

## 29. Alexander Cozens: Das Ende des Schönheitskanons (1778)

*Simple beauty may be compared to pure, elemental water, and character is to beauty as flavour, scent, and colour are to water, which, by the addition of these several infusions, will be termed sweet, or sour, or scented, or red, yellow, &c. i. e. species or sorts of water. For the addition of character to beauty gives the latter a distinguishing quality, producing all the different kinds of characted beauties, each equally pleasing as to the effect upon the different tastes of mankind, but inferior to the first or simple beauty, in regard to purity of beauty. Thus, as I suppose that there is such a thing as elemental water, so I presume that there is elemental beauty, independent of taste or prepossession, but capable of being blended with other qualities. As water may be mixt with wine, milk, &c. in the same glass; so beauty with the expression of majesty, or beauty with sense, &c. may be combined in the same face: The infusion gives flavour or expression to the insipid element; and it may be observed, that some characters will unite more intimately with beauty than others, as it is easy to conceive that the steady, the artful, &c. accord less with beauty than the modest, the good-natured, &c. Hence it should seem that simple beauty is pure, because it has no character, and characted beauty is in some degree impure, if it may be so expressed, because its beauty is not simple and unmixt.*

Alexander Cozens, *Principles of Beauty, Relative to the Human Head*, London 1778, S. 7

Die unschuldige Schönheit kann verglichen werden mit reinem, elementarem Wasser, und die einzelnen Merkmale verhalten sich zur Schönheit, wie Geschmack, Geruch und Farbe sich zum Wasser verhalten, das durch das Hinzu-fügen dieser verschiedenen Eingießungen süß oder sauer oder wohlriechend oder rot, gelb etc. genannt wird, d. h. [es handelt sich um] Arten oder Sorten von Wasser. Denn die Hinzufügung eines bestimmten Merkmals zur Schönheit verleiht Letzterer eine unterscheidbare Qualität, durch die all die unterschiedlichen Arten mit bestimmten Merkmalen versehener Schönheiten entstehen, jede gleichermaßen angenehm hinsichtlich ihrer Wirkung auf die verschiedenen Geschmäcker der Menschen, aber der ersten oder der unschuldigen Schönheit unterlegen in Hinblick auf ihre Reinheit.

Da ich annehme, dass es so etwas wie elementares Wasser gibt,<sup>1</sup> so nehme ich an, dass es auch elementare Schönheit gibt, unabhängig von Geschmack und vorgefassten Meinungen, aber in der Lage, sich mit anderen Qualitäten zu verbinden. So wie Wasser mit Wein, Milch etc. in ein und demselben Glas gemischt werden kann, so kann auch Schönheit mit dem Ausdruck der Majestas oder Schönheit mit Vernunft etc. in ein und demselben Gesicht kombiniert werden: Eine Eingießung gibt dem, dem es hinzugefügt wird, Geschmack oder Ausdruck; und es kann beobachtet werden, dass sich einzelne Merkmale inniger mit der Schönheit verbinden als andere, denn es ist leicht einzusehen, dass der Standhafte, der Kunstreiche etc. sich weniger gut mit der Schönheit vertragen als der Bescheidene und der Gutmütige etc. Daher ist es in der Tat so, dass unschuldige Schönheit rein ist, da sie kein besonderes Merkmal trägt, und die mit Merkmalen versehene Schönheit bis zu einem bestimmten Grad immer unrein ist, wenn man so sagen will, denn deren Schönheit ist nicht einfach und unvermischt.

Übersetzung: Anja Zimmermann

## Kommentar

Gemessen an ihrem Programm erschien Alexander Cozens' Schrift *Principles of Beauty* 1778 überraschend spät. Im 18. Jahrhundert veränderte sich die Einschätzung gegenüber Schönheitskonzepten grundlegend, und der Glaube daran, dass sich überzeitliche und allgemeingültige Prinzipien zu ihrer Erfassung aufstellen ließen, schwand mehr und mehr. Gleichwohl wurde das Buch wohlwollend und interessiert aufgenommen. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein blieb es verfügbar, wurde übersetzt und gelesen. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich die Kunstgeschichte dann vor allem für andere Werke des Künstlers und Kunsttheoretikers Alexander Cozens (1717–1786) interessiert. Aus moderner Perspektive erwies sich z. B. das wenige Jahre nach *Principles of Beauty* erschienene Kompendium *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* als wesentlich ergiebiger, denn hier hatte der Autor eine praktische Methode der Erfindung von Landschaftskompositionen vorgestellt.<sup>2</sup> Die von ihm entwickelte *blot*-Technik, die es Künstlern ermöglichen soll, aus abstrakten Farbflecken ausgewogene Landschaftsbilder zu entwerfen, ließ sich besser mit damaligen Kunstinteressen, insbesondere der abstrakten Malerei, verbinden als Cozens' Vorschläge zur Ermittlung absoluter Schönheit.

Dass das Interesse an *Principles of Beauty* im Laufe des 20. Jahrhunderts völlig erlosch, liegt jedoch auch in ebenjenen Debatten begründet, deren Teil Cozens' Werk war. Er schaltete sich damit in eine Diskussion ein, die intensiv geführt wurde, auch wenn deren Ausgang Ende des 18. Jahrhunderts bereits abzusehen war. Schönheit verlor immer mehr ihre Rolle als zentrale Referenz der ästhetischen Theorie; immer weniger Denker waren von der Existenz einer „Formel objektiver Schönheit“ (*formula of objective beauty*)<sup>3</sup> überzeugt, wie sie Cozens noch zu finden bemüht war.

Sein Versuch ist aber gerade deswegen interessant und aufschlussreich. Er zeigt sich als eine Art Übergangsphänomen, als Bemühen darum, das, was in den damaligen Überlegungen immer ungewisser und zweifelhafter wurde, auf durchaus neue und zeitgemäße Weise noch einmal zu fassen. Cozens' *Principles* sind daher keineswegs als ein bereits bei ihrem Erscheinen anachronistisches Kuriosum zu sehen, sondern sind in ihrer Zusammenstellung von Bild und Text und insbesondere in der ausgeklügelten Visualisierung ihrer Argumentation auf der Höhe ihrer Zeit. Sie lassen sich als Indiz dafür lesen, dass ihr Autor sowohl über den zitierten Einleitungstext als auch über die visuelle Ordnung und Anlage der Illustrationen Anschluss an zeitgenössische Diskurse der Naturwissenschaften suchte und sein eigenes Projekt in diesem Zusammenhang verortete.<sup>4</sup>

Der Schlüssel zu dieser Einschätzung sind die insgesamt 19 außergewöhnlichen Stiche von Francesco Bartolozzi, die das Zentrum des Buches darstellen. Der im Vergleich dazu schmale Textteil lässt sich als eine Einleitung in diesen visuellen Teil des Werks verstehen, ohne den Cozens' Argumentation nicht funktionieren würde.<sup>5</sup> Der Text hat die Aufgabe, in die Benutzung des Bildteils einzuführen, indem durch die immer wieder variierten Analogien und Vergleiche nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell auf die visuelle Argumentation vorbereitet wird. Der umfangreiche Bildteil ist auf eine kreative Verwendung durch die Betrachter hin angelegt. Die Bezeichnung ‚Illustrationen‘ für die Bildtafeln führt daher im Grunde in die Irre, denn sie sind so gestaltet, dass sich – so Cozens' Vorstellung – erst in der Auseinandersetzung mit ihnen die Evidenz der angeführten Schönheitsprinzipien gleichsam wie von selbst ergeben soll.

Cozens' zeittypisch chemisch angelegter Vergleich von Schönheit und Stoffmischungen,<sup>6</sup> der mit den Begriffen des Mischens und Hinzufügens arbeitet, spiegelt sich in der materiellen Ordnung der Tafeln. Zusätzlich zu den eingehafteten ganzseitigen Abbildungen, die man sich wie in jedem Buch durch Umblättern erschließen kann, sind dem Band noch eine Reihe von auf Transparentpapier gedruckten „passenden Haartrachten“ (*suitable dresses of the hair*) beigegeben, d. h. verschiedene Frisuren, die den ohne Haare gezeichneten Kopfprofilen je-

weils aufgelegt werden können.<sup>7</sup> Daraus vervielfältigte sich nicht nur die Zahl an möglichen Beispielen für das Zusammenspiel von Profil und Haartracht bei der Erzeugung eines ‚schönen Gesichts‘, sondern es konnte eindringlich vor Augen geführt werden, was Cozens in der Einleitung beschrieben hatte: So wie sich „Wasser mit Wein, Milch etc. in ein und demselben Glas“ mischen kann, so mischen sich auch „in ein und demselben Gesicht“ verschiedene Anteile, die zur Steigerung (aber auch Minderung) der Schönheit beitragen. Die erzeugte Mischung oder besser das Hinzufügen oder Entfernen kann im Gebrauch der transparenten Haarzeichnungen buchstäblich nachvollzogen werden. Ebenso wird die diesem Konzept zugrundeliegende Vorstellung einer ursprünglichen oder „reinen“ Schönheit (*simple beauty is pure*,<sup>8</sup> schreibt Cozens) veranschaulicht, die den unhintergehbaren Ausgangspunkt und die Referenz aller weiteren Überlegungen bildete. Sie wird bei Cozens durch den Verweis auf „elementarisches Wasser“ (*elemental water*) erläutert und findet sich in den Abbildungen durch die „reinen Profile“ versinnbildlicht, denen ebenso wie dem Wasser etwas hinzugefügt werden kann (und das damit gefärbt oder getrübt werden kann).<sup>9</sup>

Einerseits scheint das von Cozens entwickelte System damit äußerst dynamisch: Die Nutzer und Nutzerinnen des Buches konnten nicht nur mit der Kombination von Frisur und Physiognomie experimentieren, sondern zudem aus zwei in Register unterteilten Tafeln einzelne Details, *features*, zur Komposition idealer Gesichtszüge zusammenstellen (Abb. 17). Neben vier Stirnlinien bestand unter anderem die Auswahl zwischen insgesamt zwölf Nasen und immerhin 16 verschiedenen Mundformen. Die Variationen zwischen den Einzelformen waren zwar subtil, aber zugleich der Schlüssel zu einer genauen Beobachtung, die die Unterschiede auch als Chiffren für die von Cozens genannten Charakterzustände lesbar machte. Andererseits setzte das System enge Grenzen. Die Auswahl sanktionierte unweigerlich die potentiell unendlichen weiteren Variationen möglicher Nasenkrümmungen sowie Lippen- und Augenformen. Da sie nicht auf Cozens' Tafel enthalten waren, es gar nicht sein konnten, fielen sie implizit unter das Verdikt des Nicht-Schönen bzw. des Hässlichen. So machten die Variationen des Schönen zugleich dessen Eingeschränktheit deutlich: Wer nicht sehr genau hinsieht, wird die unterschiedlichen Nasen und Münder fast ununterscheidbar finden und feststellen, dass die schönen Gesichter sich zwangsläufig alle sehr ähneln.

Überraschend ist dies aus Sicht traditioneller Schönheitsvorstellungen nicht, betonte doch auch Cozens: „es gibt mehr Abstufungen der Deformation als der Schönheit ebenso wie es eine größere Anzahl unregelmäßiger als regelmäßiger Formen gibt“ (*there are more degrees of deformity than of beauty, as there are*

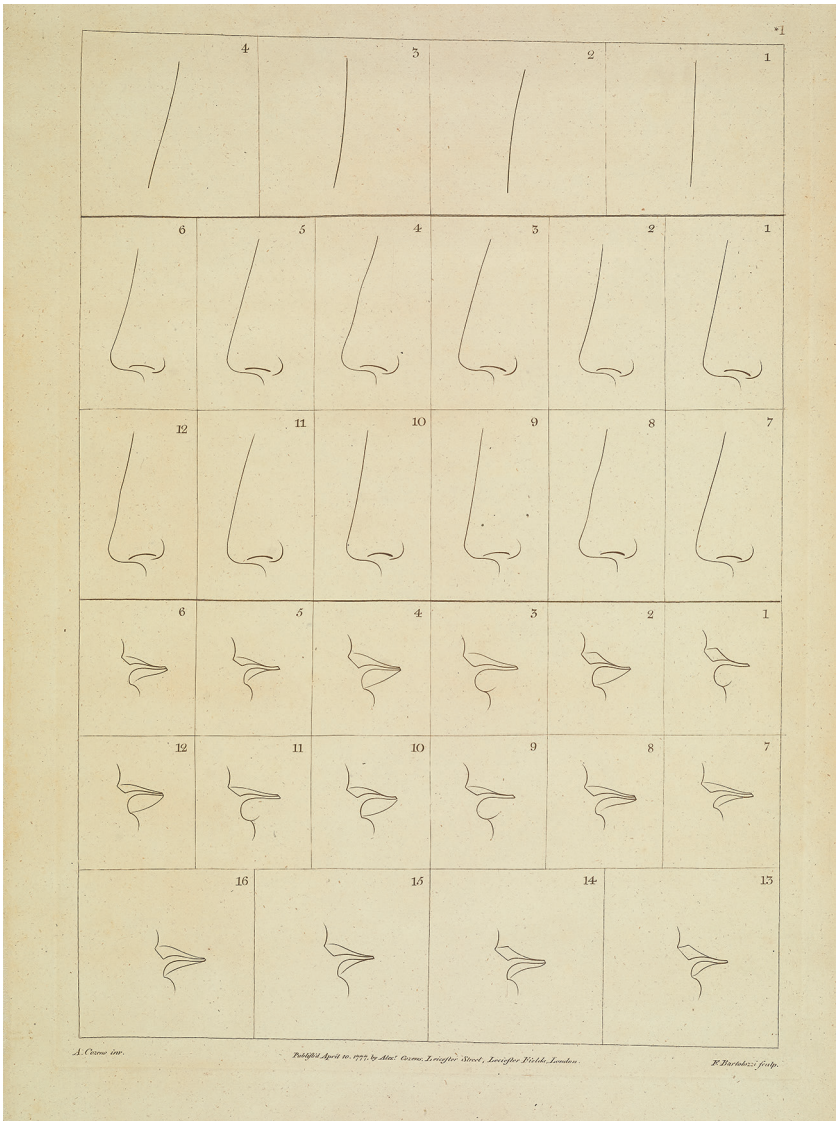


Abb. 17  
*Combination of Features*, in: Alexander Cozens, *Principles of Beauty*,  
London 1778, Tf. 1. Washington, D.C., Smithsonian Libraries

*a greater number of irregular forms than regular*).<sup>10</sup> Der daraus resultierenden visuellen Eintönigkeit eines solchen Schönheitsbegriffs suchte Cozens durch die in der Einleitung ausführlich erläuterte Idee der Kombination und Mischung entgegenzuwirken. Denn neben der zwar am höchsten bewerteten, aber in argumentativ-visueller Hinsicht wenig ergiebigen „reinen Schönheit“, präsentierte Cozens seinen Lesern und Leserinnen eine Anzahl von sogenannten *charactered beauties*. Insgesamt 16 solcher Charaktere (wie z. B. *The Artful, The Delicate, The Timid*) listete Cozens auf. Sie stellen allerdings auch keine völlig gleichberechtigten Variationen des Schönen dar, sondern sind von vornherein in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt („denn es ist leicht einzusehen, dass der Standhafte, der Kunstreiche etc. sich weniger gut mit der Schönheit vertragen als der Bescheidene und der Gutmütige etc.“).<sup>11</sup> Den praktischen Nutzen seiner Zusammenstellung sah Cozens in einer Art visuellem Baukastensystem, „bereit, um es zur Komposition von Gesichtern zu nutzen“ (*ready to use of composing faces*).<sup>12</sup>

Seine Schrift war, anders als die eher theoretisch orientierten Beiträge von William Hogarth (*Analysis of Beauty*, 1753) oder auch Edmund Burke (*Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757) als praktisch nutzbares Kompendium gedacht.<sup>13</sup> Künstler sollten mit ihm in die Lage versetzt werden, Gesichter zu visualisieren, die einem absolut gesetzten Ideal entsprachen, das unabhängig vom jeweiligen künstlerischen Problem allgemeingültig zu lösen sein sollte.

Als Referenz hierfür reichten jedoch die einleitenden Erläuterungen nicht aus, sondern sie bedurften explizit der *objects of sight*, d. h. der Abbildungen, da aus Cozens' Sicht die von ihm dargelegten Prinzipien nur unzureichend mit Worten beschrieben werden konnten (*principles [...] cannot but be very obscurely communicated by words*).<sup>14</sup> Nur Bilder seien in der Lage „die komplizierteren Prinzipien nicht nur zu illustrieren, sondern auch zu demonstrieren“ (*not only to illustrate but demonstrate the abstruser principles*).<sup>15</sup> Dieses Verständnis vom Bild als eigenständigem Erkenntnismedium lässt sich mit vergleichbaren Projekten aus den Naturwissenschaften in Zusammenhang bringen.<sup>16</sup> In den großen naturwissenschaftlichen Atlaswerken des 18. Jahrhunderts wurden beispielsweise Strategien erprobt, die darauf abzielten, für den Betrachter einen möglichst echten, etwa an die Seherfahrungen einer Sektion angenäherten Zugang zu ermöglichen. Dies wurde in medizinischen Atlanten durch lebensgroße, realistische Illustrationen zu erreichen versucht, denen zugeschrieben wurde, sie trügen „die Signatur der Wahrheit“ (*the mark of truth*).<sup>17</sup>

Diese ‚Wahrheit des Bildes‘ sollte nicht nur durch das gesamte 19. Jahrhundert in den ästhetischen Debatten in immer engerer Auseinandersetzung mit den



Naturwissenschaften diskutiert werden<sup>18</sup> – der Begriff spielte auch bei Cozens eine nicht zu unterschätzende Rolle und lässt sich bei ihm ebenfalls als ein Indiz für die Verbindung mit naturwissenschaftlichen Diskursen deuten. Cozens situierte die Bildtafeln ganz bewusst in einem eher wissenschaftlichen Kontext, indem er in der Einleitung betonte: „ich ziele mit meinem System eher auf die Wahrheit als auf die Anmut“ (*it is truth rather than elegance [...] which I wish to convey with my system*).<sup>19</sup> In fast identischer Formulierung hatte der englische Wundarzt John Bell 1793 in seiner *Anatomy of the Bones, Muscles, and Joints* die Differenz zwischen einer von Künstlern und einer von Wissenschaftlern gestalteten Abbildung charakterisiert, indem er Ersteren vorwarf, sie strebten ausschließlich nach einer „Eleganz der Form“ (*elegance of form*), während die Wissenschaftler vor allem die „Genauigkeit der Darstellung“ (*accuracy of representation*) im Sinn hätten.<sup>20</sup> Auch die Zeitgenossen nahmen Cozens' Unternehmen als wissenschaftlich wahr, wie eine Rezension der *Principles* aus dem Jahr 1778 belegt, in der es heißt, dass „Mr. Cozens“ darauf ziele, „die gemachten Entdeckungen wissenschaftlich zu beschreiben“ (*to describe scientifically those discoveries he has made*).<sup>21</sup> Die hier angesprochene „wissenschaftliche Beschreibung“ bezieht sich dabei ausdrücklich auf die Abbildungen, die auch in den erwähnten wissenschaftlichen Atlanten als Garanten eines wissenschaftlich legitimierten Vorgehens fungierten.

Auf lange Sicht musste dieses Unterfangen scheitern, entwickelte die Kunst der Moderne doch schließlich vom naturwissenschaftlichen Ideal der Objektivität unabhängige Arbeitsweisen, bei denen künstlerische Subjektivität zur absoluten Begründungsgröße ästhetischer Produktion wurde. Schönheit verlor sowohl als Qualitätsmerkmal in der Beurteilung von Kunst wie auch als Thema an Bedeutung.<sup>22</sup>

Auf einer ganz anderen Ebene sind längere Kontinuitäten zu verzeichnen. Die Verwobenheit des Schönheitsdiskurses mit Fragen der Geschlechterdifferenz und seine Fokussierung auf den weiblichen Körper lassen sich als Konstante breiter Diskussionsstränge zum Thema identifizieren. Auch Cozens macht hier keine Ausnahme. In der Einleitung seines um wissenschaftliche Objektivität bemühten Schönheitskataloges legt er zwar Wert darauf, dass „die Prinzipien, auf denen die Illustrationen beruhen, ebenso auf den männlichen wie den weiblichen menschlichen Kopf anwendbar“ sind (*the principles in which these specimens [d. h. die Illustrationen] are founded are applicable to the male as well as the female human head*), allerdings findet sich kein einziges Blatt, das tatsächlich einen männlichen Kopf zeigt.<sup>23</sup> Zeitgenössische Werke wie *Crito: A Dialogue on Beauty* (1752) des englischen Historikers Joseph Spence, der eine

Runde englischer Gentlemen im gelehrten Dialog eine Art Punktesystem zur Beurteilung weiblicher Schönheit entwickeln ließ (Mrs. A\*\*\* erhält *seventeen for Shape* – „siebzehn für die Figur“), trugen zur scheinbar selbstverständlichen Kopplung von Schönheit und Weiblichkeit bei.<sup>24</sup> Dies bedeutete jedoch nicht, dass etwa Künstlerinnen eine besondere Eignung zur Beschäftigung mit dem Thema zugestanden worden wäre. Im Gegenteil: Während männliche Künstler in einer Vielzahl von theoretischen wie praktischen Konstellationen über Schönheit am Beispiel des weiblichen Körpers urteilten, stand dies Künstlerinnen nicht zu. Ihre Beschäftigung mit dem (entkleideten) männlichen Körper war über viele Jahrhunderte hinweg sanktioniert und bot Anlass zu Spott und Herabsetzung.<sup>25</sup>

Anja Zimmermann

## Anmerkungen

- 1 Nathan Bailey, *Compleat English Dictionary, oder vollständig Englisch-Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1792, notiert für das im englischen Original gebrauchte Wort *elemental* das heute ungebräuchliche „elementarisch“. Cozens knüpft hier an die in der antiken Philosophie entwickelte Vorstellung von Wasser als einem der vier ‚Urelemente‘ an.
- 2 Erschienen 1785/86; vgl. Werner Busch, Alexander Cozens‘ ‚blot‘-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft, in: Heinke Wunderlich (Hg.), *Landschaft und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg 1995, S. 209–228.
- 3 Ralph Cohen, *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, Berkeley 1985, S. 8.
- 4 Diesen Zusammenhang beleuchte ich ausführlich in Hinblick auf moderne Objektivitätsvorstellungen in: Anja Zimmermann, *Truth Rather Than Elegance: A Paradoxical Case of Impartiality in Cozens‘ ‚Principles of Beauty‘ (1778)*, in: Kathryn Murphy/Anita Traninger (Hg.), *The Emergence of Impartiality*, Leiden/Boston 2014, S. 409–438; Teile der obigen Ausführungen beruhen hierauf.
- 5 Leider können hier nur einige wenige Abbildungen beigefügt werden, die einen ersten Eindruck ermöglichen. Alexander Cozens, *Principles of Beauty, Relative to the Human Head*, London 1778 ist online einsehbar unter: [https://archive.org/details/gri\\_33125008802064](https://archive.org/details/gri_33125008802064) (letzter Zugriff am 24.05.18).
- 6 ‚Chemisch‘ in Hinblick auf Cozens‘ Vorstellung von Schönheit in Analogie zur ‚Mischung‘ von Substanzen. Das von Cozens gebrauchte Bild des reinen Wassers lässt auf Kenntnis von Winckelmanns 1764 erschienenem *Geschichte der Kunst des Alterthums* schließen. Dort führte Winckelmann aus: „Nach diesem Begriff soll Schönheit seyn, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist.“ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 150 f.
- 7 Cozens (wie Anm. 5), S. 2.
- 8 Ebd., S. 7.
- 9 Ebd., S. 7.



- 10 Ebd., S. 9.
- 11 Ebd., S. 7.
- 12 So lautet die Bildunterschrift zur entsprechenden Bildtafel.
- 13 Zu William Hogarths *Analysis of Beauty* siehe den entsprechenden Beitrag in diesem Band.
- 14 Cozens (wie Anm. 5), S. 4.
- 15 Ebd., S. 4.
- 16 Vgl. Zimmermann (wie Anm. 4), S. 422–429.
- 17 So kennzeichnete der Anatom und Arzt William Hunter die Illustrationen seines berühmten 1774 erschienenen Atlas *Anatomy of the Human Gravid Uterus*. Vgl. hierzu: Ludmilla Jordanova, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Madison 1989, sowie: Anja Zimmermann, Wer sieht was? Oder: Körperschnitt und Bildschnitt, in: dies., *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009, S. 167–175.
- 18 Hierzu ausführlich: ebd.
- 19 Cozens (wie Anm. 5), S. 2.
- 20 Zitiert nach Kenneth B. Roberts/J. D. W. Tomlinson, *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*, Oxford 1992, S. 498.
- 21 *The Monthly Review; or, Literary Journal* 58, 1778, S. 444.
- 22 Vgl. Hans-Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968.
- 23 Cozens (wie Anm. 5), S. 3.
- 24 Joseph Spence [Sir Harry Beaumont, pseud.], *Crito; or, A Dialogue on Beauty*, London 1752.
- 25 So etwa in zahlreichen Spottgedichten und Karikaturen, vgl. Cindy McCreery, *The Satirical Gaze: Prints of Women in Late Eighteenth-Century England*, Oxford 2004. Zur Rolle der Aktklassen in der Künstlerinnenausbildung vgl. Linda Nochlin, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? in: Beate Söntgen (Hg.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S. 27–56.