe Qualität seiner Zinnober-, Purpur-, Scharlach-, Karmesin- und Orangeverbindungen bekannt war.⁴¹

Mit wenigen Ausnahmen bevorzugten die venezianischen, erst recht die mittelitalienischen Maler im Cinquecento für die Gesichtshaut Rottöne, die in subtilsten

Abb. 40

Abstufungen mit dem Inkarnat verschmelzen; die Brust erscheint dagegen meist in reinem Elfenbeinweiß.⁴² Die unregelmäßigen Flecken Bordones verweigern sich diesem auf Leonardo da Vinci zurückgehenden Prinzip der unendlich feinen Übergänge (*sfumato*); schon Cennino Cennini empfahl um 1400 für das *incarnare* (die Inkarnatmalerei) der Gesichter weiche Übergänge zwischen den Fleischtönen.⁴³ Bei der Suche nach Bordones Motiven wird man weniger an die „monochromen“ antiken Statuen und Büsten denken, denen der Maler beispielsweise in der Sammlung Grimani begegnen konnte; mehr als tausend Jahre vergraben, wiesen diese – und weisen zum Teil bis heute – frappierende Flecken und Verfärbungen auf. Schlagender ist die Parallele mit Agnolo Firenzuolas Schönheitskanon, für den eine sehr weiße, aber rosa gefleckte Brust (*con un color candidissimo macchiato di rose*) unverzichtbar ist.⁴⁴ Was das Gesicht betrifft, ist der Kenner weiblicher Schönheit zurückhaltender als Bordone; hier wünschte sich Firenzuola lediglich einen zartrosa Schatten an der Wölbung der Wangen (*in su la cima*).⁴⁵

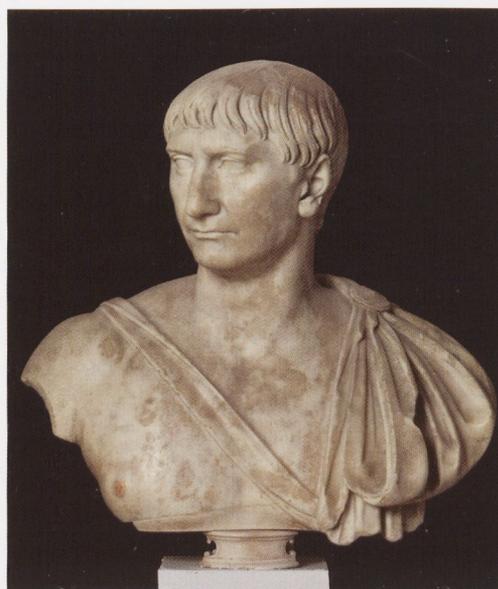
Abb. 39

Es ist bezeichnend, dass die rötliche *macchia* (Geflecktheit) von Bordones erhitzten Körpern geschlechtlich gebunden bleibt. Während sie bei der Madonna und weiblichen Heiligen nicht selten vorkommt, ist die Haut seiner männlichen Figuren meist fleckenlos.⁴⁶ Das Erröten ist bei Bordone primär weiblich und bei den profanen Darstellungen erotisch konnotiert. Seine Hautmalerei wird daher erst vor dem Hintergrund zeitgenössischer Debatten um weibliche Kosmetik verständlich. Die alte Kritik an der Praxis der Gesichtsbemalung ist im Cinquecento noch immer unüberhörbar; auch Agnolo Firenzuola schloss sich ihr an. Er wendet sich entschieden gegen die Tinkturen (*lisci*), die das Gesicht einfärben oder aufhellen (*per intonacare e per imbiancare il viso*).⁴⁷ Die einzige kosmetische Flüssigkeit, die eine der Gesprächspartnerinnen des *Dialogo* akzeptiert, ist Brunnenwasser (*l'acqua del pozzo fu sempre il mio liscio*).⁴⁸ Gegen Ende des Jahrhunderts werden Giovanni Paolo Lomazzo, Richard Haydocke und andere auch deshalb vor bestimmten kosmetischen Ingredienzien warnen, weil sie die Gesichtshaut à la longue zerstörten.⁴⁹ Gerade das Auftragen von Rouge wurde von

männlichen Autoren bis ins 18. Jahrhundert kritisch gesehen, weil es einer doppelten Bemalung der Haut gleich kam.⁵⁰ Während die kaum gehemmtten Passionen der Frau ihren weichen Körper von innen zur Fläche rasch wechselnder „Gemälde“ (Erröten, Erblassen) werden ließen, suggerierten die von außen aufgetragenen farbigen Applikationen der Schminke trügerisch Konstanz, Gesundheit und Sittlichkeit und erschwerten so das Lesen der natürlichen Ausdruckszeichen.

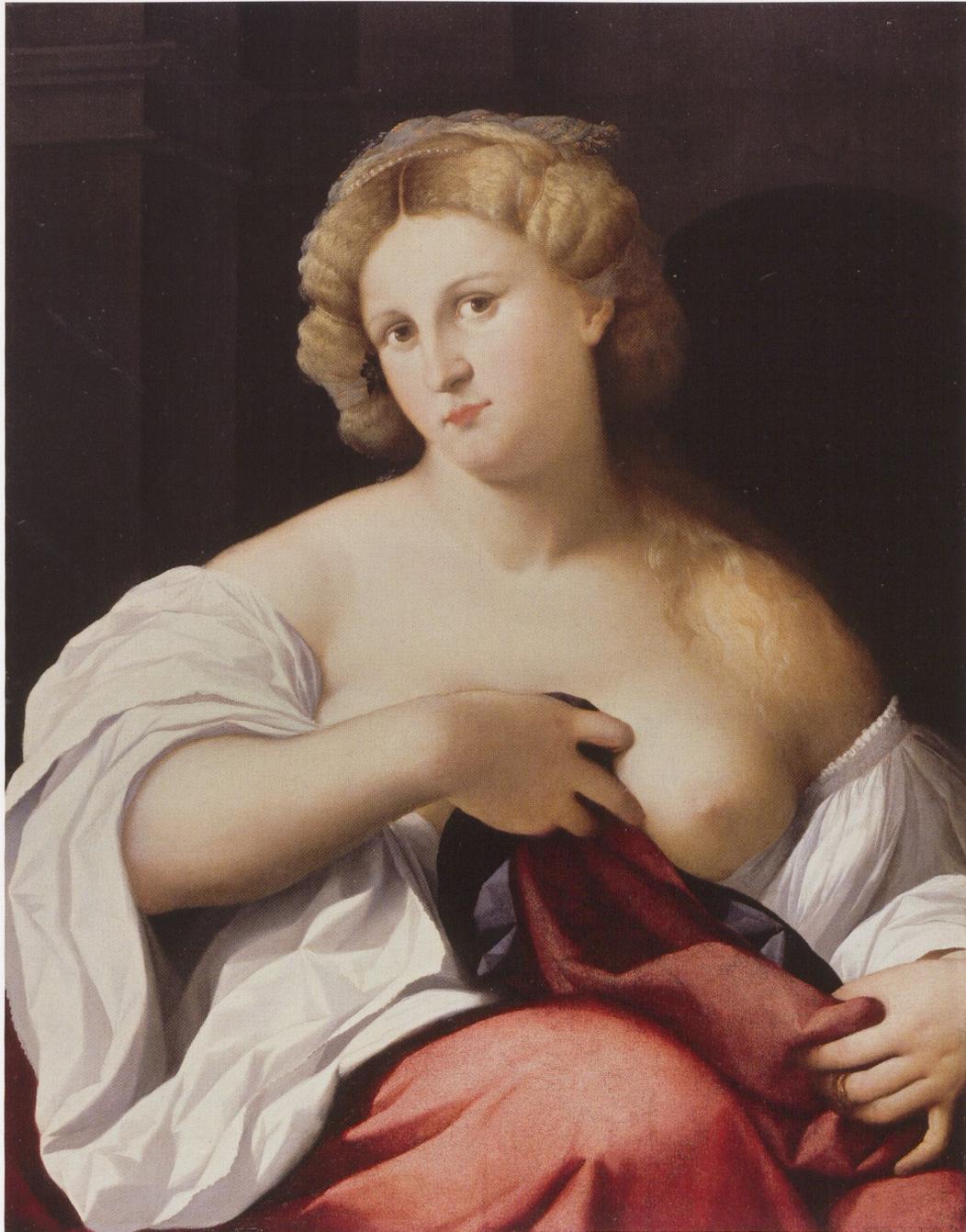
Wahrheit

Vor diesem Hintergrund beanspruchen Paris Bordones unregelmäßige, kaum verriebene, fleckige Rötungen vor allem die „ungeschminkte“ Wahrheit. Seine profanen weiblichen Figuren erscheinen als Frauenkörper, die noch nicht vom Schleier der Lüge (Schminke) verhüllt worden sind. Die *verità* (Wahrhaftigkeit) dieser Körper, durch die der Blutandrang hinwegzieht wie unter der Haut vorüberziehende Sturmwolken, ist auch die Wahrheit der Malerei Paris Bordones, und dies buchstäblich. Vasaris Kritik an der mangelnden Zeichenpraxis der venezianischen Maler und ihre experimentelle *prima*-Malerei wird durch naturwissenschaftliche



39

TRAJAN
108 n. Chr., Venedig,
Museo Archeologico Nazionale



40

Jacopo Palma il Vecchio
BILDNIS EINER JUNGEN FRAU
MIT ENTLÖSSTER BRUST
um 1524–1526, Staatliche Museen
zu Berlin, Gemäldegalerie



Untersuchungen von Bordones Gemälden bestätigt. Bordone setzte organische Rotverbindungen als breit aufgetragene, „fleckige“ Untermalung ein.⁵¹ Der Maler legte seine Figuren ohne den medialen Wechsel zwischen Papier und Leinwand direkt auf dem Malgrund an; zahlreiche *Pentimenti* bestätigen das erprobende Verfahren. Der Malprozess war schnell; häufig blieb der Untermalung keine Zeit abzutrocknen, bevor rasch bindende Lasuren aufgetragen wurden. Dies betrifft vor allem die organischen Rottöne Bordones, deren gasförmige Bestandteile sich den Weg durch die unelastischen Deckschichten bahnen mussten, was die charakteristischen porösen Passagen entstehen ließ. Auch diese krei-dig-roten und rotorangen Flächen waren ein Markenzeichen Bordones; teilweise ist ihnen Sand beigemischt, um ihnen körperhafte Konsistenz zu verleihen. Kenner konnten an diesen Flächen die virtuose Schnellmalerei des Meisters bewundern, die den tieferen Schichten keine Zeit zum Abbinden ließ.

Abb. 41

Bordones *Bildnis einer Frau im grünen Mantel* um 1550 paraphrasiert den Pygmalionmythos; sie steht, mit entblößter Brust und mit der energisch-lässig paraphrasierten Haltung einer *Venus pudica* als lebendige Statue vor einer architektonischen Nische. Das möglicherweise als Pendant gemalte *Bildnis einer jungen Frau am Putztisch* zeigt die Frau auf dem Weg zum Kunstprodukt. Tiegel und Pinsel sind wesentlicher Bestandteil der gerade stattfindenden Metamorphose der natürlichen in eine künstliche Körperoberfläche, wie sie in den kunstvoll frisierten Haaren und dem reichen blaßrosa Gewand bereits vollzogen wurde. Mit ihrem geröteten Gesicht und der rotfleckigen, noch ungeschmückten Brust zeigt uns Bordone ein „noch nicht zu Ende gemaltes Bild“ authentischer Lebendigkeit und damit auch ein Bild des natürlichen Körpers, der noch nicht vollständig von den Zurichtungen der Kultur verschleiert wurde. „Erröten [...] weder kann man es verhindern noch herbeiführen“, stellte Seneca nüchtern fest.⁵² Die rötlichen *macchie* des Bildes zeigen jenen „Bildgrund“ – Untermalung und Haut –, der im faktischen wie im dargestellten Malakt virtuell noch zur Bearbeitung aussteht.⁵³

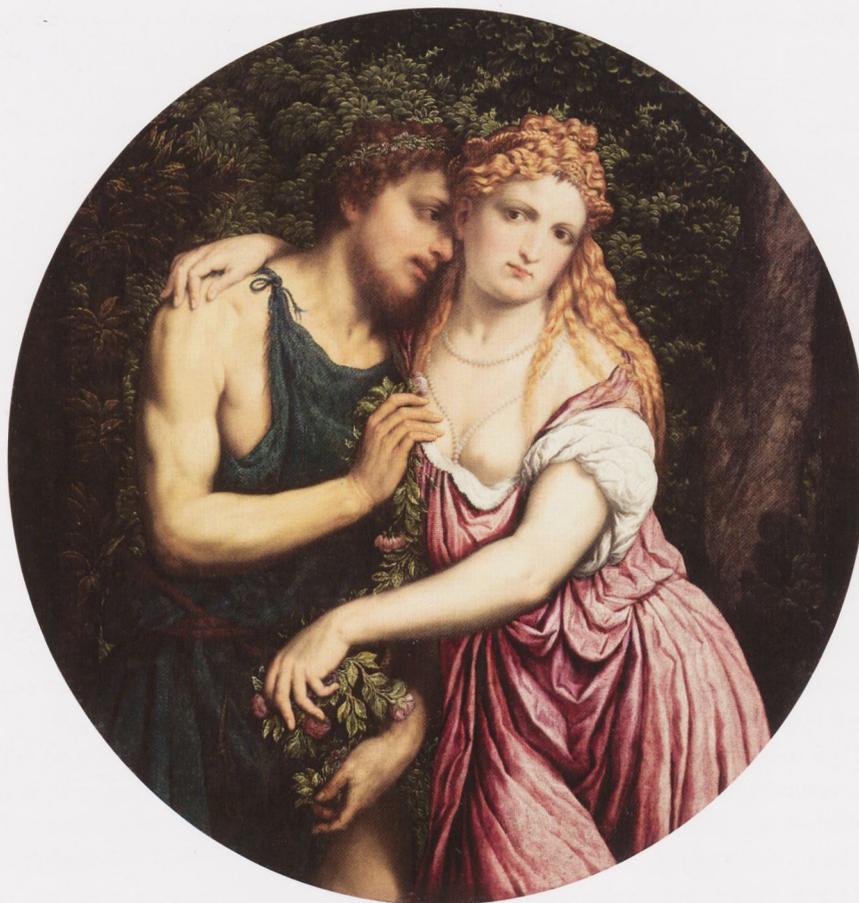
Die Frische und Unmittelbarkeit von Bordones Figuren bestätigen, was Vasari gegenüber der veneziani-

schen Malerei des Cinquecento zähneknirschend einräumen musste. Einerseits tadelte er die Giorgione folgenden Maler dafür, durch den Verzicht auf zeichnerische Praxis während des Malakts sklavisch vom nackten oder bekleideten Modell abhängig zu sein (*è non piccola servitù*).⁵⁴ Andererseits gesteht sogar Vasaris Gewährsmann Michelangelo, dass Tizian in der Wiedergabe des Lebendigen (*massimamente nel contra-fare il vivo*) unerreichbar wäre, wenn er als Günstling der *natura* auch noch *arte* und *disegno* erlernt hätte.⁵⁵ Vasari meint, dass Tizians nackte Körper so fleischlich seien, als habe sich das Leben selbst in der Malerei abgedrückt (*di maniera che tutto pare stampato dal vivo, così è carnoso e proprio*).⁵⁶

Paris Bordone ging in dieser indexikalischen Übertragung des Lebendigen auf die Leinwand einen Schritt weiter. Indem er bei seinem Inkarnat immer wieder auf die sfumateske Übergänglichkeit zwischen den Farbtönen verzichtet – bei Tizian das Ergebnis hochkomplexer transparenter und semitransparenter Lasuren und Malschichten⁵⁷ –, erscheinen „Fleisch und Blut“ seiner weiblichen Figuren so, als würden sie direkt an der Oberfläche der Malerei liegen. Dies entspricht der male-rischen Technik Bordones, denn die roten und rosa *macchie* seiner Figuren und Bildnisse sind nichts anderes als die freiliegende oder kaum bedeckte untere Schicht der Malerei. Am Blutandrang von Bordones Gesichtern und Brustoberflächen zeigt sich diese rötliche Untermalung als unregelmäßige Flecken. Unter und auf der Oberfläche von Bordones Gemälden und ihrer Figuren glüht das Leben, das Pygmalion als Puls und Erröten seiner Statue in Erstaunen versetzte. Bordones schöne Frauen zeigen Pygmalions lebendiges Artefakt, bevor es zur Schminke griff.

Erotik

Und wie bei Pygmalion ist der Motor der Verlebendigung die Libido. Vasari, der Paris Bordone vor allem als Maler erotischer Bilder vorstellt, zeichnet eine seiner (nicht identifizierten) weiblichen Figuren mit einem Superlativ aus, das nur ein einziges Mal im immensen Vitenwerk des Toskaners verwendet wird: *donna lascivissima*.⁵⁸



Tatsächlich hat, abgesehen von Tizians Spätwerk, kein zweiter Maler des italienischen Cinquecento die erotische Attraktion seiner weichen, pulsierenden Körper so anspielungsreich in Szene gesetzt wie Paris Bordone, vor allem in seinen Liebesszenen, bei denen der männliche Betrachter im Bild schmeichelhaft vertreten wird: Amphitrite, die zärtlich ein Ende von Neptuns Dreizack in die Hand nimmt;⁵⁹ Amors Pfeile, die scheinbar absichtslos exakt auf das Geschlecht der Venus zielen;⁶⁰ das Anheben von Kleidern, Entblößen von Knien und Schenkeln;⁶¹ der männliche Griff unter das Gewand der Frau;⁶² der weibliche Griff in das dargebotene Blumenbinde auf Höhe der männlichen Scham;⁶³ der Griff

zwischen die Beine;⁶⁴ die implizite Entblößung des männlichen Glieds durch die Frau;⁶⁵ die Hand des Verliebten, die vexierbildhaft als erigiertes Genital erscheint und der sprechende Faltenwurf zwischen den Beinen der Frau,⁶⁶ etc. In einem Brief an Alessandro Contarini, der 1559 veröffentlicht wurde, schwärmt Lodovico Dolce von einer Venus Tizians, die sogar die Kraft besitze, das erkaltete Blut der Alten wieder zu erwärmen und in Wallung zu versetzen.⁶⁷ Paris Bordone hätte sich dieser Wirkungsabsicht angeschlossen. Die Lebendigkeit der Malerei, wie könnte es anders sein, erfüllt sich in der Verlebendigung ihrer Betrachter.

Abb. 42

- 1 Ovid, Metamorphosen, Buch X, 243ff.; Stoichita 2008, S. 16–20.
- 2 Barkan 1999, S. 46.
- 3 Vasari 1966–1987, Bd. IV, Testo, S. 30f.
- 4 Fehrenbach 2011.
- 5 Vasari 1966–1987, Bd. IV, Testo, S. 5.
- 6 Vgl. Cropper 1976. Zu den vor allem seit dem 18. Jahrhundert expliziten rassistischen Konnotationen vgl. Rosenthal 2001. Zur Geschichte der gemalten Haut vgl. Bohde/Fend 2007.
- 7 Ihr Verhältnis zur zweiten männlichen Figur tief im Schatten links bleibt rätselhaft; vgl. Economopoulos 1992.
- 8 Boschini 1674, c 3 recto. Erstaunlich allgemein fällt das überschwängliche, aber knappe Lob aus, das Aretino in einem Brief im Dezember 1548 an Bordone ausspricht; „vaghezza, aria e novitate“ werden besonders hervorgehoben. Vgl. Aretino 1957–1960, Bd. 2, S. 267 (Nr. CDLXXXV).
- 9 Pallucchini 1966, S. 284.
- 10 Ovid, Metamorphosen, Buch IV, 187f.; zum Gemälde vgl. Donati 2014, S. 326, Nr. 113.
- 11 Ovid, Metamorphosen, Buch II, 450, Übersetzung nach H. Breitenbach 1971.
- 12 Ebd., Buch I, 484f.
- 13 Ebd., Buch VIII, 465.
- 14 Ebd., Buch VII, 555.
- 15 Ebd., Buch VII, 78.
- 16 Vgl. Rosenthal 2001.
- 17 Darwin 1877, S. 283f.
- 18 Firenzuola 1977, S. 737.
- 19 Ovid, Metamorphosen, Buch VI, 46–49 (Arachne). Zur aristotelischen Geschlechtertheorie: Horowitz 1976.
- 20 Nelson 2006.
- 21 Vgl. Contini 2007.
- 22 Boschini 1674, c 3 recto und verso.
- 23 Vgl. Kat. 48, 49, 52, 53, 55.
- 24 Vgl. Bateman 2007. Ich danke Francesca Borgo für wichtige Hinweise zu Ariosto. Zum reflexiven Spiel mit Frauenbildern auf Seiten der männlichen Betrachter siehe Simons 1995; ferner Lüdemann 2008. Zur venezianischen Kultur der *cortigiana onesta* vgl. Bohde 2002, S. 91–148.
- 25 Ariosto, Orlando Furioso, 1552, 130, 5–8.
- 26 Firenzuola 1977, S. 755.
- 27 Ebd., S. 759.
- 28 Ebd., S. 751, 760.
- 29 Ebd., S. 787.
- 30 „quello andar grave e quel porger quei occhi con tanta dignità“; ebd., S. 789.
- 31 Ebd., S. 758.
- 32 Ebd., S. 768, 731.
- 33 Ebd., S. 788.
- 34 Der Wortstamm geht zurück auf *ruber*, rot. Vgl. Gaffiot 1934, s. v. *robor*, *rubor*, *ruber*, *rubeo*.
- 35 Vgl. Ovid, Metamorphosen, Buch III, 482 (Narcissus: *pectora traxerunt roseum percussa ruborem*).
- 36 Vgl. Contini 2007, S. 30.
- 37 Vgl. Donati 2014, S. 23.
- 38 Ovid, Metamorphosen, Buch IV, 330–333.
- 39 Ebd., Buch III, 482–484.
- 40 Vgl. Ovid, Heroides XVII, 75–102.
- 41 Vgl. Smith 2007, S. 113.
- 42 Zu den Ausnahmen gehören Palma il Vecchio's späte *Dame mit entblößter Brust* (um 1525/28; Museo Poldi Pezzoli, Mailand) sowie – motivisch naheliegend – *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (Gallerie degli Uffizi, Florenz); vgl. Attardi 2015. Bei Tizian denkt man an seine *Bella* (1534; Palazzo Pitti, Florenz). Zur Hautmalerei im 17. Jahrhundert (Rubens) vgl. Heinen 2001.
- 43 Vgl. Kruse 2003, S. 177.
- 44 Firenzuola 1977, S. 783.
- 45 Ebd., S. 775.
- 46 Ausnahmen finden sich etwa bei den Verliebten (Abb. 42 [Donati 2014, Nr. 125]; The National Gallery, London [Kat. 18]); auf den Porträts im Palazzo Rossi, Genua (ebd., Nr. 170 und 171); sowie bei den *Zwei Schachspielern* (Kat. 90) (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; ebd., Nr. 155).
- 47 Firenzuola 1977, S. 773.
- 48 Ebd.
- 49 Vgl. Sammern 2015.
- 50 Vgl. Rosenthal 2001, S. 107–110.
- 51 Vgl. Smith 2007; Smith/Schultz 2007. Ich danke Marc Adamczack für wichtige Hinweise zur Maltechnik.
- 52 *Epistulae morales* II, 7; zit. nach Heinen 2001, S. 77.
- 53 Vgl. die frühere *Junge Dame mit Spiegel und Magd* (Kat. 55) und die *Venezianischen Frauen bei der Toilette* (Kat. 59).
- 54 Vasari 1966–1987, Bd. VI, Testo, S. 155.
- 55 Ebd., S. 164.
- 56 Ebd., S. 159.
- 57 Vgl. Garrido 2003.
- 58 Vasari 1966–1987, Bd. VI, Testo, S. 172.
- 59 Donati 2014, Nr. 139.
- 60 Ebd., Nr. 129.
- 61 Vgl. *Ein Liebespaar* (Kat. 18).
- 62 Donati 2014, Nr. 119; eine weibliche Variante ebd., Nr. 122.
- 63 Ebd., Nr. 125.
- 64 Vgl. *Jupiter und* (die kaum gerötete!) *Io* (Kat. 24); Donati 2014, Nr. 113, 135.
- 65 Ebd., Nr. 149 (Werkstatt).
- 66 Ebd., Nr. 125.
- 67 Abgedruckt in Bottari/Ticozzi 1976, Bd. 3, S. 377–382; vgl. Rhein 2008, S. 255 Anm. 95.