

«Art must be beautiful, artist must be beautiful», diesen Satz wiederholt Marina Abramović in ihrer berühmten Performance von 1975 wie ein Mantra, während sie mit einer Metallbürste ihre langen dunklen Haare kämmt. Über die Hintergründe der quälenden Selbstinszenierung wurde im Anschluss viel gesagt und geschrieben. Rückblickend gab die serbische Künstlerin 1999 selbst eine kurze Erklärung: «At that time, I thought that art should be disturbing rather than beautiful. But at my age now, I have started thinking that beauty is not so bad.»¹

So schlecht ist Schönheit als Ziel und Gegenstand von Kunst in den Augen Abramović also doch nicht und vor allem: Mit ihrer geänderten Meinung stellt sich die Künstlerin in eine lange Tradition. Seit der Antike gilt körperliche Schönheit als höchstes Kunstprodukt.² Die Anekdote um den antiken Maler Zeuxis und sein Gemälde der schönen Helena, das er aus den jeweils schönsten Körperteilen der ihm Model sitzenden kretischen Jungfrauen zusammensetzte, zeigt dies deutlich.³ Leon Battista Alberti erläutert die Geschichte in seinem Traktat *De pictura* (1435) und unterstreicht ihre Relevanz für die Kunst seiner Zeit: Wie bereits Zeuxis vor Augen geführt habe, finde sich Schönheit in der Natur nur partiell, etwa als Eigenschaft einzelner Glieder, die erst durch die Kunst zu einem vollkommenen Körper verbunden werden könnten.⁴ Körperliche Schönheit erscheint somit als ein Kunstprodukt, in dem Natur weniger als gesamtheitliches Vor- und Idealbild, denn als Grundsubstanz und «Baukasten» eine Rolle spielt.⁵ Diesen Zusammenhang reflektieren auch die seit Platon angeführten Merkmale des Schönen – Proportionalität, Symmetrie und Harmonie –, die auf eine Regulierung, Synthetisierung und Idealisierung des natürlich Gegebenen abzielen,⁶ ebenso wie der von Francesco Petrarca im *Canzoniere* geprägte «Katalog» schöner Körperteile.⁷ Mit den Prinzipien der *electio* (Auswahl) und der *aemulatio* (wetteifernde Nachahmung) werden die Künstlerinnen und Künstler zu den Richterinnen und Richtern eines Kanons des Schönen, der auch die gesellschaftliche Ordnung und Normierung von Schönheitsidealen in den Bereich der künstlerischen Arbeit rückt.

Der mit Alberti zum Leitprinzip der Kunst erhobene Schönheitsbegriff verweist auf eine Arbeit am Körper, welche kosmetischen und medizinischen Praktiken eng verwandt ist. Mehr noch als in der Malerei und Bildhauerei, die mit der Ästhetisierung und Perfektionierung der Natur im 15. und 16. Jahrhundert ihre Autonomie und Vollkommenheit zur Anschauung bringen wollten, wurde eine vermeintliche Mangelhaftigkeit des natürlich Gegebenen für die Praxis des Schminkens,⁸ die Gestaltung des Haares,⁹ die Körperbildung¹⁰ sowie für die jüngere Schönheitschirurgie epochenübergreifend zum Reibungspunkt, mithin gar zum einzigen Legitimationsgrund.¹¹ Zwar blieb der Anschein von «Natürlichkeit» hier, ebenso wie in der weiterhin auf Naturnachahmung (*imitatio*) festgelegten Kunst, als Maßstab und Ideal virulent.¹² Doch traten

die Mittel zur Erzeugung dieses Scheins zugleich in ein spannungsvolles Verhältnis zu einer als harmonisch und vollendet empfundenen Natur oder gar zu einer als Werk des *deus artifex* verstandenen Schöpfung, deren Inbegriff der Mensch als Abbild Gottes und Träger seiner auszeichnenden Gnade bildete. Aus eben diesem Grund wurde das Schminken seit Tertullian als Akt täuschender Hybris und Werk des Teufels verurteilt,¹³ und rückten kosmetische Rezepte in der Frühen Neuzeit häufig in den Kontext alchemistischer Praktiken.¹⁴ Geht man umgekehrt davon aus, dass Schönheit in der Natur in idealer Form nicht zu finden ist, kann Kunst als Ort des vollendet Schönen auch zum Muster kosmetischer Körpermodifikationen werden. Beispiele hierfür finden sich etwa in der verstörenden *Carnal Art* der französischen Künstlerin Orlan, die Teile ihres Gesichts in mehreren chirurgischen Eingriffen verschiedenen ‚Kunstschönheiten‘ angleichen ließ,¹⁵ und im idealen Nasenwinkel des Berliner Chirurgen Jacques Joseph, für den dieser den Mittelwert von Nasenprofilen aus mehr als einhundert Kunstwerken von der Antike bis zum 19. Jahrhundert heranzog.¹⁶

In der Hervorbringung oder Steigerung des ‚schönen‘ Körpers treten Kunst und Kosmetik oder, allgemeiner gesprochen, die Praktiken der Kunst und der Körperbildung in einen Dialog, der von gemeinsamen Idealen und Leitbildern bis zur stofflichen Ebene der verwendeten Materialien und Verfahren reicht.¹⁷ ‚Schönheit‘ fungiert in diesem Kontext jedoch nicht als normative Kategorie oder als Idealbegriff von Körpertechniken, sondern als ein operativer Ausdruck, mit dem das spannungsreiche Verhältnis zur Natur in den Fokus gerät. Bei der ästhetisierenden Bearbeitung des Körpers und den sie begleitenden Normen ist die Kategorie des Natürlichen als Richtwert auf verschiedenen Ebenen von zentraler Bedeutung: Wie die Zeuxis-Anekdote nahelegt, bleibt das von Natur aus Gegebene das unverzichtbare ‚Rohmaterial‘ für künstlerische bzw. künstliche Eingriffe. Einerseits kann das ‚Natürliche‘ dabei zu einem Gegenbild werden, wie in Philip Dawes Karikatur des *Pantheon Macaroni* von 1773, in der die Künstlichkeit, erzielt durch das auffällige Make-up mit Schönheitsfleck, die Kleidung und eine enorme Perücke, als individuelles Handlungspotential inszeniert wird (Abb. 1).¹⁸ Wenn andererseits der Anschein von Natürlichkeit bzw. natürlicher Schönheit zur kosmetischen Strategie und zum Ziel der Arbeit am Körper wird, hat Natur dagegen die Funktion eines Vorbildes. So hat in New York gerade eine dermatologische Praxis großen Erfolg, die mit einer subkutanen, aber dennoch natürlich erscheinenden Verjüngung der Haut wirbt – unter dem sprechenden Begriff: «High tech natural».¹⁹ Die Arbeit an der äußeren Erscheinung des Körpers verbindet sich hier subtil mit einem Eingriff in seine Substanz, Make-up und Makeover als zwei verschiedene Grade der künstlichen Veränderung fallen zusammen.²⁰

Die im Spannungsfeld von Kunst und Kosmetik, von Natürlichkeit und Künstlichkeit liegenden Körperideale und die Techniken ihrer Erzeugung bzw. Steigerung waren Gegenstand des zweiteiligen Workshops *Gemachte Menschen. Die Schönheit des Körpers in Kunst und Kosmetik*. Dieser fand mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen am Kunsthistorischen Institut in Florenz (*Makeover*, 20./21.11.2015) und am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (*Make-up*, 19./20.02.2016) statt.²¹ Die Texte des Heftes stellen einen Querschnitt durch die Themen beider Workshops dar.²² Wir möchten an dieser Stelle jenen Teilnehmerinnen und Teilnehmern sehr herzlich danken, deren wertvolle Beiträge nicht Eingang in den Band gefunden haben: Martina Feichtenschlager, Sergius Kodera, Elena Lazzarini, Annelie Ramsbrock, Anne Söll und Jacqueline Spicer. Ihre Gedanken, von denen einige, wie in den Fußnoten angemerkt, an anderer Stelle nachzulesen sind, waren gleichermaßen Bestandteil unserer gemeinsamen Arbeit.



1 Philip Dawe, *The Macaroni, a real character at the late masquerade*, 1773, Mezzotinto, London, British Museum.

Anmerkungen

- 1 Janet A. Kaplan, «Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović», in: *Art Journal*, 1999, Bd. 58, S. 6–21, hier S. 7.
- 2 Die Literatur zum Thema Schönheit ist überwältigend. Wichtige Impulse in Bezug auf ihre gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung gaben etwa Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago 2003; Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main 2003; Alexander Nehamas, *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*, Princeton 2007.
- 3 Cicero, *De inventione*, II, 1. Zur langen Rezeptionsgeschichte der Zeuxis-Anekdote: zum Beispiel Elizabeth C. Mansfield, *Too Beautiful to Picture. Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis 2007.
- 4 Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, übers., hg., eingel. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2011, *De pictura*, § 56, S. 300–303. Vgl. allgemein Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990.
- 5 Peter Bexte, «Modellbaukästen des Schönen», in: *Was ist schön?*, hg. v. Sigrid Walther et al., Göttingen 2010, Ausst.-Kat., Dresden, Deutsches Hygiene-Museum, 2010–2011, S. 20–27. Vgl. auch Frank Fehrenbach, «Compositio corporum. Renaissance der Bio Art», in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 2005, Bd. 9, S. 133–176.
- 6 Platon, *Timaios*, 31–33. Hierzu etwa Konrad Paul Liessmann, *Schönheit*, Wien 2009, S. 17–20.
- 7 Elizabeth Cropper, «On Beautiful Women, Parmigianino, 'Petrararchismo', and the Vernacular Style», in: *The Art Bulletin*, 1976, Bd. 58, S. 374–394; Ursula Hennigfeld, *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg 2008, S. 51–57.
- 8 Hierzu jüngst Elena Lazzarini, «Le corps construit. Pratiques esthétiques et canons de beauté dans la collection des livres des secrets de la BNF, XVI^e et XVII^e siècles», in: *Revue de la BNF*, 2014, Bd. 47, S. 78–84; Jacqueline Spicer, «A fare bella». *The Visual and Material Culture of Cosmetics in Renaissance Italy (1450–1540)*, Dissertation, University of Edinburgh, 2014. Für einen allgemeinen Überblick siehe auch Aileen Ribeiro, *Facing Beauty. Painted Women and Cosmetic Art*, New Haven 2011.
- 9 Siehe etwa Christian Janecke, *Tragbare Stürme. Von spurtenden Haaren und Windstoßfrisuren*, Marburg 2003; *Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire*, hg. v. Jochen Luckhardt u. Regine Marth, Leipzig 2006, Ausst.-Kat., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 2006; Joseph Imorde, «Requisit des Widerstands, Zierde der Krieger. Zur Kultur, Politik und Medialisierung des deutschen Bartes im langen 19. Jahrhundert», in: *Anything Grows. 15 Essays zur Geschichte, Ästhetik und Bedeutung des Bartes*, hg. v. Jörg Scheller u. Alexander Schwinghammer, Stuttgart 2014, S. 25–48.
- 10 *Bewegtes Leben: Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Rebekka von Mallinckrodt, Wiesbaden 2008, Ausst.-Kat., Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 2008.
- 11 Zur Schönheitschirurgie und ihrer Geschichte: Mariacarla Gadebusch Bondio, *Medizinische Ästhetik. Kosmetik und plastische Chirurgie zwischen Antike und früher Neuzeit*, München 2005; Annelie Ramsbrock, *Korrigierte Körper. Eine Geschichte künstlicher Schönheit in der Moderne*, Göttingen 2011; Bernadette Wegenstein, *The Cosmetic Gaze. Body Modification and the Construction of Beauty*, London 2012; Jeanette Kohl u. Dominic Olariu: «Face Matters. Facial Surgery from the Inside. Interview with Prof. Dr. Dr. Rainer Schmelzeisen», in: *kritische berichte*, 2012, Bd. 40, S. 95–112.
- 12 Gernot Böhme, «Schminken. Die Person zwischen Natur und Maske», in: *Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken*, hg. v. Christian Janecke, Marburg 2006, S. 45–56.
- 13 Tertullian, *De cultu feminarum*, II, 7. Vgl. Howard R. Bloch, «Medieval Misogyny», in: *Representations*, 1987, Bd. 20, S. 1–24; Annette Drew-Bear, *Painted Faces on the Renaissance Stage*, Lewisburg 1994, S. 20–21.
- 14 Vgl. u. a. Sergius Kodera, «Meretricious Arts. Cosmetic Surgery, the Astrological Significance of Birthmarks and their Manipulation in Giambattista della Porta's 'Metoposcopia', 'Physiognomia' and 'Magia Naturalis'», in: *Zeitsprünge*, 2005, Bd. 9, S. 204–223.
- 15 Mansfield 2007 (wie Anm. 3), S. 135–152; Simon Donger, *ORLAN: a Hybrid Body of Artworks*, London 2010.
- 16 Jacques Joseph, *Nasenplastik und sonstige Gesichtsplastik. Nebst einem Anhang über Mammaplastik und einige weitere Operationen aus dem Gebiete der äusseren Körperplastik. Ein Atlas und Lehrbuch*, Berlin 1931, S. 11–12. Vgl. Ramsbrock 2011 (wie Anm. 11), S. 149–150.
- 17 U. a. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1999; Wolfram Pichler, *Schminke/Leinwand//Caravaggio/Goya. Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus der Farben*, Dissertation, Universität Wien, 1999; Patricia Phillippy, *Painting Women. Cosmetics, Canvases, and Early Modern Culture*, Baltimore 2006; Marianne Kooß, *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Etienne Liotard (1702–1789)*, Paderborn 2014; dies., «Sur/face. Manet malt Mille E. G.», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2015, Bd. 78, Heft 2, S. 239–276.

18 Amelia Rauser, «Hair, Authenticity, and the Self-Made Macaroni», in: *Eighteenth-Century Studies*, 2004, Bd. 38, Heft 1, S. 101–117. Zu einer vergleichbaren Inszenierung von Männern bei Otto Dix – auch mit Blick auf die genderspezifische Konnotation von Schminke: Äne Söll, «An die Schönheit. Selbst, Männlichkeit und Moderne in Otto Dix Selbstbildnis von 1922», in: *Der schöne Körper*, hg. v. Annette Geiger, Köln/Wien 2009, S. 149–166.

19 <http://www.drlisaairan.com/> (Stand: 20.12.2016).

20 Auch die Formung des Körpers durch Kleidung vollzieht sich an dieser Schnittstelle. Vgl. *Fashioning the Body. An Intimate History of the Silhouette*, hg. v. Denis Bruna, New Haven/London 2015, Ausst.-Kat., New York, Bard Graduate Center, 2015; Martina Feichtenschlager,

Entblößung und Verhüllung. Inszenierungen weiblicher Fragilität und Verletzbarkeit in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 2016.

21 Für die finanzielle und organisatorische Unterstützung der beiden Veranstaltungen gilt unser Dank den Direktoren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Alessandro Nova und Gerhard Wolf, dem FWF-Wissenschaftsfond, Ulrich Pfisterer als Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München und der Nachwuchsforschergruppe *Vormoderne Objekte. Eine Archäologie der Erfahrung* unter der Leitung von Philippe Cordez (Ludwig-Maximilians-Universität München).

22 Für die tatkräftige redaktionelle Unterstützung danken wir Laura Gronius und Hayley B. Haupt herzlich.