

They need to adore me / So Christian Dior me / From my head to my toes
(Madonna, *Rainbow High*)

Definiert als Beschreibung oder Darstellung des Herstellens von Schönheit, lassen sich «Toilettenszenen» weder temporal noch lokal eingrenzen und auch nicht auf Gattungen oder Genres festlegen. Abgeleitet vom französischen Wort für das Tüchlein (*toilette*), auf dem man die zur Schönheitsproduktion notwendigen Utensilien ausbreitete, thematisieren sie Praktiken des Schminkens, Frisierens, Parfümiers, Rasierens, Haarschneidens oder das Anlegen von Kleidung und Schmuck. Wesentliches Attribut ist der Spiegel. Assistenzfiguren können zahlreich anwesend sein, auch ohne sich unmittelbar an der Schönheitsherstellung zu beteiligen.

Ähnlich den Artefakten des täglichen Gebrauchs wie Bürsten, Pinseln oder Tiegeln kommt bildlich wie schriftlich überlieferten Toilettenszenen ein kulturhistorischer Quellenwert zu, der allerdings kritisch hinterfragt werden muss. So ist ein Bericht des Alten Testaments, dem zufolge man die Haremsbewohnerinnen des Palasts zu Susa ein Jahr lang mit kostbaren Salben und Essenzen pflegte, bevor man sie König Ahasver zuführte (Est 2,12), sicher literarisch überhöht. Die Schilderung Saint-Simons über das Lever Ludwigs XIV. hingegen dürfte recht nah an den historischen Fakten sein.¹ Jenseits der bloßen Nachvollziehbarkeit der Abläufe verdeutlichen die gewählten Textbeispiele jedoch auch, dass das Öffentlichmachen der Schönheitsproduktion weniger Nähe oder Intimität als vielmehr soziale Distinktion erzeugen soll, werden hier doch Wohlstand, Macht und vor allem Exklusivität markiert.

Henut

Frühe bildliche Überlieferungen stammen aus dem Alten Ägypten, wobei allein die Vielzahl der entsprechenden Grabfunde verdeutlicht, welch hohen Stellenwert das Erzeugen von Schönheit im Alltag am Nil hatte.² Mit Blick auf eine stark hierarchisch organisierte Gesellschaft wie dem Gottkönigtum Altägyptens kann allerdings davon ausgegangen werden, dass sich der Aufwand an Zeit und Mitteln proportional zum Rang der jeweiligen Person verhielt. Hierauf deutet zum Beispiel eine Marktszene aus einem Doppelgrab in Sakkara hin, deren oberstes Register Barbieren und Nagelpfleger bei der Arbeit zeigt: Von links nach rechts zu sehen sind zunächst Männer niederen Ranges, die sich das Beinhaar abschaben, das Kopfhaar schneiden, das Schamhaar entfernen und den Bart rasieren lassen, während der Manikürist und der Pedikürist einen diffizileren Umgang mit ihren sozial höher rangierenden Kunden pflegen – handelt es sich bei ihnen doch ausgewiesenermaßen um einen Hausverwalter, dem im Beisein eines Untergebenen die Fingernägel geglättet, sowie um einen Schreiber, dem die Fußnägel gekürzt werden.³



1 Relieffragment aus dem Grab der Königin Nefru (*Nefru und Henut*), Mittleres Reich, XI. Dynastie, Kalkstein, 19 x 23,6 cm, New York, The Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund.

Dass man insbesondere dem Haupthaar viel Aufmerksamkeit schenkte, veranschaulicht das als topisch einzustufende Motiv der Morgentoilette. Exemplarisch vorgestellt sei zunächst jene vom Sarkophag der Königsgemahlin Kawit, weil dort recht präzise geschildert wird, wie eine im Bedeutungsmaßstab leicht verkleinerte Dienerin drei Strähnen zur Seite genommen und festgesteckt hat, um ihre Arbeit zu verrichten.⁴ Nicht nur auf Augenhöhe dargestellt, sondern sogar namentlich benannt und damit in besonderer Weise ausgezeichnet sind hingegen zwei Zofen auf Relieffragmenten aus dem Grab der Königin Nefru in Theben.⁵ Diese zeigen die als Friseurin tätige Inu, die sich wohl gerade anschickt, ein Haarteil einzustecken, sowie die Herrscherin selbst, die von Inus Kollegin Henut in ähnlicher Manier wie Kawit zum Einbringen von Ersatzhaar vorbereitet wird (Abb. 1).

Warum solche Szenen, die im Grab Nefrus noch häufiger anzutreffen waren, in der Bestattungssikonografie besonders der X. und XI. Dynastie Bedeutung erlangten, versuchte man auf verschiedene Weise zu erklären. Vorgeschlagen wurde, sie als *praeludium amoris* zu verstehen. Als plausibler gilt heute jedoch, dass sie mit dem Kult der als «schönhaarig» gepriesenen Göttin Hathor in Verbindung stehen, und zwar nicht zuletzt, weil die meisten der frisierten Frauen als Hathor-Priesterinnen kenntlich gemacht sind und eine Haartracht erhalten, die ebenfalls mit Hathor in Verbindung steht. Angenommen wird deshalb, dass die Szenen nicht (nur) eine Morgentoilette, sondern (auch) eine Art rituelle Toilette im Sinne eines Reinigungsrituals zeigen, das sie auf den Dienst an der Göttin vorbereitet.⁶

Aus dieser kultischen Fokussierung wiederum lässt sich erschließen, warum der Schönheitsherstellung realiter und in den Grabausstattungen respektive dem Totenkult Altägyptens ein derart hoher Stellenwert beigemessen wurde. Sie weist ins Göttliche hinauf und in den Alltag jedes einzelnen hinunter – oder präziser noch: Sie schließt beide Sphären miteinander kurz. Denn die Götterbilder wurden ebenfalls täglich gesalbt, geschminkt und gekleidet. Und der Gottkönig wurde in einem aufwändigen Ritual an die als vollendet gedachte Schönheit der Götter angeglichen, das zumindest äußerlich an das Leber des französischen Königs erinnert. Ähnliches muss wohl auch für Pharaos Familie, seinen Hof und – wie erwähnt mit schwindendem Aufwand – hinab bis zu den rangniedrigsten Männern und Frauen des Reichs angenommen werden, die trotz ihrer geringen Stellung als den Göttern ebenbildlich galten und diese Ebenbildlichkeit aus ägyptologischer Perspektive bewahren, aus performanztheoretischer Sicht vielleicht aber überhaupt erst herstellen mussten. Doch wie auch immer man dies einschätzt: Als konsensfähig kann gelten, dass die Schönheitsproduktion im Alten Ägypten die religiös begründete Pflicht aller war. Außerhalb Altägyptens finden sich Toilettenszenen in der Bildtradition der ‹Toilette der Venus› paradigmatisch verdichtet, gilt Venus doch als Göttin der Schönheit. Nicht selten erotisch aufgeladen, erfreute sich ihre Darstellung bereits in der griechisch-römischen Antike großer Beliebtheit und wird seither zumindest in motivischer Hinsicht mehr oder minder ungebrochen tradiert. Ein Höhepunkt der Visualisierung solcher Szenen ist in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts auszumachen, die mittels des Spiegelbilds nicht nur die Herstellung der dargestellten Schönheit, sondern auch die Schönheit der ihrerseits mit Farbe und Pinsel hergestellten Darstellung reflektiert.⁷ Wenn hingegen Émile Zola im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts den ‹blaireau› genannten Dachshaarpinsel Alexandre Cabanels mit einer Puderquaste vergleicht oder allgemeiner die alle Hinweise auf den Produktionsprozess tilgende Glatzmalerei (‹blaireautage›) mit der makellosen Toilette der dargestellten Damen in Verbindung gebracht wird, war dies in der Regel pejorativ gemeint.⁸ Eine weitere Klimax der Toilettenzene findet sich in den französischen Bildkünsten des 18. Jahrhunderts, die das Thema in figurenreiche Genreszenen überführen. Gezeigt wird meist die sogenannte ‹zweite Toilette› (das Frisieren, Schminken etc.), die in Nachfolge des Levers tatsächlich als öffentliches und mithin repräsentatives Ereignis aus- und aufgeführt wurde.⁹ Filmischen Widerhall findet dies in dem kurz vor der Französischen Revolution spielenden Film *Dangerous Liaisons* (USA/UK 1988, Regie: Stephen Frears), in dessen Vorspann die Marquise de Merteuil (Glenn Close) und der Vicomte de Valmont (John Malkovich) so ausführlich wie genüsslich für den folgenden Geschlechterkampf zugerüstet werden. Neben zeit-, klassen- und geschlechter-spezifischen Schönheitsvorstellungen klingen hier auch kritische Untertöne im Sinne von übersteigter Raffinesse und Verschwendungssucht sowie eine moralisch konnotierte Unterscheidung von Schein und Sein an, die in der Schlusseinstellung des Films kulminiert: Zurück in ihrem Boudoir, wischt sich die gesellschaftlich ruinierte Marquise ihr zur Maske geschminktes Gesicht ab – eine Geste, die auf das im 18. Jahrhundert aufkommende Postulat der ‹Natürlichkeit› rekurriert, die allerdings ebenfalls kosmetisch erzeugt und damit künstlich hergestellt wurde.

Hollywood

Vor dem Hintergrund postmoderner Debatten um das Konstruierte geschlechtlicher Identität lässt sich den Toilettenzenen des Popstars Madonna zentraler



2 Standbild aus
 Madonnas *Hollywood*,
 2003, Regie: Jean-
 Baptiste Mondino.

Stellenwert beimessen. So scheint das Musikvideo *Take a Bow* (1994, Regie: Raoul Hausmann) die Eröffnungssequenz aus *Dangerous Liaisons* zu paraphrasieren. Und auch der Konzertdokumentation *Truth or Dare* (1991, Regie: Alek Keshishian), der Musical-Verfilmung *Evita* (1996, Regie: Alan Parker) sowie den Werbespots für die Kosmetikmarken Max Factor (1999) und MDNA Skin (2014) sind mal mehr, mal minder ausführliche Schmink- und Ankleideszenen eingebunden.

Besonderes Augenmerk verdient der Clip *Rain* (1993, Regie: Mark Romanek), der als behauptetes Making-of angelegt ist: Handlungsort ist ein Filmstudio, das sich den Schriftzeichen auf Schildern und Computerbildschirmen zufolge in Japan befindet. Mit Kopfhörern und Skript bewehrt, probt Madonna den Song und die «später» aufzuführenden Gesten. Scheinbar unbeachtet sitzt sie zwischen filmischem Gerät und wartet. Kameramänner und Techniker laufen umher. Belichtungsmesser und Synchronklappen werden in den Kader gehalten. Das Gefilmte wird auf Computer übertragen und dort bearbeitet. Madonna erhält Anweisungen vom Regisseur (Ryuichi Sakamoto). Stylisten frisieren sie. Visagisten schminken sie vor und während des Drehs – ein «Bemalen», das auf die intensive Postproduktion und die daraus resultierende, artifizielle Farbigkeit des Videos anspielt.

Die Schattenseiten der Schönheitsproduktion respektive des Schönheitszwangs im Showbusiness thematisiert Madonna hingegen in einem zehn Jahre jüngeren Clip namens *Hollywood* (2003, Regie: Jean-Baptiste Mondino), in dem hellrosa grundierte Bilder zeigen, wie das Frisieren zur so offenkundigen wie unvermeidlichen Tortur gerät (Abb. 2), während in einem dunkelgrün gehaltenen Raum statt eines Schminkpinsels eine Botox- oder Kollagenspritze eingesetzt wird. Dies wendet die Schönheitsproduktion ins Gewalttätige, streicht darüber hinaus aber auch ein kompetitives Moment heraus. Hierzu passt, dass der Clip augenscheinlich nicht nur auf die galligen Modefotografien Guy Bourdins rekurriert,¹⁰ sondern auch auf Walt Disneys visuell fast verbindlich gewordene Zeichentrickversion von Grimms *Schneewittchen* Bezug nimmt (Abb. 3 und 4).¹¹ Denn bekanntermaßen wird dort die nicht mühsam produzierte, sondern von der leiblichen Mutter schlicht herbeigewünschte weißrotschwarze (und in Film und Clip um Blau und Gelb erweiterte) Schönheit dem Königskind fast zum Verhängnis, weil der Anblick des erst erblühenden Mäd-

3 Standbild aus
Madonnas *Hollywood*,
2003, Regie: Jean-
Baptiste Mondino.



4 Standbild aus
*Schneewittchen und
die sieben Zwerge*,
USA 1937, Regie: Walt
Disney, David Hand.



chens beziehungsweise dessen Abgleich mit dem eigenen Spiegelbild den Neid der alternden Stiefmutter heraufbeschwört. Ebenso amüsant wie bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund, dass Madonna in *Hollywood* nicht nur als Schneewittchen, sondern auch als böse Königin aufzutreten scheint, falls es sich bei der Ableitung der Einstellungen vor dem runden Rasierspiegel abermals nicht um einen einfachen, sondern um einen doppelten oder besser verschränkten Rekurs auf Bourdin und die Brüder Grimm handeln sollte.¹² Hierfür spräche nicht zuletzt, dass besagter Rückgriff über das rote Haar und den grünen Hintergrund, aber auch durch die Schnittfolge an jene Einstellungen gekoppelt ist, in denen die der Abwehr von Alterszeichen dienende Spritze zum Einsatz kommt.¹³

Wie dem auch sei: Aufs Ganze gesehen soll abschließend noch einmal festgehalten werden, dass Madonna durch die Einbindung von Toilettenzenen in ihre Videoclips nicht nur die Herstellung und die daran geknüpfte Notwendigkeit der Aufführung von Geschlecht, sondern auch das Gemachtsein von Starimages und die Schatten-

seiten eben jenes Herstellungsprozesses veranschaulicht, wobei eine solche Strategie der Selbstdemaskierung ihre Glaubwürdigkeit als Star nicht schwächt, sondern stärkt. Aus Sicht der Ägyptologie (und freilich auch unter Berufung auf die so häufig wie wenig überraschend diagnostizierte narzisstische Persönlichkeitsstruktur von Superstars), zuallererst aber im Wissen um die Marktgesetze der Unterhaltungsindustrie lassen sich die hier aufgezeigten Inszenierungsstrategien jedoch auch an das eingangs Erläuterte rückkoppeln. Denn die Schönheitsherstellung eines Popstars zielt trotz allen Transparentmachens der Konstruktionsprinzipien immer auch auf die eigene quasi-kultische Verehrung, weshalb die vielen per Kosmetik, Kleidung und Kamera erzeugten Imagewechsel und mittlerweile wohl auch Selbsterneuerungsversuche Madonnas zumindest *noch* auf die Formel gebracht werden können: Die Gottkönigin des Pop ist tot – es lebe die Gottkönigin des Pop!

Anmerkungen

1 *Die Memoiren des Herzogs von Saint-Simon*, hg. v. Sigrid Massenbach, 4 Bde., Frankfurt am Main 1977, Bd. 3: 1710–1715, S. 331–332.

2 Zum Stellenwert der Schönheitspflege in Ägypten: Sylvia Schoske, *Schönheit. Abglanz der Göttlichkeit. Kosmetik im Alten Ägypten*, München 1990.

3 Ahmed M. Moussa u. Hartwig Altenmüller, *Das Grab des Nianchnum und Chnumhotep*, Mainz 1977, S. 79–81.

4 M[adeleine] Gauthier-Laurent, «Les scènes de coiffure féminine dans l'ancienne Égypte», in: *Mélanges Maspero*, 1935–1938, Bd. 1, S. 673–696, hier S. 676–677, 688–690.

5 *Mistress of the House, Mistress of Heaven. Women in Ancient Egypt*, hg. v. Anne K. Capel u. Glenn E. Markoe, New York 1996, Nr. 34, 39.

6 Ebd., S. 105.

7 Petra Schäpers, *Die junge Frau bei der Toilette. Ein Bildthema im venezianischen Cinquecento*, Frankfurt am Main 1997, S. 218–225.

8 Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, München 2007, S. 84–86.

9 Rosemarie Gerken, *La Toilette. Die Inszenierung eines Raumes im 18. Jahrhundert in Frankreich*, Hildesheim 2007, S. 13–26. Susanna Stolz, *Die Handwerke des Körpers. Bader, Barbier, Perückenmacher, Friseur. Folge und Ausdruck historischen Körperverständnisses*, Marburg 1992, S. 153–162.

10 Zu den Vor-Bildern von Abb. 2: Fernando Delgado u. Samuel Bourdin, *Exhibit A. Guy Bourdin*, München 2001, Nr. 23–25.

11 Zu Abb. 3: ebd., Nr. 62, 95.

12 *Guy Bourdin*, hg. von Charlotte Cotton u. Shelly Verthime, London 2003, S. 19.

13 Hierfür spricht auch, dass es sich bei zwei der drei von den Brüdern Grimm überlieferten, im Disney-Film aber ausgesparten Mordversuchen um Toilettenszenen mit letalem Ausgang handelt: das Schnüren des Gürtels und das – im Clip vorkommende – Kämmen des Haars. Gürtel, Kamm und Apfel gelten zugleich als Attribute der Venus, alle drei Mordwerkzeuge sind also auf die sexuelle Bewusstwerdung des Mädchens bezogen.