

Es gibt eine Form der Malerei, die zahlreiche KunsthistorikerInnen tagtäglich betreiben: das Auflegen von Make-up. Sie sind damit sozusagen praxeologisch geschult auf einem Gebiet, dessen große Relevanz für das Verständnis von Farbe, Kunsttheorie und Darstellung von Gesicht und Körper spätestens in den 80er Jahren erkannt wurde.<sup>1</sup> Seitdem haben Forschungen das vielschichtige Verhältnis von Material, Farbe und Schminke, von Haut, Fleisch und Geschlecht, von Nachahmung und Täuschung, Ideal und Natürlichkeit in den Werken ganz unterschiedlicher Künstler vom Mittelalter bis in die Moderne aufgezeigt.<sup>2</sup> Die metonymische Verschränkung von Make-up und Farbe kommt dabei sowohl in den verwendeten Materialien und Medien als auch in der ähnlichen Praxis des Farbauftrags zum Ausdruck.<sup>3</sup> Fingerabdrücke, die etwa Jan van Eyck, Bellini oder Rembrandt in den Inkarnaten ihrer Werke hinterlassen haben, zeigen, dass das sanfte Auftupfen und Verreiben von Farbe auf dem Bildträger ganz ähnlich funktioniert wie auf dem Gesicht. Diese unmittelbare, in Material und Malpraxis verwurzelte Beziehung von Haut, Farbe und Schminke erklärt die Beständigkeit des Themas, das über Jahrhunderte hinweg eine eigene Prozessikonologie entwickelte, bis hin zu Werken, in denen sich die Schminke verselbstständigt.<sup>4</sup>

Ein zentraler Aspekt des reichen Text- und Bilddiskurses ist der Balanceakt zwischen künstlicher Schönheit und ehrlicher Natürlichkeit. Make-up soll eine Erhöhung dessen sein, was bereits da ist und nicht etwas vortäuschen, was nicht vorhanden ist. Um das zum Ausdruck zu bringen, entsteht eine duale Rhetorik, der sich die Schilderung eines schönen, weiblichen Gesichts in der mittelhochdeutschen Lyrik genauso bedient, wie zeitgenössische Make-up Reklame, die einen *nude look* anpreist. So beschreibt Heinrich von Veldeke in seiner Bearbeitung der *Äneis* (um 1170) die Hautfarbe Camillas als «hell und rein, wie Milch und Blut, gemischt aus weiß und rot, ohne Farbe und Firnis, [...] von Natur weiß und rot».<sup>5</sup> Sieben Jahrhunderte später mahnt Diderots *Encyclopédie* in einem Eintrag zum Wangenrouge, nur eben so viel davon auf zu tragen, dass ein natürliches Erröten noch zu sehen sei.<sup>6</sup> Mit der handkolorierten Fotografie, die eine mechanisch erzeugte, quasi «natürliche» Bildoberfläche mit manueller Farbbehandlung vereint, wird die Schminke-metapher erneut akut. Handbücher warnen davor, Porträtfotographien mit Farbe zuzukleistern und sich überhaupt nur an die Haut zu wagen, wenn man bereits Erfahrung im Kolorieren habe. Vorgefertigte Mischungen, wie *flesh tint 1 & 2* und *lips*, sollen die Arbeit erleichtern.<sup>7</sup>

Das anhaltende Streben nach einer «künstlichen Natürlichkeit»,<sup>8</sup> die irgendwo zwischen «zu dick auftragen» und «ungeschminkter Wahrheit» liegt, hält also den Make-up-Diskurs in Gang und hat eine Reihe von Bildpraktiken generiert, die die Abwesenheit von Schminke suggerieren. Diese sind jedoch nicht als Gegenteil von



1 Myrna Suarez, *Making-of einer Fotoserie von Chuck Close für Vanity Fair*, 2014.

Make-up aufzufassen, sondern vielmehr als Schicht, welche nicht auf, sondern *in* oder sogar unter den Oberflächen der Kunstwerke liegt. Wie künstliche Natürlichkeit mit Hilfe anderer Materialien und Verfahren als Farbe erzeugt wird, illustrieren drei ganz unterschiedliche Beispiele.

### 1. Foto

2013 wurden sogenannte *No-makeup selfies* zu einer erfolgreichen Social Media-Kampagne, mit denen jene, die sie posteten, ihre Solidarität für an Brustkrebs erkrankte Frauen signalisierten. In den Medien wurden vor allem die Selfies ungeschminkter Stars kritisch beäugt, denn obgleich kein offensichtliches Make-up erkennbar war, ließ sich eine andere Form der Bearbeitung vermuten, etwa durch Unschärfe oder digitale Filter. Wie aufwendig die Herstellung des natürlichen *looks* sein kann, zeigen die *making of*-Bilder einer Fotoserie von Chuck Close ein Jahr später, für die dieser zahlreiche Hollywood-Größen für die Zeitschrift *Vanity Fair* porträtierte (Abb. 1). Die Bilder von Brad Pitt, Scarlett Johansson oder Kate Winslet zeichnen sich durch eine ausgefeilte *no makeup*-Ästhetik aus, die jedoch weder auf der Oberfläche der Modelle noch jener der Fotos erwirkt wurde. Die übergroßformatige Polaroid-Kamera garantiert scheinbar den absolut natürlichen Moment, wird jedoch gemeinsam mit Ausleuchtung, Fotopapier, Assistenten und Fotograf Teil eines umfangreichen Apparatus, der die Stars in ungeschminkte, erstaunlich alltägliche Erscheinungen transformiert.

### 2. Skulptur

Obwohl die Kunstgeschichte lange Polychromie und unpolychromierte Oberfläche als Gegensätze präsentierte, weisen nicht nur Teilpolychromien auf ein komplexeres Verhältnis von bemalten und materialsichtigen Oberflächen hin. Auch die intensive Bearbeitung «naturbelassener» Materialoberflächen zeigt, dass sich künstliche Natürlichkeit erzielen lässt, indem etwa die spezifische Beschaffenheit des



2 Kitagawa Utamaro I, *Sugatami shichinin keshô* [Seven women applying makeup using a full-length mirror], c. 1792–92, 37.4 x 24.7 cm, New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art.

Materials auf idealisierte Weise hervorgehoben wird.<sup>9</sup> Die invasive Behandlung der Skulpturenhaut durch Schleifen und Polieren, die anschließend durch Firnissen, Wachsen oder Ölen wieder beruhigt und versiegelt wird, lässt sich mit dem chemischen und mechanischen Peeling der menschlichen Haut vergleichen.

### 3. Holzschnitt

Das dritte Beispiel stammt aus Japan, einer Kultur mit einer großen Schminktradition und einer eigenen Ikonographie nicht nur der Geschminkten, sondern auch des Auftragens von Schminke, zum Beispiel im Holzschnitt-Genre «Schöne Frauen» (*bijin-ga*) (Abb. 2). Die Haut der sich schminkenden Frauen ist jedoch grundsätzlich farblos und wird durch das freigelassene Papier dargestellt, dessen feine, weiche Textur in zeitgenössischen Texten als geschmeidig, sanft und transparent – eben hautähnlich – beschrieben wird.<sup>10</sup> Edmond de Goncourt schrieb in seiner *Utamaro*-Monographie (1891), dass man für dieses Papier die Fasern des Maulbeerbaumes mit Reismilch vermenge. Tatsächlich fand Reismilch keine Verwendung in der Papierproduktion, war aber ein Kosmetikum. Das metonymische Verhältnis von Haut und Papier, das Goncourts fälschliche Rezeptur so schön illustriert, erlaubte es der Ikonographie des Schminkens, auf die Einfärbung der Gesichter zu verzichten.

Alle Beispiele zeigen, dass *No makeup* und *makeup* keine Gegensätze sind, sondern Positionen im Spektrum der Idealisierung. Tatsächlich bedeutet «*to make up*» nicht

nur Ausdenken und Erfinden, also die aktive Herstellung einer Illusion, sondern bezeichnet auch die innere Beschaffenheit einer Substanz, eines Gegenstandes oder einer Person (*genetic make-up*). Make-up beschreibt also nicht nur die von außen aufgetragene Schicht, sondern auch das, was sich unter der Haut befindet. Dadurch ist die Arbeit des Auftragens mit jener des Abtragens oder gar des Weglassens verwandt und nicht etwa ihr Gegenteil.

## Anmerkungen

**1** Z.B. George Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris 1985 und Jacqueline Lichtenstein, «Making Up Representation: The Risks of Femininity», in: *Representations*, 1987, Bd. 20, S. 77–87.

**2** Vgl. Marianne Koos, *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard, 1702–1789*, Paderborn 2014, mit ausführlicher Übersicht relevanter Literatur.

**3** In Maltraktaten und Rezeptbüchern finden sich Rezepte sowohl für Farbe als auch Make-up, z. B. *Il libro dell'arte. Cennino Cennini*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2004, S. 203 [Nr. CLXXIX].

**4** Z. B. die Make-up Kompositionen der tschechischen Künstlerin Bela Kolárová.

**5** *Heinrich von Veldeke: Eneasroman*, nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt. Stellenkommentar und Nachwort Dieter Kartschoke, Stuttgart 2014, S. 292–293 (5169–5173): «ir varewe lieht unde

gût, rehte als milich unde blût, wol gemischt rôt und wîz, âne blank und ân vernîz (desn was ir nehein nôt), von natûre wîz und rôt.» Deutsche Übersetzung im wesentlichen nach ebd.

**6** Koos 2014 (wie Anm. 2), S. 202–203.

**7** Anonymus, *The Principles and Practices of Harmonious Colouring of Oil, Water, and Photographic Colours*, 2nd ed., London 1859, S. 20.

**8** Den Begriff verdanke ich Jan von Brevern. Vgl. Ders., «Gainsboroughs Spaziergänge. Natürlichkeit als Aufgabe um 1800», in: *Komplexität und Einfachheit. Internationales literaturwissenschaftliches Symposium der DFG*, hg. v. Albrecht Koschorke, Stuttgart (voraussichtlich 2017).

**9** Vgl. Britta Dümpelmann, *Veit Stoß und das Krakauer Marienretabel. Mediale Zugänge, mediale Perspektiven*, Zürich 2012.

**10** Vgl. Tanizaki Jun'ichiro, *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*, übers. v. Eduard Klopfenstein, Zürich 2002, S. 22–23.