



Romana Sammern, Julia Saviello (Hg.)

SCHÖNHEIT –

DER KÖRPER ALS KUNSTPRODUKT

Kommentierte Quellentexte
von Cicero bis Goya

REIMER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin

Umschlagabbildung: Albrecht Dürer, Vorder- und Rückansicht einer durchschnittlichen Frau. Holzschnitte, je 23,7 × 17,2 cm, in: *Hjerinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, fol. 70 v–71 r. Bamberg, Staatsbibliothek, Signatur JH.Inc.typ.IV.340,

© Staatsbibliothek Bamberg, Foto: Gerald Raab

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.425>

URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-425-0

Papier: 115 g/m² Magno Matt

Schrift: Times

Druck: KN Digital Printforce GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

© 2019 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISBN 978-3-496-01593-2

Inhalt

Einleitung: Der schöne Körper als Kunstprodukt	9
1. Cicero: Perfekte Schönheit als Komposit (ca. 86–84 v. Chr.)	
Kommentar: Julia Saviello	39
2. Ovid: Der Anschein von Natürlichkeit (1. Jh. n. Chr.)	
Kommentar: Romana Sammern	49
3. Apuleius: Schönes Haar als Verlockung (ca. 160/170)	
Kommentar: Julia Saviello	59
4. Isidor von Sevilla: Malerei ist Schminke (ca. 620)	
Kommentar: Wolf-Dietrich Löhr	69
5. Hildegard von Bingen: Das Haar und der Schmuck der Nonnen (ca. 1150)	
Kommentar: Philippe Cordez	79
6. Vinzenz von Beauvais: Schminke als Verlust des göttlichen Bildes (1247/1249)	
Kommentar: Wolf-Dietrich Löhr	93
7. Francesco Petrarca: Fragmente und Farben der Schönheit (ca. 1336/1374)	
Kommentar: Julia Saviello	105
8. Franco Sacchetti: Frauenkunst als Korrektur der Schöpfung (ca. 1390)	
Kommentar: Wolf-Dietrich Löhr	115
9. Lorenzo Valla: Die Lust an der Schönheit (1431)	
Kommentar: Alberto Saviello	125

10. Leon Battista Alberti: Genealogie der Schönheit (1433–1434)	
Kommentar: Julia Saviello	133
11. Leonardo da Vinci: Ungekämmt und natürlich schön (ca. 1492)	
Kommentar: Julia Saviello	145
12. Baldassare Castiglione: Der Reiz der Nachlässigkeit (1528)	
Kommentar: Romana Sammern	157
13. Albrecht Dürer: Die Vielfalt des menschlichen Körpers (1528)	
Kommentar: Romana Sammern	165
14. Erasmus von Rotterdam: Der Körper als bewegtes Bild (1530)	
Kommentar: Wolf-Dietrich Löhr	179
15. Agnolo Firenzuola: Die Frau als schönes Objekt (1541)	
Kommentar: Romana Sammern	191
16. Benedetto Varchi: Schönheit und Anmut (1540er Jahre?)	
Kommentar: Fabian Jonietz	203
17. Giovanni Marinello: Kosmetische Rezepte (1562)	
Kommentar: Elena Lazzarini	209
18. Alessandro Allori: Schöne Oberfläche und traurig stimmende Knochen (1560er Jahre)	
Kommentar: Helen Barr	221
19. Lodovico Dolce: Die Schönheit des weiblichen Inkarnats (1565)	
Kommentar: Romana Sammern	231
20. Giovanni Paolo Lomazzo: Anmutige Falten – die textile Hülle des Körpers (1584)	
Kommentar: Julia Saviello	241

21. Giovan Battista Della Porta: Die Physiognomie der schönen Gestalt (1586)	
Kommentar: Romana Sammern	251
22. Peter Paul Rubens: Die Schönheit trainierter Körper (ca. 1610)	
Kommentar: Romana Sammern	261
23. William Shakespeare: Die Natur des Schönen (ca. 1610/1611)	
Kommentar: Laura Gronius	273
24. Girard Thibault: Bewegung in Harmonie mit dem Körper (1630)	
Kommentar: Julia Saviello	287
25. Gian Lorenzo Bernini: Ähnlichkeit und Idealisierung (1665)	
Kommentar: Heiko Damm	301
26. Gérard Audran: Die Vermessung des antiken Idealkörpers (1683)	
Kommentar: Julia Saviello	313
27. Gerard de Lairese: Die Farben der Natur (1707)	
Kommentar: Ulrike Kern	325
28. William Hogarth: Locken und andere schöne Verwicklungen (1753)	
Kommentar: Julia Saviello	335
29. Alexander Cozens: Das Ende des Schönheitskanons (1778)	
Kommentar: Anja Zimmermann	347
30. Francisco de Goya: Malerei als Schminke (1794)	
Kommentar: Wolfram Pichler	357
Bildnachweis	365
Nachweis der Textabdrucke	367
Register historischer Personen	369

Einleitung: Der schöne Körper als Kunstprodukt

„Die beste Theorie der Schönheit ist ihre Geschichte.“¹

Cesare Ripas (1555–1622) Personifikation der Schönheit (*Bellezza*) erscheint mit dem Kopf in den Wolken. Die Wolke hüllt ihr Haupt, mit Ausnahme der Augen, der Nase und des Mundes, vollständig ein. Ihr gesamter Körper ist von einem Strahlenkranz umfasst, dabei werden ihre Arme von diesem bzw. den ihn bestimmenden Schraffuren bedeckt (Abb. 1). Im begleitenden Text heißt es, dass der Glanz (*splendore*) der *Bellezza* blende und sie dadurch nicht richtig sichtbar sei, weil Schönheit weder rational zu erfassen noch mit Worten zu beschreiben sei – ihr Glanz komme (in neoplatonischer Tradition) vielmehr direkt von Gott.²

Schon die herausragend schönen Heldinnen und Helden der antiken Mythologie werden nicht genau beschrieben. Narziss, Adonis, Helena oder Dido sind zwar als wunderschön bezeichnet worden, wir erfahren jedoch nicht, was diese Schönheit ausmacht. In seiner Studie über das *Versprechen der Schönheit* schließt Winfried Menninghaus daraus mit Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dass die legendär schönen Menschen – anders als ihr Komplementär, die häßlichen – eigenschaftslos sind. In der *Vorläufigen Abhandlung zu den Denkmälern der Kunst des Altertums* beschrieb Winckelmann 1767 die Abwesenheit distinktiver Merkmale als „Bedingung der Möglichkeit ‚lauterer‘ Schönheit“:³

„Wenn ich also sage, daß eine Gestalt, um schön zu sein, *unbezeichnet* sein müße: so will ich dadurch andeuten, daß die Form derselben weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche die Einheit unterbrechen und die Schönheit vermindern oder verdunkeln. Daher gilt von der Schönheit, was von dem Wasser, welches aus dem Schooße der Quelle geschöpft wird, das um desto gesunder geachtet wird, je weniger Geschmack es hat, und von allen fremden Theilen geläutert ist.“⁴

Anders als die für die Künste bedeutsamen schönen, aber über einen ausgeprägten Charakter verfügenden Götter, wie etwa Apollo und Aphrodite, sind die „unbezeichnet“ Schönen der antiken Mythologie von Winckelmann deshalb auch nicht in den klassischen Kanon idealschöner Typen aufgenommen worden⁵ – es scheint, als ob die reinen Schönen inhaltsleer blieben.



Abb. 1

Bellezza, in: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 41.

Heidelberg, Universitätsbibliothek

In der kunstgeschichtlichen Grundlagenliteratur der Neuzeit wird die Frage, was das Prädikat ‚schön‘ genau meine, häufig ausgelassen – genau wie schon bei Ripa. Dessen Verzicht auf eine genaue Beschreibung verweist zum einen auf die Schwierigkeit, die häufig als metaphysisch verstandene Eigenschaft der Schönheit zu definieren und in konkrete Regeln zu fassen. Zum anderen ist sie der Subjektivität des Urteils und der Wahrnehmung geschuldet, die die Geschichte des schönen Körpers seit der Antike begleitet. Beide Aspekte scheinen im Bild des von Wolken verhüllten Kopfes anzuklingen. Gut zu erkennen sind bei Ripa allerdings der nackte Körper der personifizierten Schönheit, den sie im Kontrapost präsentiert, und die Attribute, die sie in den Händen hält und aus dem Strahlenkranz heraus zeigt: rechts Kugel und Zirkel als Symbole für Proportionalität, Symmetrie und Harmonie, die seit der Antike Parameter zur Bestimmung des Schönen darstellen (Platon, *Timaios*, 30a), und links eine Blume, die Ripa als weiße Lilie spezifiziert und mit Reinheit, aber auch mit der idealen Farbe des weiblichen Körpers verbindet.⁶ Am Körper der *Bellezza* und ihren Attributen werden trotz der von Ripa betonten Unmöglichkeit einer Definition von Schönheit also sehr wohl Eigenschaften des Schönen sowie Merkmale, Maßstäbe und Werkzeuge greifbar, um Schönheit zu messen und an ihr zu arbeiten.

Damit verweist Ripa auf einen zentralen Aspekt speziell auf den Körper bezogener Schönheit. Diese gilt seit der Antike als ein Kunstprodukt,⁷ für das die Natur weniger als Ideal oder Vorbild dient, sondern vielmehr ihr Material wie in einem „Modellbaukasten“ zur Verfügung stellt, das erst der menschliche, künstlerische Eingriff zu vervollkommen vermag.⁸ Wie vielfältig ein solches Verständnis körperlicher Schönheit bei allen Kontinuitäten ist, welche Neugewichtungen und Bedeutungsverschiebungen sich in seiner Geschichte abzeichnen, lässt sich anhand der ausgewählten Grundlagentexte von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verfolgen.

Schönheit als Stilbegriff

Der Ausdruck ‚Schönheit‘ (lat. *pulchritudo*, ital. *bellezza*) war in der Frühen Neuzeit, wie bei Ripa, oft mit platonischen bzw. neoplatonischen Konzepten besetzt und umfasste sowohl körperliche als auch geistige Eigenschaften.⁹ In der Kunstliteratur wurde der Schönheitsbegriff deshalb zugunsten von Umschreibungen vermieden.¹⁰ Giorgio Vasari (1511–1574) etwa verwendet in seinen „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten“ (*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550 und 1568) stattdessen Ausdrücke

wie Anmut (*grazia*), Erscheinung (*aria*), Liebreiz (*leggiadria, vaghezza*) sowie Harmonie (*unione*) und Perfektion oder Vollendung (*perfezione*).¹¹ „Schönheit“ (*bellezza*) behält er sich zur Beschreibung des Stils seiner Zeitgenossen vor, des „schönen“ bzw. „modernen Stils“ (*bella maniera, maniera moderna*), mit dem die Kunst in seinem Geschichtsmodell zur Vollendung gelangt: Seit Leonardo da Vinci (1452–1519) seien Künstler erstmals imstande, ideale Schönheit darzustellen, indem sie die Natur selbst vervollkommneten.¹²

In dieser Tradition standen die ersten Generationen von Kunsthistorikern seit dem 19. Jahrhundert, für die die Schönheit des menschlichen Körpers eine zentrale Kategorie zur Erforschung der Renaissance war. Heinrich Wölfflin (1864–1945) etwa bezeichnete die Hochrenaissance 1899 in seiner Jacob Burckhardt (1818–1897) gewidmeten, einflussreichen Studie zur Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts als „klassische“ Epoche, die eine „neue Schönheit“ eingeleitet habe:

„Wenn man sagt, es sei ein neuer Stil emporgekommen, so denkt man immer zuerst an eine Umformung der tektonischen Dinge. Sieht man aber näher zu, so ist es nicht nur die Umgebung des Menschen, die grosse und kleine Architektur, nicht nur sein Gerät und seine Kleidung, die eine Wandlung durchgemacht haben, der Mensch selbst nach seiner Körperlichkeit ist ein anderer geworden und eben in der neuen Empfindung seines Körpers und in der neuen Art ihn zu tragen und zu bewegen, steckt der eigentliche Kern eines Stiles.“¹³

Wölfflins Schönheitskonzept beruht wie bei Vasari auf einem Stilbegriff, der jedoch nun in einer neuen „Körperlichkeit“ der Welt begründet liegt, und dazu gehört auch die menschliche Physis. Er erläutert dies durch Vergleiche von Bildbeispielen des 15. und 16. Jahrhunderts, für die er im Kapitel über die „neue Schönheit“ hauptsächlich weibliche Idealbildnisse wählt. Wölfflins Bildbeschreibungen changieren dabei zwischen formalen Deskriptionen der Linien von Augenbrauen und Nase und der Schilderung realhistorischer Verschönerungspraktiken:

„Die Köpfe werden grossflächig, breit; es accentuieren sich die Horizontalinien. [...] Wenn es für Frauen einstmals keine grössere Schönheit gab als eine blanke hohe Stirn zeigen zu können (*la fronte superba*, sagt Polizian) und man sogar die Haupthaare vorn ausriss, um dieses Vorzugs in möglichst ausgedehntem Maße teilhaftig zu werden, so erscheint dem Cinquecento die niedrige Stirn als die würdigere Form, indem man empfand, dass sie dem Gesicht mehr Ruhe gebe.“¹⁴

Zunächst ist noch von der formalen Gestaltung des Gesichts die Rede und im nächsten Satz schon vom Epilieren des Haaransatzes. Damit lokalisiert Wölfflin die Darstellung idealer Frauentypen im Bild auf einer strukturellen Ebene mit dem potentiellen Aussehen realer, historischer Frauen und setzt dabei die künstlerische Nachahmung der ‚natürlichen‘ Schönheit des Körpers als *a priori* gegeben voraus.¹⁵ Elizabeth Cropper zeigt, dass die fehlende Historizität des Schönheitsbegriffs in der kunsthistorischen Forschung bis in die 1970er Jahre mit diesem Postulat zusammenhängt: weibliche Schönheit im Bild als ‚natürliches‘ Ergebnis von Studien vor dem Modell hinzunehmen, ohne die Darstellung zu hinterfragen.¹⁶ Eine Gleichsetzung von Frau und Bild erfolgte dadurch sowohl auf der bildlichen und kunsttheoretischen als auch auf der kunstgeschichtlichen Ebene.

Das Phänomen, die Darstellung eines menschlichen Körpers, vor allem des weiblichen Akts, als ‚natürlich‘ bzw. als ‚autonomes Subjekt‘ zu erachten, das deshalb scheinbar keiner Erklärung bedarf, hat Sigrid Schade als „Naturalisierungseffekt“ bezeichnet:¹⁷ Feministisch sensibilisierten kunsthistorischen Studien ist die Einsicht zu verdanken, dass vorgeblich naturalistische Körperbilder wie Tizians *Venus von Urbino* (1538) das Ergebnis komplizierter Bildkonstruktionen waren, die – gerade im 16. Jahrhundert – konstitutiv für die Herstellung der Geschlechterdifferenz waren, da sie eine vermeintlich ‚natürliche‘ Ordnung darstellten und bestätigten.¹⁸

In der Disziplin Kunstgeschichte wurde Schönheit aus diesem Grund seit dem 19. Jahrhundert als eine überzeitliche und allgemeingültige Kategorie begriffen, die so nicht mehr hinterfragt werden konnte und aus der kritischen, historischen Analyse verschwand.¹⁹ Dies änderte sich erst in den 1970er Jahren, als das Fach sich für sozial- und kulturhistorische Fragestellungen zu öffnen und seitdem auch seine Kategorien – in diesem Fall zunächst Idealkonstruktionen weiblicher Schönheit – kritisch zu hinterfragen begann.²⁰ Cropper plädiert dafür, die Kategorie der Schönheit wie die Perspektive als ‚symbolische Form‘ zu untersuchen, nämlich als Ausdruck einer bestimmten Auffassung, Verortung und Wahrnehmung der Welt, die sich zugleich in einer spezifischen Darstellung derselben manifestiert.²¹ In diesem Sinn repräsentieren die in *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt* versammelten Grundlagentexte keine allgemeingültige Theorie, sondern Geschichten von Vorstellungen körperlicher Schönheit.

Körper, Bilder, Geschichten

Als Forschungsgegenstand ist körperliche Schönheit mit dem geistesgeschichtlichen Interesse am menschlichen Körper verbunden und als solches ein junges Feld. Die Soziologie und die Anthropologie haben sich im Rückgriff auf Georg Simmel (1858–1918), Marcel Mauss (1872–1950) und Norbert Elias (1897–1990) mit Techniken des Körpers beschäftigt, das heißt damit, wie er behandelt wurde, mit seiner Disziplinierung und Kultivierung (Erziehung, Sport), und diese zugleich historisiert.²² Michel Foucault (1926–1984) ist die Einsicht zu verdanken, dass der menschliche Körper nicht ‚natürlich‘ gegeben, sondern ein historisches, soziales und kulturelles Konstrukt ist, in das sich Macht und Wissen einschreibt.²³ Die materielle Dimension jedoch – die physische Verfasstheit des Körpers, die Auswirkungen von Körpertechniken, die Bearbeitungen und Einwirkungen auf den Körper bei juristischen, medizinischen, hygienischen oder diätetischen Anwendungen, bei performativen Handlungen, in der Sexualität, in der Mode oder beim Sport – ohne ihn als natürlich gegeben hinzunehmen und ohne sich auf eine rein diskursive Ebene zu beschränken, fand erst seit den 1980er Jahren zusammen mit der Einsicht Berücksichtigung, dass der Körper selbst geschichtlich und so auch ein Produkt seiner Historie sei.²⁴

Inzwischen haben der menschliche Körper und seine Teile als Gegenstand einer ‚somatischen‘ Wende einen methodologisch festen Platz in den Kulturwissenschaften eingenommen.²⁵ Damit verwoben sind die von der Kunstgeschichte etwa gleichzeitig und über die traditionelleren ikonografischen Bereiche von Anatomie, Medizin und Sexualität hinaus entwickelten Fragen nach der Darstellung von menschlichen Körpern zwischen Haut, Fleisch und Malmaterial,²⁶ Schminke und Farbe,²⁷ den Vorbildern und Modellen zwischen Ideal und Nachahmung, Repräsentation, Subjekt und Objekt,²⁸ der bildlichen Herstellung von Geschlecht,²⁹ Rasse³⁰ und ihren Kodierungen, dem Zusammenspiel von Bild, Körper und Gesellschaft³¹ sowie den Techniken der körperlichen Bearbeitung und Verschönerung.³²

Vor dem Hintergrund dieses facettenreichen Spektrums forschungsgeschichtlicher Themen versammelt *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt* Texte von der Antike bis ins 18. Jahrhundert: Die Themen rund um schöne Körper haben ihre Kontinuitäten seit der Antike und wurden zyklisch immer wieder verhandelt; sie oszillieren zwischen den Polen von Natürlichkeit und Künstlichkeit, Ideal und Idealisierung, Sichtbarem, Verborgenen und reiner Oberfläche sowie Sexualität und Sterblichkeit. Jedes Konzept wurde in einem spezifischen Kontext zu einem bestimmten Zeitpunkt aktiviert, adaptiert und neu verhandelt und hat seine eigene

Historizität: So wurde etwa die von Cicero (106–43 v. Chr.) begründete Vorstellung einer durch die Kunst erzeugten Schönheit des menschlichen Körpers, die über die Natur hinausgeht und diese gar vollendet (*De inventione*, II, 1), in nachantiker Zeit immer wieder aufgegriffen und prägte den Diskurs über die künstlerische Schöpfung der Neuzeit;³³ dennoch sprach der antike Orator mit anderen Absichten und in einem historisch anderen Kontext von Schönheit als Komposit als etwa Leon Battista Alberti, Leonardo, Albrecht Dürer, Agnolo Firenzuola, Giovan Battista Della Porta oder William Hogarth.

Die kommentierten Texte von *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt* ermöglichen es, die Entwicklung von Positionen zum Verhältnis von Körper und Schönheit exemplarisch, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, von der Antike über das Mittelalter bis in die Neuzeit zu verfolgen. Zeitlich beschließt Francisco de Goya (1746–1828) die Textsammlung; konzeptionell endet sie mit den Anfängen der philosophischen Ästhetik, als ihr Begründer Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) im Jahr 1750 Schönheit (*pulcritudo*) geistig als „Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis“ (*perfectio cognitionis sensitivae*) definierte und der menschliche Körper damit als analytische Kategorie vorerst aus dem Fokus der philosophischen und beginnenden kunstgeschichtlichen Forschung geriet.³⁴

Kunst – Körper – Natur

Die Frage nach der Konstitution schöner Körper ist immer auch eine Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kunst und berührt damit einen zentralen Aspekt neuzeitlicher Kunsttheorie. Exemplarisch lässt sich dies an der Maske verdeutlichen, die seit Ripas *Iconologia* als Attribut der Personifikation der Malerei (*Pittura* oder *Pictura*) gilt und als solches den engen Bezug von Körperbild, Malkunst und Nachahmung thematisiert.³⁵

Der Leidener Maler Frans van Mieris d. Ä. (1635–1681) legte 1661 eine der ersten Rezeptionen der *Pictura*-Allegorie im nordalpinen Raum vor (Abb. 2).³⁶ Die Malerei erscheint hier als Halbfigur mit hochgesteckten Haaren, die den Betrachter unvermittelt anblickt. In der linken Hand hält die junge Frau verschiedene Pinsel und eine ovale Palette; die rechte führt sie grazil zu der schweren, doppelt gelegten Goldkette, die ihre Schultern in weitem Bogen umfängt und an der eine Maske mit etwas dunklerem Inkarnat und scharf gezogenen Augenbrauen hängt. Diese fällt derart groß aus, dass *Pictura* sie im nächsten Moment selbst aufsetzen könnte.