

Inhalt

<i>Spyros A. Pappas, Generaldirektor der Abteilung 10 der Europäischen Kommission in Brüssel:</i>	
Grußwort	IX
<i>Silvio Vietta / Dirk Kemper:</i>	
Einleitung	1
<i>Günter Figal:</i>	
Krise der Aufklärung – Freiheitsphilosophie und Nihilismus als geschichtslogische Voraussetzungen der Moderne	57
<i>Walter Demel:</i>	
Der Prozeß der Modernisierung der Gesellschaft: Französische Revolution, Industrialisierung und sozialer Wandel	71
<i>Dirk Kemper:</i>	
Ästhetische Moderne als Makroepoche	97
<i>Ernst Behler:</i>	
Von der romantischen Kunstkritik zur modernen Hermeneutik	127
<i>Ingrid Oesterle:</i>	
Innovation und Selbstüberbietung: Temporalität der ästhetischen Moderne	151
<i>Jürgen H. Petersen:</i>	
Grundzüge einer Ästhetik des Inkohärenten in Romantik und Moderne	179
<i>Carsten Zelle:</i>	
Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne	197

Ästhetik des Häßlichen:
Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne

In seiner Erzählung *Mal hören, was noch kommt* (1995) schildert Hans Joachim Schädlich Altern als ein Verfaulen zum Tode. Er zieht dabei alle Register literarischer Ekel- und Schockstrategien im Umfeld des ästhetisch Häßlichen, die seit Lessings *Laokoon* einschlägig sind. Ein alter, bewegungsunfähiger Mann liegt auf einer von Eiter, Urin und Kot durchnäßten Matratze und beobachtet eine Fliege an der Decke. Er stirbt und denkt ans „Ficken“. Auf suggestive Weise verbindet der Text die Zonen von Schmutz, Exkrementen, Sexualität, Alter und Tod – Bildmaterialien, aus denen die künstlerische Moderne ihre Tabubrüche inszeniert hat. Die Intensität des ästhetischen Schocks basiert auf der Suggestion körperlicher Defiguration beziehungsweise Desintegration, wie sie auf besonders obsessive Weise etwa auf Bacons männlichen Akten oder in Buñuels Schnitt durch den Augapfel in *Un Chien andalou* (1928) gestaltet worden ist. Der Ekel entfacht sich, das zeigt auch Sartres gleichnamiger Roman aus dem Jahre 1938, insbesondere an jenen Schmier- und Schleimstoffen, die mit den verschiedenen Scham- und Tabuzonen jeweils verbunden sind: also den Ausscheidungen des Körpers von seiner Zeugung und Geburt bis hin zur Auflösung und Verwesung nach seinem Tod. Als häßlich, widerwärtig und abscheulich gelten die Übergangsbereiche, in denen sich das Lebendige und das Tote mischen. Die Kopulation von Sexualität und Tod entzündet die Bildphantasie seit jeher und hat namentlich zwei Archetypen des Häßlichen geschaffen: die Allegorie von Sünde und Tod in Miltons *Paradise Lost*¹ und Baudelaires *Une charogne* (1857). Man möchte daher meinen, daß Schädlichs Text im Zeitalter von Postmoderne und Transavantgarde nur noch als Belegstück in akademischen Übungen über die Ästhetik des Häßlichen von einstmals einigen Wert beanspruchen könnte. Um so überraschender war, daß

¹ John Milton: *Paradies Lost*. 2. Aufl. London 1674, II, 843 ff.

die Lesung von Schädlichs (damals noch unveröffentlichter) Erzählung im Rahmen des Abendplenums eines Internationalen Germanisten- und Deutschlehrerkongresses in Stanford im Herbst 1994 für einen Skandal sorgte und die versammelten Damen und Herren aus dem höheren akademischen Milieu sich überaus empört über die Zulassung, die ihnen das Goethe-Institut in San Francisco durch das Sponsoren des Autors da angetan hatte, äußerten. Die Empfindlichkeiten mögen gruppensociologisch etwas variieren – *grosso modo* leben wir noch nicht jenseits der Tabus, die die Avantgarden dieses Jahrhunderts aufzubrechen wollten.

Es kann daher im folgenden nicht darum gehen, das Ekelhafte und Häßliche in der Moderne nochmals katalogisieren beziehungsweise solchen Linnéschen Systemen moderner Aischrologie von Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (1853) bis Christian Enzensbergers *Größere[m] Versuch über den Schmutz* (1968) neue Elemente hinzufügen zu wollen, seien es Imagines sich lustvoll verströmender oder zerstückelt verwesender Körper. Der „Deformationsfetischismus“² der Moderne wird seither ohnehin in den Medien der Porno- und News-Industrie kapitalistisch ausgewertet. Auch soll die Frage unentschieden bleiben, ob es der Mensch ist, der das Häßliche birgt, oder die Moderne, die zur Verhäßlichung führt. Die erste Option zielt auf eine tragische, die zweite auf eine komische Kulturtheorie. Vielmehr soll nach einem kurzen Blick auf einschlägige Äußerungen der kunstphilosophischen Sekundärliteratur über die Affinität von Häßlichkeit und Moderne (I.) vor allem die Begriffsgeschichte des Häßlichen zwischen Lessing, Schlegel und Nietzsche näher beleuchtet und dabei die Komplizenschaft der modernen mit der antiken Aischrologie auf der Ebene der Theoriestruktur profiliert werden (II.).³ Ein letzter Blick wird den *Disgust pictures* der Fotokünstlerin Cindy Sherman gelten, um an einem aktuellen Beispiel eine alte Einsicht über die Darstellbarkeit des Häßlichen in der Kunst zu diskutieren (III.).

² Peter Gorsen: *Sexualität im Spiegel der modernen bildenden Kunst* [1963]; zit. nach Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* [1960]. 2., neu bearb. Aufl. Frankfurt a. M., Bonn 1965, S. 228.

³ Im II. Abschnitt greife ich zurück auf: Carsten Zelle: *Häßliche, das.* In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gerd Ueding. Tübingen 1992 ff., Bd. 3, 1996, Sp. 1304-1326.

I.

Zu den Topoi der Moderne-Diskussion gehört, daß man sich darin einig ist, uneinig darüber zu sein, was ästhetische Moderne denn sei. In den Literatur- und Kunsthistorien (und darüber hinaus) wird der Moderne-Begriff kontrovers, uneinheitlich oder unscharf diskutiert, so daß versuchsweise Arrondierungen sogleich grimmige Kritiker auf den Plan rufen. Die Begriffsverwirrung ist nach wie vor groß und durch das Schlagwort von der Postmoderne noch vergrößert worden.⁴ Angesichts einer solchen Begriffsvielfalt, die sich in ihrer Komplexität freilich durch die Unterscheidung von „Moderne“ als Epochen- und Stilbegriff leicht reduzieren ließe,⁵ scheint es legitim, sich woanders umzusehen und Rat auch von jenseits der Grenzen der umzirkelten akademischen Zunft der Moderne-Spezialisten zu holen.

„Cross the border – close the gap“.⁶ Wechseln wir vom E- in den U-Bereich: Einer der Talkshowmaster der ersten Generation, der österreichische Dampfplauderer Günther Nenning hat vor gut einem Jahr in der angesehenen deutschen Wochenzeitung *Die Zeit* einen schönen Artikel über das Häßliche geschrieben und die tiefe Affinität zwischen dieser ästhetischen Kategorie und der Epoche der Moderne durch eine einfache Akzentverschiebung plausibel gemacht. In seiner *Ohne Schönheit stirbt der Mensch* betitelten *Haßrede auf die moderne Großmacht namens Häßlichkeit* lesen wir folgende phonetische Permutation, durch die das Moderne schlagartig mit dem Prinzip des Häßlichen assoziiert wird: „Wie soll man ‘modern’ aussprechen?“, fragt Nenning listig:

Alle betonen auf der zweiten Silbe: „modérn“. Aber vielleicht ist es ein Schlüssel zur absterbenden Moderne, daß man sie richtig abwandelt: „Ich

⁴ Ich verzichte auf Belege der angespielten Positionen (Peter Bürger, Rolf Grimmelmann, Uwe Japp, Jürgen H. Petersen, Jörg Schönert, Silvio Vietta, Manfred Windfuhr) im einzelnen und verweise auf eine kurze Übersicht in: Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Ästhetische Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, Weimar 1995, S. 17 ff.

⁵ Am Beispiel von „Klassik“ hat eine solche Komplexitätsreduktion vorgeführt: Ulrich Schulz-Buschhaus: *Klassik zwischen Kanon und Typologie. Probleme um einen Zentralbegriff der Literaturwissenschaft*. In: *Arcadia* 29, 1994, S. 67-77.

⁶ Leslie Fiedler in: *Playboy*, Dez. 1969.

modere, du moderst, wir modern.“ Betonung auf der ersten Silbe: „Módern“.⁷

Kehrt man zurück vom U- in den E-Bereich, wird man gewahr, daß die von Nenning ausgespielten Desintegrationskräfte das Häßliche in der Tat als ästhetische Dimension der Moderne erweisen: „Gegenwärtig“, beendete Ursula Franke 1974 ihren einschlägigen Artikel im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*,

wird das H[äßliche]. gerade wegen seiner von der Tradition verworfenen repulsiven und damit disillusionierenden Kraft zur Beschreibung einer als absurd erfahrenen Welt eingesetzt [...]. In den „nicht mehr schönen Künsten“ erweisen sich das Amorphe, Deformation, Destruktion als ausgezeichnete Indices der Modernität.⁸

Diese Diagnose wird man nach Günter Oesterles wegweisender Monographie zum ästhetisch Häßlichen, in der mit der Wünschelrute der in Rede stehenden Kategorie der „Ursprung der Moderne“⁹ in den einschlägigen Schriften von Friedrich Schlegel und Rosenkranz aufgesucht worden ist, nicht mehr in Zweifel ziehen wollen. (Es unterstreicht übrigens die im folgenden vorgenommene aristotelische Strukturierung des Häßlichen, daß Oesterles Studie im Vorfeld umfangreicher Forschungen zur Karikatur im 19. Jahrhundert entstanden ist.)¹⁰ Silvio Vietta hebt neben der intertextuellen Kontrafaktur

⁷ Günther Nenning: Ohne Schönheit stirbt der Mensch. Eine Haßrede auf die moderne Großmacht namens Häßlichkeit. In: *Die Zeit* v. 3. März 1995, S. 63-64, hier 63.

⁸ Ursula Franke: Häßliche, das. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter [ab Bd. 4: und Karlfried Gründer]. Völlig neu bearbeitete Ausgabe des 'Wörterbuchs der philosophischen Begriffe' von Rudolf Eisler. Basel, Stuttgart 1971 ff., Bd. 3, 1974, S. 1003-1007, hier 1006.

⁹ Günter Oesterle: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: Zur Modernität der Romantik. Hg. v. Dieter Bänsch. Stuttgart 1977 (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, 8), S. 217-297.

¹⁰ Günter Oesterle, Ingrid Oesterle: Karikatur. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (wie Anm. 8), Bd. 4, 1976, S. 696-701. – Ingrid Oesterle: „Gegenfüßer des Ideals“ – Prozeßgestalt der Kunst – „mémoire processive“ der Geschichte. Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert. In: *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äuße-*

(Parodie, Satire, Ironie) und der Technik des Fragmentarismus insbesondere die „Ästhetik des Häßlichen“ als spezifische (à la Heidegger) Destruktions- beziehungsweise (à la Derrida) Dekonstruktionsform der ästhetischen Moderne hervor,¹¹ und Werner Jung hat das Häßliche überhaupt als die ästhetische Kategorie der Moderne (in einem erweiterten Sinne) zu verallgemeinern gesucht.¹² Demzufolge gilt es als ausgemacht, daß die Ästhetik der Moderne mit der „Verabschiedung des überkommenen 'Schönen'“¹³ verbunden war und die Begriffe der klassischen Ästhetik gegenüber dem Phänomenbereich der modernen Kunst „prinzipiell unangemessen“¹⁴ gewesen seien.

Abgesehen davon, daß es problematisch ist, wenn man einen schwammigen Begriff – Moderne – mit einem anderen schwammigen Begriff – Häßlichkeit – zu operationalisieren versucht, ist die Äquipolenz der Begriffe Schönheit und Ästhetik, die die eben genannten Voten präsupponieren, jedoch falsch. Die von der Arbeitsgruppe „Poetik und Hermeneutik“ in Umlauf gebrachte Redeweise von der „Freisetzung der 'nicht mehr schönen Künste', durch die die Epoche unserer Modernität eingeleitet und das Ästhetische selbst zu einem Grenzphänomen werde“,¹⁵ übersieht nämlich, daß die Ästhetik stets

ren Lebens. Karikaturen. Hg. v. Klaus Herding, Gunter Otto. Gießen 1980, S. 87-130.

¹¹ Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992, bes. S. 219-234. Vietta zieht den Witz seiner Vorlesung aus der Unterscheidung einer rationalistischen Moderne von einer literarischen Moderne (S. 21), die jene als „kritische Gegenstimme“ (S. 28) begleite.

¹² Werner Jung: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1987, bes. S. 310-314.

¹³ Ralph-Rainer Wuthenow: Vorwort. In: Die literarische Moderne in Europa. Hg. v. Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann. 3 Bde. Opladen 1994, Bd. 1, S. 7.

¹⁴ Theresia Poll: Endspiel? Philosophische Ästhetik und moderne Kunst. Rückblick der Fritz-Thyssen-Stiftung im Rahmen des Forschungsunternehmens „19. Jahrhundert“. In: *Philosophisches Jahrbuch* 77, 1970, S. 422-434, hier 426 (Diskussionsbeitrag von Joachim Ritter).

¹⁵ [Hans Robert Jauß:] Vorwort. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Hg. v. Hans Robert Jauß. München 1968 (Poetik und Hermeneutik, 3), S. 11-12, hier 11.

mehr gewesen ist als bloße Kallistik. Die Rhetorik aktueller Entgrenzungs- und Befreiungsversuche kommt nur dadurch zustande, daß der Kanon des Schönen zuvor stillschweigend im platonisch-hegelianischen Bündnis mit dem Inhalt der Ästhetik kurzgeschlossen wurde. Erst eine solche Ineinssetzung von Schönheit und Ästhetik garantiert die Dramatik, mit der die „Begrenzung der Kunst auf das Ästhetische [...] entschieden in Frage gestellt“, ein Kanon „durchbrochen“ und der „Sieg“ der „modernen“, das heißt – für Hans Robert Jauß – „romantischen Ära“ datiert werden kann.¹⁶

Zur Ästhetik gehört jedoch nicht nur das Schöne, sondern auch dessen Kehrseite: das Häßliche. Eine solche Sichtweise setzt sich unterdessen durch.¹⁷ Sie unterminiert unter Hinweis auf das historische Material eingeschliffene kunstphilosophische Gegensätze und entdramatisiert in der Folge davon eingebürgerte „Epochenschwellen“, die unter Zuhilfenahme solcher und ähnlicher Dichotomien konstruiert worden sind. Um ein solches Epochendrama, von dem auch das gestellte Thema ausgeht, zu relativieren, soll unter II. eine negative Problemgeschichte des Schönen als eine Kurzgeschichte des Häßlichen seit dem 17. Jahrhundert in Auszügen erzählt werden. Der Rückgriff auf markante Stationen vor Friedrich Schlegel dient dazu, seine privilegierte Stellung in der Theorie des Häßlichen, durch die deren vorangehende Geschichte zu einer bloßen Vorgeschichte entwertet würde, zu dezentrieren. Schlegel bedeutet keinen Neubeginn. In der Neuzeit wird das Häßliche spätestens mit dem Französischen Klassizismus, dessen Rolle bei der Modernisierung des literarischen Feldes (i. S. Bourdieu und Vialas) kürzlich nachdrücklich betont worden ist,¹⁸ zu einem Thema. Im deutschsprachigen Raum ist dann Lessing mit der Medienkomparatistik des *Laokoon* zum entscheidenden Anreger in Sachen einer Aischrologie, das heißt Kunstlehre des

¹⁶ Hans Robert Jauß: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur. In: *Die nicht mehr schönen Künste* (wie Anm. 15), S. 143-168, hier 143.

¹⁷ Etwa in dem von Karl Eibl herausgegebenen Themenheft „Die Kehrseite des Schönen“ der Zeitschrift *Aufklärung* 8.1, 1993.

¹⁸ Hartmut Stenzel: Die Französische „Klassik“. Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat. Darmstadt 1995, pass. Stenzel belegt mit plausiblen Gründen, „daß bei Boileau gerade der Rekurs auf die ‘Anciens’ paradoxerweise dem längerfristig ‘modernen’ Anliegen der Autonomisierung des ‘literarischen Feldes’ dient“ (Ulrich Schulz-Buschhaus: Rez. In: *Poetica* 28, 1996, S. 229-325).

Häßlichen geworden: „[...] auch hier, wie in so vielen anderen Dingen, [hat] Lessing den eigentlichen Anfang gemacht [...].“¹⁹ Dessen (aristotelische) Systematik der Modifikationsformen des Häßlichen sowie weitere einschlägige, im 18. Jahrhundert erarbeitete Überlegungen sind von Schlegel unter dem Dach einer „Theorie des Häßlichen“ zusammengefaßt worden, um sie in die große Narration einer ästhetischen Geschichtsphilosophie einpassen zu können, in der der Moderne ein zwar problematischer, jedoch genuiner Ort zukommen sollte.

In Hinsicht auf eine Theorie des Häßlichen sind zuvor jedoch zwei Vorbemerkungen notwendig, und zwar *erstens* der Versuch, sich dem Phänomenbereich des Häßlichen in einer vorläufigen Umschreibung zu nähern, und *zweitens* die Erinnerung an Aristoteles, dessen Definition des Häßlichen bis, wie mir scheint, Nietzsche (und darüber hinaus) diskurs- und theoriestrukturierend geblieben ist.

Erstens: Das Häßliche gilt weithin als Gegensatz zum Schönen. Statt Wohlgefallen erregt es Mißfallen, das heißt einen widrigen, mit Widerwillen einhergehenden Effekt, der sich zu Abscheu und Ekel steigern kann.²⁰ Auf eine Unterscheidung zwischen dem Schönen und Häßlichen, die dem Muster einschlägiger Handbuchartikel²¹ folgt, ließe sich gewiß das Gebiet des Ästhetischen gründen,²² würde ein solcher Versuch systematischer Terrainrondierung nicht durch die historisch vielfältige Phänomenologie des Nicht- beziehungsweise

¹⁹ Karl Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*. Königsberg 1853. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Wolfhart Henckmann. Darmstadt 1979, S. 435, Anm. 1.

²⁰ Julia Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris 1982. – Aurel Kolnai: Der Ekel. In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 10, 1929, S. 515-569.

²¹ Zur Übersicht vgl. neben Franke (wie Anm. 8) und Zelle (wie Anm. 3): Jerome Stolnitz: *Ugliness*. In: *The Encyclopedia of Philosophy*. New York, London 1967, Bd. 3, S. 174-176. – R. Macchia: *Bello/brutto*. In: *Encyclopédia Einaudi*. Ed. Ruggiero Romano. Turin 1977, Bd. 2, S. 232-250. – Anne Souriau: *Laid/laideur*. In: *Vocabulaire d’Esthétique*. Ed. Étienne Souriau. Paris 1990, S. 939-940. – Milan Damnjanovic: *Häßliche, das*. In: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Hg. v. Hans Jörg Sandkühler. Hamburg 1990, Bd. 2, S. 497-498.

²² „Nehmen wir an, daß auf dem Gebiet des Moralischen die letzten Unterscheidungen Gut und Böse sind; im Ästhetischen Schöner und Häßlich; im Ökonomischen Nützlich und Schädlich oder beispielsweise Rentabel und Nicht-Rentabel.“ Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen* [1932]. Unveränderter Nachdruck der 1963 erschienenen Auflage. Berlin 1979, S. 26.

Nicht-mehr-Schönen²³ durchkreuzt werden. So gilt das Häßliche als *deformitas* zwar als ein gegen das *aptum* der Rede verstoßendes *vitium*, doch diente es gleichwohl stets zur Darstellung des Lächerlichen und des Pathetischen, so daß die Gestaltungsformen des Häßlichen vom Niedrigen und Obszönen bis zum Erhabenen reichen. Phallos und Pathos messen die Spannweite des Häßlichen aus. Es muß daher stets im Zusammenhang vielfältiger Ambivalenzen diskutiert werden. Die Teilhabe an Komik und Pathos läßt das Häßliche aus der evaluativen Gleichsetzung mit dem „künstlerisch Wertlose[n]“²⁴ heraustreten, die eine auf Kallistik reduzierte, allein das Schöne fixierende Kunstphilosophie suggeriert. Dadurch erhält es einen begrifflich schwer zu definierenden, ‚chamäleonhaften Charakter‘.²⁵ Aus phänomenologischer Sicht ist daher als Gegenpol des Schönen auch nicht die ‚interessante‘ Häßlichkeit anvisiert worden, sondern das Langweilige, weil sich erst darin das „ästhetisch Hoffnungsloseste“ verkörpert.²⁶

Auch aus kulturanthropologischer Sicht erweisen sich das Schöne und Häßliche nicht als Pole eines Gegensatzes. Vielmehr stehen beide Phänomenbereiche in einem schwer durchschaubaren Mischungs- und Abhängigkeitsverhältnis. Dadurch wird die philosophische, vor allem von Rosenkranz herausgestellte Auffassung, daß das Schöne ein Absolutes, das Häßliche dagegen ein Relatives sei, hinfällig. Das Gegen teil ist der Fall: Das Schöne erscheint dem Häßlichen abgerungen, wie die Medusa Rondonini der entstellenden Fratze einer Gorgo, so daß, wie Adorno festhält, „das Schöne eher im Häßlichen entsprungen [ist] als umgekehrt“.²⁷ Die Vielfältigkeit des Häßlichen erklärt sich mithin daraus, daß unter dieser formalen Kategorie alles das subsumiert wurde, worüber zivilisationsgeschichtlich ein Verdikt verhängt worden war, nämlich das sexuell Polymorphe, das, als Häßliches aufgefaßt, künstlerisch ins Komische oder Groteske gewendet wurde, oder das durch Gewalt Verunstaltete und Tödliche, das ästhetisch

zum Schrecklichen, Pathetischen und Erhabenen sublimiert werden konnte. Mit dem Häßlichen schlagen die rohen Extreme des Körpers, Sex und Tod, in ihre kulturellen Sublimationsformen, Komik und Erhabenheit, zurück. Die spätzeitlichen Inventuren des Häßlichen, etwa bei Schlegel oder Adorno, gleichen daher stets einem „ästhetischen Kriminalkodex“,²⁸ der einen „Kanon von Verboten“²⁹ verzeichnet.

Im übrigen wird der schwer greifbare Charakter des Häßlichen von der lexikalischen Zweideutigkeit *deformis/turpis* (deformed/ugly, difforme/laid, ungestaltet/häßlich) überlagert. Die erste Ausdrucksweise findet ihre historische Ausgestaltung – um sich des Terminologieangebots Schlegels zu bedienen – in einer werkpoetisch gelagerten „Theorie der Inkorrektheit“, die zweite in einer wirkungsästhetisch orientierten „Theorie des Häßlichen“.

Zweitens: Die Phänomenologie des Häßlichen mag vielfältig sein, in den Diskurs ist es mit der Grammatik eingeschrieben worden, die das Altertum festgelegt hat. Auch hier ist die Moderne antiker als sie glaubt: Für die moderne Theoriebildung des Häßlichen von Lessing bis Nietzsche ist kennzeichnend, daß sie den Vorgaben der Aristotelischen *Poetik* folgt. Mochten die Autoren an diese Tradition bewußt anknüpfen oder sie unbewußt fortschreiben – stets waren die modernen Theoretiker des Häßlichen Komplizen antiker Prä- oder Subtexte.

Daher zur Erinnerung: Aristoteles, der die Platonische Dichtungsverurteilung durch die Aufwertung des menschlichen Affekthaushalts zu revidieren beziehungsweise relativieren trachtete (Metriopathielehre), stand dem Häßlichen ambivalent gegenüber. Einerseits setzt er in der *Rhetorik* die Schönheitsmetaphysik seines Lehrers mit ihrer Beibehaltung des Schönen und Guten, Häßlichen und Bösen fort, insofern die Technik der Lob- beziehungsweise Tadelrede darauf orientiert wird, daß notwendigerweise schön ist, was Tugend hervorbringt, häßlich aber, was das zu tadelnde Laster darstellt.³⁰ In der *vituperatio* wird auf diese Weise der repulsive Effekt des Häßlichen rhetorisch funktionalisiert,³¹ um gegenüber Schande und Schmach Haß und

²³ Vgl. Die nicht mehr schönen Künste (wie Anm. 15), pass.

²⁴ Damjanovic (wie Anm. 21), S. 497.

²⁵ Vgl. Remo Bodei: *Introduzione*. In: Karl Rosenkranz: *Estetica del Brutto*. Ed. Remo Bodei. Bologna 1984, S. 7-28.

²⁶ Oskar Becker: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung im ästhetischen Phänomenbereich. In: *Festschrift. Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet*. Halle/Saale 1929, S. 27-52, hier 33.

²⁷ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 81.

²⁸ Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie [1795/97]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden. Hg. v. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner. Paderborn, München, Wien 1958 ff., Bd. 1, S. 203-367, hier 315.

²⁹ Adorno (wie Anm. 27), S. 74.

³⁰ Vgl. Arist. *rhet.*, I, 9, 14, 1366b.

³¹ Vgl. Quint., III, 7, 19-22.

Verachtung zu erregen. Andererseits konfrontiert uns die *Poetik* mit der beunruhigenden Frage, warum in der Kunst gerade das besonders anzieht, was uns im Leben abstößt. Die Profilierung der Kunstdifferenz, die im klassisch-klassizistischen Topos von der „Schönheit häßlicher Bilder“ (Max Brod) fixiert werden sollte, dient Aristoteles im anthropologisch grundlegenden vierten Kapitel der *Poetik* dazu, die naturwüchsige Lust an Nachahmungen überhaupt zu erläutern. Gegenüber der Platonischen Schönheitslehre räumt dieser, wie Manfred Fuhrmann charakterisiert hat, „unbequeme Passus“³² die künstlerische Darstellung des Häßlichen ein:

Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.³³

Durch den Rekurs auf die Grunderfahrung ästhetischer Distanz droht jene in der *Rhetorik* anvisierte Funktionalisierung des Häßlichen durchkreuzt und neutralisiert, ja geradezu umgekehrt zu werden. Das Häßliche zieht an.

Gleichwohl erscheinen Aristoteles Tragödie und Komödie als Grenzonen der Kunst, in denen Häßliches nur unter der Bedingung zur Darstellung gebracht werden dürfe, daß von den dadurch erregten Affekten in letzter Instanz eine sittliche Läuterung hervorgebracht werde. Sowohl das tragische Pathos als auch das Lächerliche in der Komödie haben am Häßlichen teil. Beide Definitionen sind bei Aristoteles ausdrücklich antithetisch aufeinander bezogen, doch scheint die Lizenz des Häßlichen in der Tragödie enger, in der Komödie weiter gezogen zu sein.³⁴ Pathos ist ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der Schmerz und Verderben verursacht, „wie z. B. Todesfälle auf offener Bühne, heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen mehr“.³⁵ Jedoch bleiben Abscheuliches und Grauenvolles tabuisiert,³⁶ weil deren Darstellung den als sinnvoll gefügt erachteten

³² Manfred Fuhrmann: Einführung in die antike Dichtungstheorie. Darmstadt 1973, S. 10.

³³ Arist. poet., 4, 1448b, 10 ff.

³⁴ Vgl. Fuhrmann (wie Anm. 32), S. 97 f., 61.

³⁵ Arist. poet., 11, 1452b, 10 ff.

³⁶ Vgl. Arist. poet., 13, 1452b, 35 ff. und 14, 1453b, 10.

Kosmos der Aristotelischen Philosophie zu erschüttern gedroht hätte. Umgekehrt ist das Lächerliche „ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz“.³⁷ Die Entschärfung des Häßlichen durch Lachen verweist dieses in den Kreis der niederen Gattungen von der Komödie bis zur Karikatur.

Durch die Aristotelische Doppeloption wird das Häßliche im Kontext von *Komik* und *Pathos* gleichermaßen situiert, wodurch das Häßliche einerseits mit dem *Niedrigen* gleichgesetzt werden kann, andererseits jedoch auch dort, wo das *Erhabene* möglich scheint, das „Häßliche dauernd nah [...]“ ist.³⁸

II.

Das komplementäre Definitionspaar der *Poetik*, durch das das Häßliche einerseits zum *Pathos* sublimiert, andererseits zum Komischen aufgelöst wird, ist über den poetologischen Aristotelismus des Cinquecento bis weit in die Moderne für alle weiteren Bewältigungsversuche des Häßlichen leitend geblieben.

1. Manierismus – Klassizismus

Hervorzuheben ist zunächst der Einsatz des Häßlichen im Manierismus, nicht nur, weil die Moderne (im engeren Sinne) ihn in Hinsicht auf Gestaltdeformation und Gegennatürlichkeit zu überbieten gesucht hat, sondern weil sich die klassizistischen Doktrinen des 17. und 18. Jahrhunderts gegen ihn profiliert haben. Die von Gustav René Hocke aufgebrachte *façon de parler*, daß die tradierte Rhetorik im 16. und 17. Jahrhundert durch eine manieristische Denkform „deformiert“ und durch eine ‘Para-Rhetorik’ ergänzt worden sei, die auf irrationale Wortverbindungen, ungewöhnliche Metaphern und staunenerregende Symbole gezielt habe, weist auf die Affinität zwischen Manierismus

³⁷ Arist. poet., 5, 1449a, 35 ff.

³⁸ Gert Ueding: Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition. Tübingen 1971, S. 97.

und Häßlichkeit in einem engeren Sinn.³⁹ In der literarischen 'agudeza'-Ästhetik von Gracián und Tesauro stehen Scharfsinn, Intensität und eine energetische Sprachauffassung im Mittelpunkt. Die rhetorische *aptum*-Lehre, die noch jede Klassik seit Horaz⁴⁰ steuert, wird dabei auf den Kopf gestellt, insofern Gracián nicht die Verbindung des Zusammengehörigen, sondern die Vereinigung einander „widerstrebender Extreme“ zum Programm macht. Begriffe wie 'Unmaß', 'Übermaß', 'Überspannung' oder 'Unnatur' indizieren eine konzeptistische Erfindungskunst, die am Differieren orientiert und auf die Schockwirkung unerwarteter Wendungen aus ist.

Dagegen schließt der Klassizismus in der bildenden Kunst die Darstellung von Häßlichkeit aus. Der Künstler soll sich, wie der Holländer Gerard de Lairesse 1707 rät, vor häßlichen Sujets hüten, da durch „Heßlichkeit und Ungestalt“ nicht Liebe, sondern Ekel erregt werde. Das Verdict zielt nicht nur auf die Darstellung äußerer Mißgestalt oder sittlicher Schändlichkeit, sondern insbesondere auch auf „unzüchtige und ärgerliche Vorbildungen“, das heißt auf das Obszöne.⁴¹ Die Kunstlehrer des europäischen Akademismus (Joachim von Sandrart, Roger de Piles, Christian Ludwig von Hagedorn u. a.) dekretieren insgesamt in Abwehr manieristischer Tendenzen, daß „Uniform [...] / die wider die Regeln der Natur und Kunst streite[t]“, zu vermeiden sei, weil sie „Ungunst und Mißfälligkeit“ errege.⁴² Namentlich in der bildenden Kunst bleibt bis weit ins 18. Jahrhundert die Grundregel der „Vermeidung des Häßlichen, und was die feinern Empfindungen beleidigt“ in Kraft, um den Künstler vor „Abwegen“ zu bewahren.⁴³ Diese Prämissen prägt bis heute nachhaltig unser Vorurteil über den Klassizismus insgesamt. Jedoch relativiert etwa Lairesse das an der Nachahmung der schönen Natur ausgerichtete Dogma

³⁹ Gustav René Hocke: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte. Reinbek bei Hamburg 1959, S. 131 und pass.

⁴⁰ Ars, 1-10.

⁴¹ Gerard de Lairesse: Grosses Mahler-Buch [holl. 1707]. 2 Tle. Nürnberg 1728/30, Tl. 1, S. 167, 117 f. [getr. Pag.].

⁴² Joachim von Sandrart: L'Academie Tedesca [...]: oder Deutsche Academie der Edlen Bau-Bild- und Mahlerey-Künste. 3 Tle. Nürnberg 1675, Tl. 3, S. 12-14 [getr. Pag.].

⁴³ Christian Ludwig von Hagedorn: Betrachtungen über die Mahlerey. 2 Tle. Leipzig 1762, Tl. 1, S. 108-131.

in Hinsicht auf die Kunstdifferenz, so daß künstlerisch eigentlich unwürdige Sujets, wie durch Schmerz, Raserei oder Tod entstellte, das heißt häßliche Körper, „auf das schönste präsentieret“ werden können.⁴⁴

Weiter als die Kunstlehrer der bildenden Kunst geht die Poetik. Als *locus classicus* des mimesistheoretischen Erklärungsmodells, daß Häßliches gefällt, kann das Bild der „gemahlte[n] Schlange“⁴⁵ gelten. Mit ihm verteidigt der als Regelpoetiker fälschlich in Mißkredit gebrachte Nicolas Boileau-Despréaux in der *Art poétique* die (griechische) Tragödie gegenüber dem Verdict, die Dezenzforderung der „bienséance“ zu verletzen:

Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux,
Qui par l'Art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau delicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.⁴⁶

Der hier pointierte Aspekt der Gestaltung des Ungestalten dominiert die weitere Thematisierung des Häßlichen, zumal im französischsprachigen Raum.⁴⁷ Entgegen der Erwartung, die der Grundsatz von der Nachahmung der schönen Natur suggeriert, schließt auch Charles Batteux, dessen *Les beaux arts réduit à un même principe* (1746) im deutschsprachigen Raum noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Bearbeitung Ramlers neu aufgelegt werden, das Böse, Häßliche und Widrige keineswegs aus dem Bereich der nachahmenswerten Sujets aus. Bat-

⁴⁴ Lairesse (wie Anm. 41), Tl. 1, S. 29 f. [getr. Pag.].

⁴⁵ Moses Mendelssohn: Von der Herrschaft über die Neigungen [1757]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Hg. v. Ismar Elbogen u. a. Berlin 1929 ff., Bd. 2, S. 147-155, hier 154 f.

⁴⁶ Nicolas Boileau-Despréaux: *L'Art Poétique* [1674]. Gesang 3, vv. 1-4: „Kein Ungeheuer ist so gräßlich, keine Schlangen, / Die nicht durch kluge Kunst für uns noch Reiz erlangen. / Des Pinsels Zaubermacht, des Künstlers weise Hand / Macht aus dem häßlichsten den schönsten Gegenstand.“ Übers. Hagedorn (wie Anm. 43), S. 117. – Ähnlich im englischen „Augustan age“: Nicht nur das Schöne, „but any Thing that is Disagreeable when looked upon, pleases us in an apt Description.“ Joseph Addison, Richard Steele: *The Spectator*. No. 418, 1712, June, 30.

⁴⁷ Weitere Belege für das französische 18. Jahrhundert bei Peter Eckard Knabe: *Laideur/laid*. In: Ders.: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf 1972, S. 365-373.

teux beantwortet vielmehr die Frage, „d'où vient que les objets qui déplaisent dans la Nature sont agréables dans les Arts“,⁴⁸ im Rekurs auf die künstlerische Illusion. Bei diesem komplexen Rezeptionsakt folge, so analysiert Batteux, auf einen ersten Takt unangenehmer Täuschung ein zweiter Takt angenehmer Ent-Täuschung, die vom widrigen Eindruck erleichtert. In der deutschsprachigen Batteux-Rezeption wird daraus im Zusammenhang mit den Wirkungen der widrigen Affekte Ekel und Entsetzen eine Folgerung gezogen, die das Band von Ethik und Ästhetik aufsprengt, und zwar, daß in der Kunst als poetisch gut erscheint, was „in der Natur das Schlimmste ist.“⁴⁹

2. Lessing – Schlegel – Rosenkranz

Weder bei dem mimesis-, noch bei dem illusionstheoretischen Erklärungsmodell, daß Häßliches gefällt, steht jedoch das Häßliche allein zur Debatte. Seine widrige Wirkung wird vielmehr in Verbindung mit ähnlich repulsiven Affekten wie Schrecken, Entsetzen oder Grauen gebracht, wodurch sich der diskursive Kontext zur Tragödientheorie hin öffnet, und zwar werkpoetisch zum Bereich der gräßlichen Dinge (*res atroces*), wirkungsästhetisch zum weiten Feld des Katharsisproblems. Das Häßliche ist nur eine der vielen Kehrseiten des Schönen, die im 18. Jahrhundert an Interesse gewinnen. Die Emotionalisierung der Kunsttheorie erfüllt das Bedürfnis nach einer „Selbstaffirmation des Vernunftwesens“,⁵⁰ das heißt nach dem Wunsch des Subjekts, angesichts aufbrechender Kontingenzerfahrungen sich seiner selbst fühlend inne zu werden. Für eine solche Selbstvergewisserung, die als ein „plaisir à se sentir émouvoir“ (Descartes) gleichursprünglich mit dem autonomen Subjekt herausgebildet wird,

⁴⁸ Charles Batteux: *Les beaux arts réduit à un même principe* [1746]. 3. Aufl. Paris 1773, ND 1969, S. 117: [...] woher es komme, daß die Gegenstände, die in der Natur misfallen, in den Künsten so angenehm sind [...].“ Ders.: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Übers. Johann Adolf Schlegel [1751]. 2. Aufl. Leipzig 1759, S. 70. Der Übersetzer ist der Vater der beiden (romantischen) Schlegel.

⁴⁹ Moses Mendelssohn: 87. Brief, die neueste Litteratur betreffend [1760]. In: Ders. (wie Anm. 45), Bd. V.1, S. 147-151, hier 150.

⁵⁰ Karl Eibl: Abgrund mit Geländer. Bemerkungen zur Soziologie der Melancholie und des 'angenehmen Grauens' im 18. Jahrhundert. In: Aufklärung 8.1, 1993, S. 3-14, hier 13.

sind an Kunst gemachte Ambivalenzerfahrungen – „douleur agréable“ (Fontenelle), „agreable terror“ (Addisson), „delightful horror“ (Burke), „angenehmes Grauen“ (Brockes), „schmerhaft-angenehme Empfindungen“ (Mendelssohn) – offenbar am geeignetsten. Die starre Opposition des Schönen und Häßlichen bricht dadurch zusammen, so daß seither das Häßliche kaum mehr als ein distinkter Begriff, sondern nur noch innerhalb des komplexen Ensembles nicht mehr schöner Künste thematisiert werden kann.

Terminologisch schlägt sich dieser Prozeß im lexikalischen Wechsel von „*difformitas*“ zu „*turpitude*“ („*difformité*“/„*laideur*“, „*deformity*“/„*ugliness*“, „*Ungestalt*“/„*Häßlichkeit*“) nieder. Für die neue Auffassung steht Edmund Burke. Er löst die Lehre vom Schönen und Unschönen von der Äquipollenz mit Proportion und Disproportion. Den Gegensatz zur Schönheit bildet bei ihm nicht „*deformity*“, sondern „*ugliness*“, woraus folgt, daß sinnliche Objekte ihre Schönheit behalten, auch oder gerade, wenn sie mit Ideen der Unvollkommenheit (Schwäche, Krankheit, Not u. a.) assoziiert sind. Umgekehrt öffnet die Dissoziation von Unvollkommenheit beziehungsweise Unzweckmäßigkeit und Häßlichkeit diese Kategorie für eine Annäherung an die Idee des Erhabenen, allerdings nur insofern, als das Häßliche mit solchen Qualitäten verbunden ist, die Schrecken zu erregen imstande sind.⁵¹ Praktisch heißt das, daß die Verbindung des Häßlichen mit „*power*“,⁵² „*énergie*“ oder „*Kraft*“,⁵³ die traditionell in der das Böse verkörpernden Gestalt Satans vollzogen ist, eine signifikante Aufwertung erfährt. Flankiert durch aufklärerische Religionskritik einerseits, die Trennung von Ethik und Ästhetik andererseits, macht der Teufel Karriere, die sich in die Dekadenz einer „schwarzen Romantik“ fortsetzen wird.⁵⁴ Für Baudelaire ist Satan, wie er von Milton

⁵¹ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757, 2. Aufl. 1759]. Ed. J. T. Boulton. London 1958, part III, sect. v, S. 104; sect. ix, S. 110 und sect. xxi, S. 119.

⁵² Burke (wie Anm. 51), part II, sect. v, S. 64-70.

⁵³ Siehe Michel Delon: *L'idée d'énergie au tournant des Lumières* [1770-1820]. Paris 1988, pass.

⁵⁴ Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [ital. 1930; dtsc. 1960]. 2. Aufl. München 1981, bes. S. 66-95.

gestaltet und von Burke in der Kategorie des Sublimen ästhetisch fixiert worden ist, Ideal männlicher Schönheit.⁵⁵

In der deutschsprachigen Aufklärung trifft die vielstimmig geführte Diskussion über die nicht mehr schönen Künste, in der das Hässliche unter dem Mantel des Erhabenen Theorie- und Kunstwürdigkeit erlangt, auf eine gleichermaßen komplexe wie kompliziert zu dokumentierende Resonanz.⁵⁶ Die Frage nach „den Ursachen des Vergnügens, welches uns die Beschreibungen unvollkommner Dinge bey den Rednern und Dichtern geben“,⁵⁷ so ein einschlägiger, anonym publizierter Aufsatztitel von 1743, steht in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Tagesordnung poetologischer Reflexion und führt im Resultat zur ästhetischen „Bejahung des Hässlichen“.⁵⁸ Die Debatte systematisiert Lessing in der Medienästhetik des *Laokoon* (1766) in Hinsicht auf die jeweilige Materialität der Kunstarten. Da Lessing Handlungen in der Zeit als den eigentlichen Gegenstand der Dichtung ausweist, wird von ihm das Hässliche, das aufgrund der Narration von der Seite der Wirkung her gleichsam aufhört, häßlich zu sein, als ein „Ingrediens“ zur Erregung vermischter Empfindungen sanktioniert. Aristoteles folgend, unterscheidet Lessing dabei – nicht zuletzt, um einerseits den Thersites des Homer, andererseits Richard III. von Shakespeare vor klassizistischem Purismus zu retten – eine „unschädliche Hässlichkeit“, die Lachen macht, von einer „schädliche[n] Hässlichkeit“, die in Schrecken setzt.⁵⁹ Diese Effekte können durch Hinzugabe von Ekel intensiviert werden, insofern das Ekelhafte das Lächerliche vermehrt und das Schreckliche zum Gräßlichen steigert (xxv, 156-165). Gleich-

⁵⁵ Charles Baudelaire: *Journaux intimes*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. 2 vols. Ed. Claude Pichois. Paris 1975/76 (Bibl. de la Pléiade), Bd. 1, S. 647-708, *Fusées* X, S. 657 f.

⁵⁶ Vgl. Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987, S. 203 ff., 295 ff.

⁵⁷ In: *Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks* Bd. 1, 1743, 3. St., S. 159-178.

⁵⁸ Herbert Dieckmann: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunstretheorie des 18. Jahrhunderts*. In: *Die nicht mehr schönen Künste* (wie Anm. 15), S. 271-317, hier 292.

⁵⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766]. In: Ders.: *Werke*. 8 Bde. Hg. v. Herbert G. Göpfert. München 1970-1979. Bd. 6, S. 7-187, hier xxiii, S. 148-152. Im folgenden durch Seitenzahlen im laufenden Text nachgewiesen.

wohl kennzeichnet es Lessings letztlich klassizistische Befangenheit, daß er sich nicht hat entschließen können, die an Burke orientierte Folgerung, daß schädliche Hässlichkeit schrecklich und daher „erhaben“ sei (570 f. [Komm.]), in die Druckfassung des *Laokoon* zu übernehmen. Hinsichtlich der Darstellung des Hässlichen sind demgegenüber der Malerei, die exemplarisch für die bildenden Künste überhaupt steht, enge Grenzen gesteckt. Da Körper im Raum ihren eigentlichen Gegenstand bilden, ist die bildende Kunst nicht imstande, das Häßliche zu transzendieren. Hier sticht beim Lächerlichen das Abscheuliche (z. B. Kot), beim Schrecklichen das gräßliche Darstellungsmittel (z. B. eiternde Wunden, verfaulende Leichname) unmittelbar in die Augen:

In der Poesie [...] verliert die Hässlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich [...]. In der Mahlerey hingegen hat die Hässlichkeit alle ihre Kräfte beysammen, und wirkt nicht viel schwächer als in der Natur selbst. (xxiv, 155)

Den Durchbruch, den Lessings *Laokoon* ausübte, weil darin gegenüber der *ut pictura poesis*-Doktrin, die die Kunstarten aneinander fesselte, der Unterschied zwischen den bildenden und den Redekünsten herausgestellt worden war, hat Goethe festgehalten. Jene würden „für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird“, arbeiten, diese aber „für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Hässlichen noch abfinden mag.“⁶⁰ Der von Lessing konzidierten Bewältigung des Hässlichen durch Pathos ist Goethe jedoch stets ausgewichen. Die Lektüre der „grenzenlosen Schrecknisse“ und „Abominationen“, mit denen ihn im Alter die französische Literatur des 19. Jahrhunderts, namentlich Victor Hugo, konfrontierte, bricht er ab, da das „Häßliche, das Abscheuliche, das Grausame, das Nichtswürdige [...] ihr satanisches Geschäft“⁶¹ sei. Den sublimierenden „Triumph der Kunst“ über das Widerwärtige und Abscheuliche räumt Goethe vielmehr in der kurzen Schrift *Der Tänzerin Grab* (1812) ausschließlich dem Lächerlichen ein, insofern die Kunst „nicht Herr

⁶⁰ Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. 2. Tl., 8. Buch [1812]. In: Ders.: *Poetische Werke. Autobiographische Schriften I*. Berlin 1976 (Berliner Ausgabe), Bd. 13, S. 343.

⁶¹ Goethe an Zelter, Weimar, 18. Juni 1831. Zit. nach: *Goethes Briefe*. Hg. v. Karl Robert Mandelkow. Hamburg 1967, Bd. 4, S. 430-432.

vom Häßlichen [wird], als wenn sie es komisch behandelt.“⁶² Ob Komisierungsstrategien auch noch die Schreckensbilder des 20. Jahrhunderts zum Makabren⁶³ hin abzubiegen vermögen und ob das ethisch legitim oder politisch wünschbar ist, kann hier nicht diskutiert werden.

Die Überlegungen Kants zum Häßlichen im engeren Sinne gehen über klassizistische Gemeinplätze nicht hinaus, wenn er feststellt, daß die schöne Kunst – gemeint sind Dicht-, Rede- und Malerkünste – ihren Vorzug darin zeige, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, wie zum Beispiel Furien, Krankheiten, Kriegsverwüstungen und andere Schädlichkeiten, „schön beschreibt“. Von dieser Lizenz bleiben jedoch die Häßlichkeit des Ekels seitens des Sujets, die Bildhauerkunst seitens des Mediums ausgeschlossen.⁶⁴ Der eigentliche Ort, an dem Kant das Häßliche thematisiert, ist jedoch das Erhabene, wodurch er, wie Adorno mit Blick auf dessen Formlosigkeit notiert hat, späteren, „radikal modernen Möglichkeiten“⁶⁵ Raum eröffnet. Das „Geistesgefühl“ des Erhabenen ist eine negative Lust, die „indirekte“ entspringt, das heißt durch eine Unlust hervorgebracht wird, die sich am Formlosen, Ungestalten und Gräßlichen, an Unordnung, Chaos und Verwüstung entzündet. Indem Kant mit dem Begriff der „Subreption“ belegt, daß das Erhabene ein Gefühl der Achtung für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte ist, überläßt er die Objektwelt den traditionellen Bestimmungen des Häßlichen im Sinne von *deformitas*.⁶⁶

Ähnlich doppeldeutig wird das Häßliche von Schiller situiert. Die kurzen *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (gedr. 1802), die vom Gesichtspunkt der Stillehre betrachtet ein Gegenstück zu Schillers einschlägigen Schriften zum Pathetischen und

⁶² Johann Wolfgang Goethe: *Der Tänzerin Grab* [1812]. In: Ders.: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bänden. Bd. 17: Schriften zur Kunst II. Stuttgart 1962 (Cotta-Ausgabe), S. 55-62, hier 59. Das ist letztlich auch Rosenkranz' Option; vgl. Rosenkranz (wie Anm. 19), S. 339 f.

⁶³ Vgl. Ursula Link-Heer: *Versuch über das Makabre. Zu Curzio Malapartes „Kaputt“*. In: LiLi 75, 1989, S. 96-116. – Dies.: *Versuch über das Makabre. Bilder vor und nach Auschwitz*. In: *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Hg. v. Manuel Köppen. Berlin 1993, S. 83-96.

⁶⁴ Vgl. *Kritik der Urteilskraft* [1790], § 48, B 189 f.

⁶⁵ Adorno (wie Anm. 27), S. 497.

⁶⁶ Vgl. *Kritik der Urteilskraft* [1790], §§ 23-29, bes. § 27, B 97.

Erhabenen bieten, halten sich gänzlich auf der durch Lessings Aristotelismus vorgegebenen Bahn. Schiller gestattet das Niedrige in der Dicht- und Redekunst einerseits da, „wo es Lachen erregen soll“, andererseits dort, wo es „[...] durch das *Schreckliche* versteckt [wird]“ und „ins *Furchtbare* übergeh[t]“. Das Ekelhafte auf der einen, die bildende Kunst auf der anderen Seite ziehen auch hier die Grenzen in Hinsicht auf Sujet und Medium.⁶⁷ Die moderne Sicht auf das Häßliche, die die Ästhetik des 18. Jahrhunderts seit Dubos, Burke oder Kant aufgebracht hatte, schlägt sich dagegen dort nieder, wo Schiller in dem Aufsatz *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände* (1794) das Ambivalenzgefühl des „angenehmen Grausen[s]“ thematisiert, mit dem das mündig gewordene Subjekt sich seiner selbst versichert. In diesem 'setting' ist das Häßliche zu einem mächtigen Stimulans geworden. Das furchtbare (Natur-)Schauspiel eines Gewitters zum Beispiel, das die Sinne gleichermaßen zurückstößt wie anzieht, ist mit seiner Größe und Schreckbarkeit, wie Schiller heraushebt, eine ästhetische „Quelle von Vergnügen“, obwohl es moralisch betrachtet „eher verderblich als gut“, ästhetisch „eher häßlich als schön“ und von Seiten der Empfindungen her „eher schmerhaft als annehmlich“ ist.⁶⁸ Die Trennung von Ethik und Ästhetik und die Aufnahme des Erhabenen – komplementäre Prozesse, die im 18. Jahrhundert forciert werden – bieten Schiller die Bedingungen der Möglichkeit einer „ästhetischen Rechtfertigung des Häßlichen“.⁶⁹

Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* von 1795/97 ist stets als zentrales Dokument einer Ästhetik des Häßlichen gewertet worden. Kant und Schiller vergleichbar, ist freilich auch für Schlegel eine doppelte Verortung des Häßlichen kennzeichnend, insofern er es in zwei unterschiedlichen diskursiven Kontexten thematisiert. Schlegel begreift das Häßliche einerseits in historischer Hinsicht als eine radikale Gestaltungsform des Interessanten, das aufgrund seiner subjektiven ästhetischen Kraft als künstlerisches Grundprinzip der Moderne disponiert wird. Hier steht Schlegel in der ener-

⁶⁷ Friedrich Schiller: *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* [1802]. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Weimar 1943 ff., Bd. 20, S. 241-247, bes. S. 243, 244 f.

⁶⁸ Friedrich Schiller: *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände* [1794]. In: Ders.: Werke (wie Anm. 67), S. 222-240, hier 227, 225.

⁶⁹ Ueding (wie Anm. 38), S. 94.

getischen Tradition der Wirkungsästhetik seit Dubos, Burke oder Mendelssohn. Andererseits begreift Schlegel das Häßliche in normativer Absicht als Prolegomenon zu einer objektiven Prinzipienlehre „des ästhetischen Tadels“.⁷⁰ Hier greift er auf klassizistisches Argumentationsmaterial zurück. Beide Kontexte werden Schlegel im väterlichen Haus schon früh vermittelt worden sein. Anders aber als die Theoretiker des Häßlichen auf der Linie von Lessing bis Rosenkranz, die darum bemüht sind, die Integrationsmöglichkeiten des Häßlichen in den Künsten zu prüfen, zielt Schlegel mit seinem berühmten „ästhetischen Kriminalkodex“ (315), der aus einer wirkungsästhetisch orientierten „Theorie des Häßlichen“ (‘*turpitudo*’, 311) und einer werkpoetisch perspektivierten „Theorie der Inkorrektheit“ (‘*deformitas*’, 315) samt deren Bestimmungen Unvermögen, Ungeschick, Unvollkommenheit, Widerspruch und Unzusammenhang zusammengesetzt wird, auf Ausgrenzung und Diskriminierung. Häßlichkeit bestimmt Schlegel als Negation von Schönheit. Während das Schöne als Erscheinungsform des Guten Genuß bereitet, verursacht das Häßliche als unangenehme Erscheinungsform des Schlechten Schmerz. Das Ekelhafte, Quälende und Gräßliche erregt Widerwillen und Abscheu (311 f.). Wir kennen diese repulsiven Parameter aus der rhetorischen Funktionalisierung des Häßlichen. Bei „erhabner Häßlichkeit“ schließlich, die Schlegel als Negation „erhabne[r] Schönheit“ begreift, ist der Schmerz zu „absoluter“ Intensität gesteigert, wodurch ein Maximum an Ekel, Pein, Unwillen und Verzweiflung erregt wird (313 f.).

Entkleidet man den ‘ästhetischen Kriminalkodex’ von seiner normativen Funktion im Rahmen einer Apologie der griechischen Poesie und projiziert die darin entfalteten Bestimmungen auf Schlegels geschichtsphilosophische Diagnose der Moderne, erst dann verwandelt sich das Häßliche in die ästhetische Kategorie, die deren Werke einholt. Gerade die gelungensten Werke der Moderne, wie Schlegels Analyse von Shakespeares *Hamlet* zeigt, sind Musterbeispiele erhabener Häßlichkeit. Das Häßliche ist der modernen Poesie zu „ihrer Vollendung unentbehrlich“ (241). Im Zuge seiner Phänomenologie moderner Kunst erfaßt Schlegel das verschleißende Resultat einer heißlaufenden Innovationsästhetik, bei der das „rastlose unersättliche Streben“ (228) nach dem „Piquanten, Frappanten und Choquante[n], sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich“ (254), in „ekelhafte[n] Krudi-

⁷⁰ Schlegel (wie Anm. 28), S. 310. Im folgenden durch Seitenzahlen im laufenden Text nachgewiesen.

täten“ seitens der Werke und „entschiedene[r] Nullität“ seitens des Publikums endet (223). Diese Passage sollte Hans Sedlmayr wieder und wieder zur Kennzeichnung modernen Überbietungzwangs zitieren.⁷¹ Freilich greifen auch Überlegungen von Gehlen oder Lyotard, die Moderne mit ihrer Flucht der Ismen als eine autopoietische, das heißt sich selbst regulierende Kulturdynamik zu fassen, auf einen analogen Überbietungsschematismus zurück.⁷²

Schlegels Pathographie der Moderne gipfelt in der Feststellung, daß ihr künstlerisches Grundprinzip nicht das Schöne, sondern das Interessante sei, weshalb ihre „trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind“ (219). Durch Schlegels Geschichtsphilosophie der Kunstformen rückt das Häßliche aus der logischen Kontraposition zum Schönen mit der Konsequenz heraus, daß es zur Kategorie eines ästhetischen Interregnums, als das Schlegel die Moderne begreift, promoviert wird: Das Häßliche ist das Schöne in dürf- tiger Zeit. Damit steht das Häßliche freilich – wie die Moderne überhaupt – unter geschichtsphilosophischem Vorbehalt.

Im übrigen gerät die ‘Ästhetik des Häßlichen’ zu diesem Zeitpunkt bereits in Konkurrenzdruck gegenüber ihrer Gegenwart, so daß sich ihre Aporie nicht erst im 20. Jahrhundert mit dem Datum ‘Auschwitz’ herausstellt. Zeitgleich mit Schlegel konstatiert etwa der Marquis de Sade in einer kurzen Poetik des Romans, daß man die Hölle zur Hilfe nehmen und ins Reich der Chimären hinabsteigen müsse, um „interessante“ Sujets zu finden, die auch nur beiläufig mit den Greueln von Revolution und Koalitionskrieg mithalten können.⁷³ Goya etwa findet seine Motive – zum Beispiel jene der *Desastres de la guerra* – nicht in der Traumwelt des Unbewußten, sondern bei den Massakern der Napoleonischen Truppen in Spanien.

⁷¹ Erstmals in: Hans Sedlmayr: Kierkegaard über Picasso. In: Wort und Wahrheit 5, 1950, S. 356-370, hier 356 f.

⁷² Vgl. Gehlen (wie Anm. 2), S. 157 f. – Jean-François Lyotard: Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne. In: Critique 419, 1982, S. 357-367, hier 365 f.

⁷³ Donatien Alphonse François Marquis de Sade: Idée sur les romans [1799/1800]. Abgedr. in: Französische Poetiken. 2 Tle. Hg. v. Frank-Rutger Hausmann, Elisabeth Gräfin Mandelsloh, Hans Staub. Stuttgart 1975/78, Tl. 1, S. 268-276 [Ausz.], hier 270.

Gegenüber der Diagnosekraft Schlegels, in der sich sowohl eine 'rechte' Kultur⁷⁴ als auch eine 'linke' Kapitalismuskritik⁷⁵ leicht wiedererkennen konnte, fallen die Versuche der Hegel-Schule in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Christian Hermann Weiße, Arnold Ruge, Friedrich Theodor Vischer, August Wilhelm Bohtz, Georg Martin Dursch, Kuno Fischer, Karl Rosenkranz),⁷⁶ das Häßliche als dialektische Entfaltungsform des Schönen in ein ästhetisches System zu bringen, ab. Das Erhabene fungiert dabei als die einfache Negation des Schönen, die zum Häßlichen hin vermittelt, das Komische als einfache Negation des Häßlichen, die zum Schönen zurückführt. Zur Entfaltung der Dialektik des Schönen wird das Häßliche notwendig gebraucht, zugleich jedoch im Gesamtensemble schöner Kunst bewältigt und aufgehoben. Es ist Lessings aristotelische Grundidee, daß schädliche Häßlichkeit Schrecken, unschädliche Häßlichkeit Lachen macht, die von der dialektischen Bewegung verflüssigt wird.⁷⁷

Diese kunstphilosophische Grundfigur gilt auch für Rosenkranz, dessen *Ästhetik des Häßlichen* einen „Höhe-, zugleich aber auch [...] toten Punkt“⁷⁸ in der hier verfolgten Begriffsgeschichte bildet. Beson-

⁷⁴ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948, pass.

⁷⁵ Adorno (wie Anm. 27), S. 74-81.

⁷⁶ Neben Oesterles grundlegendem „Entwurf einer Monographie“ (wie Anm. 9) vgl. Konrad Lotter: *Der Begriff des Häßlichen in der Ästhetik. Zur Ideologiekritik der Ästhetik des Hegelianismus*. Phil. Diss. München 1974. – Holger Funk: *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*. Berlin 1983. – Jung (wie Anm. 12).

⁷⁷ Vgl. Christian Hermann Weiße: *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. 2 Bde. Leipzig 1830, ND 1966, Bd. 1, § 26, S. 179. – Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. 6 Bde. [1846-1857] Hg. v. Robert Vischer. 2. Aufl. München 1922/23, Bd. 1, § 152, S. 369.

⁷⁸ Dieter Kliche: *Grenzüberschreitungen des Schönen. Versuch einer Begriffsgeschichte des Häßlichen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Wolfgang Thierse. Berlin 1990, S. 345-377, hier 366. – Vgl. Wolfhart Henckmann: „Vorwort“ zum Neudruck von Rosenkranz (wie Anm. 19), v*-xxi* („ein Linnéisches System des Häßlichen“, xvii*). – Dieter Kliche: *Pathologie des Schönen: Die „Ästhetik des Häßlichen“ von Karl Rosenkranz*. In: Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Hg. v. Dieter Kliche. Leipzig 1990, 2. überarb. Aufl. 1996, S. 401-427.

ders die Behandlung des problematischen „Wohlgefallen[s] am Häßlichen“⁷⁹ läßt diese Wertung als gerechtfertigt erscheinen. Rosenkranz unterscheidet eine „gesunde“ und eine „krankhafte Weise“, auf die das Häßliche gefällt. Beim 'gesunden' Vergnügen rechtfertigt es sich in der Totalität eines Kunstwerks als eine relative Notwendigkeit, die durch die Gegenwirkung des Schönen aufgehoben wird. Beim 'krankhaften' Vergnügen dagegen dient das „Unerhörteste, Disparate und Widrigste“, das in physisch und moralisch verderbten Zeiten zusammengebracht wird, dazu,

die abgestumpften Nerven aufzukitzeln [...]. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. (52)

Aus Rosenkranz' idealistischem Systemgedanken ergeben sich drei Arten der „Defiguration“ (164 und pass.), die neben der Formlosigkeit und der Inkorrekttheit die wesentlichen Bestimmungen des Häßlichen ausmachen: Das Gemeine dient als Gegensatz zum Erhabenen, das Widrige als Gegensatz zum Gefälligen und die Karikatur, mit der das Widrig-Häßliche ins Lächerliche übergeht und ins Komische „aufgelöst“ (415) wird, fungiert als Gegensatz zum Schönen. Jedoch wird bei Rosenkranz die begriffliche Bewältigung des Häßlichen und Ekelhaften durch dessen umfassende, freilich auch ermüdende Inventur überwuchert, so daß es über weite Strecken als ästhetisches Symptom industriellen Fortschritts, der in Verstädterung und Vermassung seine eigenen Zerrbilder hervortreibt, figuriert. Die ästhetische Pathologie wurzelt in der sozialen Pathologie, das heißt in der mit der beginnenden Kapitalisierung aufbrechenden sozialen Frage.⁸⁰ „Könnte man eine große Stadt, wie Paris einmal umkehren, [...] so würde dies ein entsetzlich ekelhaftes Bild sein.“ (314) Große Städte wie London, Paris oder Berlin persiflieren sich in den Figuren ihres Straßenebens selbst: „das Proletariat derselben besteht fast nur aus Caricaturen“ (415). Durch die Aischrologie des 19. Jahrhunderts, das haben Ingrid und Günter Oesterle herausgehoben, wird die Karikatur als deren eigentliche Gestaltungsform zur Kunst erhoben.

Hegel selbst hatte sich den Zugang zum Häßlichen in seiner *Ästhetik* systematisch verstellt, da er sie auf eine „Philosophie der schönen

⁷⁹ Rosenkranz (wie Anm. 19), S. 52. Im folgenden durch Seitenzahlen im laufenden Text nachgewiesen.

⁸⁰ Diesen Aspekt profiliert Kliche (wie Anm. 78), bes. S. 420 f.

*Kunst*⁸¹ reduziert hatte. Sofern darin die Bestimmung des Schönen als das sinnliche Scheinen der Idee und der Satz vom Ende der Kunst komplementär aufeinander bezogen sind, spielt das Häßliche nur eine Negativrolle zur kritischen Kennzeichnung der romantischen Kunstform, die dem Zufälligen, Gewöhnlichen und „Unschönen einen ungeschmälerten Spielraum“ gönnt, das Negative, Schlechte und Böse der „inneren Häßlichkeit“ in allen Formen durchspielt und die „Fratzenhaftigkeit der Ironie“ sowie den „Humor der Abscheulichkeit“ hervorgebracht hat (II, 139; I, 288 f.). Im Grundsatz übernimmt auch Heine eine solche Kritik an der „bacchantischen Zerstörungslust“ und den „grauenhaft[n] Gespenstern“ der Romantik, er definiert sie aber als eine Polemik gegen die „katholische Klerisei“ und deren „abscheuliche[n] Themata – Martyrbilder, Kreuzigungen, sterbende Heilige, Zerstörung des Fleisches“⁸² – um.

3. Hugo – Baudelaire – Nietzsche – Adorno

Im Unterschied zu Heine greift Victor Hugo in der *Préface de Cromwell* von 1828 in positiver Absicht auf die Tradition der Stilmischung im christlichen *sermo humilis* einerseits, die romantische Theorie der Gattungsmischung andererseits zurück. In der christlichen Tradition, die gegenüber der antiken Überlieferung bisher vernachlässigt wurde, weil sie bei den bisher thematisierten Positionen der ‚Klassizisten‘ Lessing, Schlegel oder Rosenkranz keine Rolle spielte, erzwang die Passion Christi eine genuine Rechtfertigung des Häßlichen. Sie begründete gegenüber der klassisch-lateinischen Tradition die „Eigen-

⁸¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. 3 Bde. Hg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970 (Theorie-Werkausgabe), Bd. 1, S. 13. Im folgenden durch Seitenzahlen im laufenden Text nachgewiesen.

⁸² Heinrich Heine: Die romantische Schule [1835]. In: Ders.: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Klaus Briegleb. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981 (Ullstein Werkausgaben), Bd. 5, S. 357-504, hier 447, 457 und 368 f. – Auf Heines Faszination an „Schmerz“ und „Angst“ sowie die damit verbundenen „grauenhaften Vergnügen“, die dessen Romantik-Kritik ambivalent werden lassen, hat Karl Heinz Bohrer (Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a. M. 1989, S. 97-137) hingewiesen.

tümlichkeit einer christlichen Sondersprache“.⁸³ Die Konzeption des *sermo humilis* ermöglicht im Vergleich zur Ciceronianischen Stiltrennungsregel eine gänzlich „unantike Mischung des Erhabenen mit dem Niedrigen“.⁸⁴ Die krasse Leiblichkeit, mit der das Martyrium Christi konfrontiert, ist mit dem körperfeindlichen Platonismus schwer zu vereinbaren. Durch die christliche Heilslehre erfährt das Grausige und Häßliche, das in der Passion Christi und den durch Foltern gräßlich entstellten Leibern der Märtyrer entgegentritt, eine neue Sinngebung. Seit Augustinus eröffnet die *deformitas Christi* die Möglichkeit, daß etwas in häßlicher Gestalt erscheinen und doch von seelischer Schönheit sein kann.

Hugo nun macht das Prinzip der Stilmischung für seinen Zugriff auf das Häßliche fruchtbar. Das Groteske mit seinem pittoresken, burlesken, bizarren, gotischen und barocken Formenreichtum wird bei ihm als eigentümliche Schlüsselkategorie literarischer Modernität fixiert. Wie ein Totentanz voller Chimären wälzt sich der Formenreichtum des Grotesken vom Mittelalter in die Moderne: „Il [= le groteske] y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le buffon.“⁸⁵ Die von Hugo profilierte Kategorie des Grotesken beinhaltet das Grauenhafte und das Komische. Das Aristotelische Schema der Häßlichkeitsbewältigung greift also auch hier. Insofern das Groteske die Doppelzügel des Groteskkomischen und Grausiggrotesken umfaßt,⁸⁶ zielt es sowohl auf den Aspekt karnevalistischer Lachkultur im Sinne Bachtins als auch auf die von Wolfgang Kayser herausgestellte Perspektive auf eine entfremdete Welt.⁸⁷

⁸³ Erich Auerbach: *Sermo humilis*. In: Ders.: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern 1958, S. 25-53, hier 48.

⁸⁴ Jauß (wie Anm. 16), S. 157.

⁸⁵ Victor Hugo: *Préface de Cromwell* [1828]. In: Ders.: *Théâtre complet* I. Ed. Roland Purnal, J.-J. Thierry, Josette Mélèze. Paris 1963 (Bibl. Pléiade, 166), S. 409-454, hier 418. – „Man findet es [das Groteske] überall; im einen Fall schafft es das Mißgestaltete und Erschreckende, im anderen das Erheiternde und Possenhafte.“ Ders.: Vorrede zu „Cromwell“. In: Französische Poetiken (wie Anm. 73), Tl. 2, S. 31-56 [Ausz.], hier 35.

⁸⁶ Siehe Zelle (wie Anm. 4), S. 291-304.

⁸⁷ Vgl. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur [russ. 1929; dt. 1969]. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985, pass. – Wolfgang Kayser: Das Groteske in Malerei und Dichtung [1957]. Reinbek bei Hamburg 1960, pass.

Die oxymorale Stilmischung wird zum Maß für den Realitäts- und Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks. Fluchtpunkt aller Mischungen in der Moderne ist das Häßliche, das gegenüber der eintönigen Schönheit der Antike ästhetische Polymorphie garantiert: „Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille.“⁸⁸ Weil die klassische Kallistik zu Gunsten einer Synästhesie der Gegensätze, die das Schöne und Häßliche, das Erhabene und Groteske, das Gute und Böse zusammenbringt, aufgekündigt wird, bezeichnet Hugo's *Préface* einen weiteren Einschnitt in der Geschichte des ästhetisch Häßlichen. Gegenüber der Hugoschen Inversionsfigur „Le laid, c'est le beau“⁸⁹ sollte noch bei Rosenkranz das Häßliche ein bloß „secundäres Dasein“ erhalten, insfern es als das „Negativschöne“ beziehungsweise als eine „Secundogenitur“ an die „positive Voraussetzung“ des Schönen fixiert blieb.⁹⁰ An solchen Hegelianischen Systemzwang ist Hugo nicht gebunden. Ihm fehlt freilich auch die frühromantische Reflexionsform der Ironie, mit der die deutschen Frühromantiker dem Begriff der Freiheit eine ästhetische Verlaufsform zu geben versuchten. Hugo's Tendenz geht vielmehr auf Realismus.⁹¹ Dadurch, daß Hugo das Häßliche zu einem selbständigen Modus künstlerischer Mimesis und das Groteske zu einem Element moderner Kunst promoviert, wird das Schöne marginal und endgültig an den Rand der Ästhetik gedrängt.

„[...] en pétrarquisant sur l'horrible“,⁹² setzt Baudelaire bei der Erkundung neuer Möglichkeiten für das Gedicht die „Entgrenzung des Künftigen“⁹³ fort. Er öffnet das Genre der Lyrik für den hoffman-

nesken „goût de l'horrible“ und die „jouissance de la laideur“.⁹⁴ Statt die „Region der Verwesung und Halbvernichtung“ in eine „lemurische Posse“ umzubiegen, wie es Goethe geraten hatte,⁹⁵ veranschaulicht Baudelaire in *Une Charogne* (1857) detailliert die 'schwitzende' Dekomposition eines Stückes Aas mit der sexuellen Metapher eines die Beine spreizenden „geilen Weibes“. Das Gedicht aus dem Zyklus der *Fleurs du Mal* verwebt inhaltliche und formale Momente petrarkistischer Liebes- („Alors, ô ma beauté!“) und barocker *vanitas*-Lyrik („Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces“) mit manieristischen Motiven zu einem „umgekehrte[n] Preislied“.⁹⁶ Baudelaire überblendet die Bereiche von Sexualität und Tod zur Produktion provokanter Bildmischungen:

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.⁹⁷

Baudelaire entbindet aus dem Häßlichen einen aggressiven Reiz, der befremden und überraschen soll. Der skandalisierende Schockeffekt, auf den er mit dem Bildnis der „Schönheit des Bösen“ („la beauté du Mal“)⁹⁸ zielt, resultiert aus der Konzentration auf das Abseitige, Abstoßende und Satanische auf Seiten des Sujets und aus dem Stilbruch, der das Häßliche und Niedrige mit dem Hohen amalgamiert, auf Seiten der Darstellungsebene.⁹⁹

Der „deformierende Wille“ des modernen Schriftstellers produziert eine dichterische Häßlichkeit, in der, wie im Falle Rimbauds,

⁸⁸ Hugo (wie Anm. 85), S. 420. – „Das Schöne hat nur eine Erscheinungsform, das Häßliche hat tausend.“ Ders.: Vorrede (wie Anm. 85), S. 37.

⁸⁹ Zit. nach Vischer (wie Anm. 77), Bd. 1, § 149, S. 362, Anm. 1. – Rosenkranz (wie Anm. 19), S. 259.

⁹⁰ Rosenkranz (wie Anm. 19), S. 7, 386 f. und pass.

⁹¹ Die Opposition Reflexionskunst/Realismus organisiert die komparatistische Parallel bei Franz Norbert Mennemeier: *Les premiers romantiques allemands et la Préface de Cromwell* de Victor Hugo: Un exemple de rapport littéraire franco-allemand. In: *Francofonia* 8, Firenze 1988, S. 75-86, bes. S. 81, 85 und 86 (*Résumé*).

⁹² Sainte-Beuve an Baudelaire, 20. Juni 1857; zit. nach: Charles A. Sainte-Beuve: *Correspondance générale*. Ed. Jean Bonnerot. Vol. 10. Paris 1960, S. 422-424, hier 423.

⁹³ Kliche (wie Anm. 78), S. 372.

⁹⁴ Baudelaire: *Choix de maximes consolantes sur l'amour* [1846]. In: Ders. (wie Anm. 55), Bd. 1, S. 546-552, hier 548 f.

⁹⁵ Goethe (wie Anm. 62), S. 56 und 60.

⁹⁶ Karl Maurer: Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik. In: *Die nicht mehr schönen Künste* (wie Anm. 15), S. 319-341, hier 322.

⁹⁷ Baudelaire: *Les Fleurs du Mal* [1861]. In: Ders. (wie Anm. 55), Bd. 1, S. 1-134, xxix, S. 31 f.

⁹⁸ Baudelaire: *Préface des Fleurs* [1859/61]. In: Ders. (wie Anm. 55), Bd. 1, S. 181 f.

⁹⁹ Erich Auerbach: Baudelaires *Fleurs du Mal* und das Erhabene. In: Ders.: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Bern 1951, S. 107-127.

anatomische oder pathologische Wirklichkeitssplitter im Rahmen eines von Neubildungen und Argot-Wörtern durchsetzten Mischstils einen „Mythos der ungeheuerlichsten Häßlichkeit“¹⁰⁰ schaffen. Die Intensität des Häßlichen ist jedoch nur eines unter mehreren ästhetizistischen Kunstmitteln, die etwa bei Edgar Allan Poe, Gustave Flaubert oder Isidore Ducasse auf eine „Rhetorik des Bösen“¹⁰¹ hin angelegt sind, deren Strategie darauf zielt, alle denkbaren Sinngebungsversuche zu verweigern.

Nietzsche nutzt die Neu- und Umwertung des Häßlichen, um die „weiße Antike“ (Peter Pütz) eines epigonalen Gipsklassizismus des 19. Jahrhunderts zu schwärzen. Aufgegriffen wird erneut ein affektives Ambivalenzgeschehen, das Nietzsche ‘dionysisch’ auflädt. Das „ungeheure Grausen“¹⁰² dionysischer Überschreitung geht mit einem „Verlangen nach dem Häßlichen“¹⁰³ einher. Doch läßt die einseitige Fixierung auf die Energien solcher Entfesselung, auf die sich der Vitalismus der futuristischen und expressionistischen Formzertrümmerer berufen sollte, die apollinische ‘Gegenbewegung’ außer acht, bei der es Nietzsche schon früh darum geht, „das Chaos zu organisieren“.¹⁰⁴ Die Strategie freilich, das Grauen über das Absurde des Daseins „in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt“, übernimmt Nietzsche von Lessing und aus der aristotelischen Tradition, wenn es heißt, daß das Entsetzliche durch das Erhabene gebändigt werde und der Ekel sich zum Komischen hin entlade. Die einschlägige Passage aus der *Geburt der Tragödie*, in der der Altphilologe den ‘metaphysischen Trost’, mit welchem die Tragödie entläßt, umschreibt, ist dem einschlägigen Schema des Aristoteles nachstrukturiert, dessen Katharsisbestimmung ja im Begriff der ‘Entladung’

¹⁰⁰ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik* [1956]. Erw. Neuaufl. [1967]. 3. Aufl. Hamburg 1970, S. 77 ff.

¹⁰¹ Karl Heinz Bohrer: *Das Böse – eine ästhetische Kategorie?* [1985]. In: Ders.: *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*. München, Wien 1988, S. 110-132.

¹⁰² Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* [1872]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. 15 Bde. Hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1980, Bd. 1, S. 9-156, hier 28.

¹⁰³ Friedrich Nietzsche: *Versuch einer Selbstkritik* [1886]. In: Ders. (wie Anm. 102), Bd. 1, S. 11-22, hier 16.

¹⁰⁴ Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [1874]. In: Ders. (wie Anm. 102), Bd. 1, S. 243-334, hier 333.

nachklingt, mag das von Nietzsche benutzte Sprachmaterial auch unmittelbar von Schopenhauer entlehnt sein:

[...] jetzt erkennt er [der Mensch] die Weisheit¹⁰⁵ des Waldgottes Silen: es ekelt ihn. / Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die *Kunst*; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich Leben lässt: diese sind das *Erhabene* als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das *Komische* als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.¹⁰⁶

Auch im Spätwerk hat Nietzsche das Häßliche sowohl dionysisch bejaht als auch apollinisch verneint. Um es positiv werten zu können, muß das Häßliche (dem Vorgang bei Burke analog) mit der Dynamik der Revolte aufgeladen werden. Nietzsches späte Aufzeichnungen über die französische Literatur des Ästhetizismus und Naturalismus begrüßen das Häßliche, wenn es dazu eingesetzt wird, die verhaftete bürgerliche Gesellschaft und ihre philistrische Kultur zu markieren: „Aber Zola? Aber de Goncourt? – die Dinge sind häßlich, die sie zeigen: aber daß sie dieselben zeigen ist aus *Lust an diesem Häßlichen* [...].“¹⁰⁷ Als schöpferisches Kraftpotential, das sich aus einer „partie infâme du coeur“¹⁰⁸ speist, ist das Häßliche willkommen, als bloßer Impuls des Ungestalten indessen, der romantischer Dekomposition und Gattungsmischung zugrundeliegt, „ruinirt“¹⁰⁹ es die Künste. Nietzsche ist ein „entschiedener Gegner“¹¹⁰ einer solchen modernen Ästhetik des Häßlichen. Dieser ‘klassische’ Zug bricht insbesondere in seiner späten ‘Physiologie der Ästhetik’ durch, wo das Häßliche als

¹⁰⁵ „Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu *sein*, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.“ Nietzsche (wie Anm. 102), S. 35.

¹⁰⁶ Ebd., S. 57.

¹⁰⁷ Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente* [1888]. In: Ders. (wie Anm. 102), Bd. 13, S. 241.

¹⁰⁸ Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente* [1887/89]. In: Ders. (wie Anm. 102), Bd. 13, S. 81 f. – Vgl. Karl Pestalozzi: *Nietzsches Baudelaire-Rezeption*. In: *Nietzsche-Studien* 7, 1978, S. 158-178.

¹⁰⁹ Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente* [1884/85]. In: Ders. (wie Anm. 102), Bd. 11, S. 48.

¹¹⁰ Theo Mayer: *Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff*. Tübingen 1991, S. 324, vgl. S. 650-653. – Vgl. ders.: *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen, Basel 1993, S. 93, Anm. 6.

„Symptom der Degenerescenz“¹¹¹ verstanden wird, weil es nicht „tonisch“, sondern „depressiv“ wirkt.¹¹²

Die Milieustudien des Naturalismus stellen das Niedrige aus, weshalb die Diskussion über das Häßliche in der Kunst zur Jahrhundertwende in erster Linie eine Auseinandersetzung um die Legitimation der naturalistischen Strömung ist. Eine genauere Analyse der damals publizierten Schriften über das Problem des Häßlichen in der Kunst, die den Aufbruch in die Moderne am Beginn unseres Jahrhunderts begleiten, kann hier nicht geleistet werden.¹¹³ Die Futuristen wollen das Häßliche in der Literatur gebrauchen, um den „Altar der Kunst“ anzuspeien und die „Feierlichkeit“ zu töten.¹¹⁴ Marinetti erklärt der bürgerlichen Kultur mit der Zerstörungskraft des Häßlichen den Krieg und schießt die Bibliotheken in Brand. Neben Gefahr, Gewalt und Grausamkeit bildet das Häßliche jedoch nur eine jener Dynamik fixierenden Kunstkategorien, in denen sich die futuristische Mimesis an die Zerstörungskräfte der Moderne, die mit der alten Semantik *tabula rasa* machen, aussprechen: industrielle Revolution und imperialistischer Krieg. Im bruitistischen „tatata“¹¹⁵ des Maschinengewehrs sind die beiden epochalen Defigurationskräfte verbunden.

Gegenüber den dionysischen Potentialen des Häßlichen, die die Futuristen entfesseln, setzt der literarische Expressionismus auf die depressiven Dimensionen der Deformation. Dadurch gewinnt er eine

¹¹¹ Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung* [1889]. In: Ders. (wie Anm. 102), Bd. 6, S. 124.

¹¹² Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente* [1887/89]. In: Ders. (wie Anm. 102), Bd. 13, S. 296.

¹¹³ Vgl. Joh. Ev. Schweiker: Das Häßliche in der Kunst. In: *Literarische Warte* 2, 1901, S. 630-632. – Hermann Hözke: Das Häßliche in der modernen deutschen Literatur. Eine kritische Studie. Braunschweig, Leipzig 1902. – Alma von Hartmann: Das Problem des Häßlichen. In: *Preussische Jahrbücher* 161, 1915, S. 295-314. – Emma von Ritoók: Das Häßliche in der Kunst. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft* 11, 1916, S. 4-27.

¹¹⁴ Filippo Tommaso Marinetti: *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest* [1912]; zit. nach: Peter Demetz: *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934)*. Mit einer ausführlichen Dokumentation. München, Zürich 1990, S. 193-200, hier 199.

¹¹⁵ Filippo Tommaso Marinetti: *Supplement zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur* [1913]; zit. nach: Demetz (wie Anm. 114), S. 200-208, hier 207.

schockierend-häßliche Ausdrucksdimension. Genutzt werden Krankheits-, Verfalls- und Zerstörungssymptome auf der Sujet-, Techniken der Sprachzerstörung auf der Darstellungsebene. Statt in einen „totgesagten park“ (Stefan George) laden die Daktylen von Gottfried Benns *Morgue*-Gedichten (1912) zum Gang durch Kreißsaal oder Krebsbaracke: „Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust. / Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?“¹¹⁶ In diesem Vers verbindet die Metapher Heiliges und Profanes zum Sakrileg. Bevorzugt wird auch beim frühen Benn die Erregung von Ekel durch Vermischung geschiedener Sphären, namentlich wieder von Sexualität und Tod, in muköser Bildlichkeit (z. B. Kübel „voll: von Hirn und Hoden“; *Requiem*, 1912). Gegenüber der durch Krebs („aus dem verkrebsten Schoß“; *Krebsbaracke*, 1912) und Geschlechtskrankheiten („Blut, myrtengrüner Eiter“; *Tripper*, 1922) bewirkten Dekomposition des menschlichen Leibes beim frühen Benn ist seither die Sex und Tod assoziierende Krankheit AIDS als Metapher körperlicher Desintegration hinzugekommen.¹¹⁷

Die Autoren der 'klassischen Moderne' greifen das Häßliche, das mit seiner ästhetischen Positivierung theoretisch im wesentlichen ausgereizt zu sein scheint, in werkpoetischer Absicht auf, um Bilder dafür zu finden, was der Fortschritt den Menschen Zerstörendes angetan hat. Wirkungpoetisch freilich erschöpft sich das Spiel mit dem Häßlichen, das den Bourgeois schockieren soll, schnell. Die Avantgarde lebt von den Tabus, die sie verletzt. Daher ist ihre Wirkungsästhetik des Häßlichen parasitär. Die schrille Geste des großen Bruchs verdeckt die geheime Komplizenschaft, die die Destruktion mit dem zu Destruierenden unterhält.

Eine Summe des Häßlichen in historischer wie systematischer Absicht zieht nach dem Zweiten Weltkrieg Lydie Krestovsky. Der französischen Autorin gilt das Häßliche in der Moderne als Indiz einer „Déshumanisation de l'Art“.¹¹⁸ Die vielfältige Vermischung des Häßlichen

¹¹⁶ Gottfried Benn: *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* [aus: *Morgue* (1912)]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hg. v. Dieter Wellershoff. Bd. 3: Gedichte. 9. Aufl. Stuttgart 1993, S. 14.

¹¹⁷ Vgl. Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*. München, Wien 1978. – Dies.: *AIDS und seine Metaphern*. München, Wien 1989.

¹¹⁸ Lydie Krestovsky: *La laideur dans l'art à travers les âges*. Paris 1947, S. 167 ff. – Vgl. Murielle Gagnébin: *Essai sur la laideur. Contribution à une philosophie du malheur*. Thèse. Lausanne 1978.

lichen mit dem Bösen, die in der „*Contre-Forme*“,¹¹⁹ mit der die künstlerische Revolte gegen die Regeln und die traditionellen Normen geführt wird, Gestalt findet, erscheint als Resultat der Einsamkeit, Isolation und Vereinzelung des modernen Künstlers (85). Doch innerhalb des von Krestovsky ontologisch überhöhten Dramas der Entwicklung markiert das Häßlichwerden der Kunst lediglich eine Etappe auf dem Weg zu einer neuen Schönheit, die der Welt ihre verlorene Mitte wiedergeben wird: „[...] on verra se rétablir le rythme et l'équilibre perdu.“ (200) Über Rosenkranz geht Krestovskys Perspektive trotz (oder gerade aufgrund) ihrer Erfahrung mit Avantgarde und Surrealismus nicht hinaus, insofern schon jener durch die Versenkung des Häßlichen in eine dialektische Bewegung, die das Aristotelische Schema verzeitlicht, von einer „ethisch-religiösen Wiedergeburt der Menschheit“ fabelte, bei der auch die „Morgenröte eines neuen, schönen Ideals am Himmel der Poesie aufgehen“ werde.¹²⁰

Georges Bataille hat gegen eine solche Ästhetik des Häßlichen „pour Hollywood“ die Sichtweise einer tragischen Anthropologie mobilisiert und versucht, „l'horreur de la beauté“ auf den Bereich der erotischen Überschreitung und des religiösen Opfers zurückzuführen. Dadurch, daß das Opfer die Extreme verbindet, eröffnet es den Bezirk von Ambivalenz und Vermischung und stiftet eine „coexistence“ üblicherweise als Gegensätze verstandener Sphären (bien/mal, beau/laid, blanc/noir, puritanisme/satanisme etc.). Die Figur solcher Kunst ist das Oxymoron. Den davon ausgehenden „horreur sacrée“, der zugleich abstößt und anzieht, nennt Bataille „sublime“.¹²¹ Diese Auffassung, die den Überlegungen von Roger Caillois oder René Girard vergleichbar ist, räumt mit den blauäugigen Perspektivierungen des Häßlichen à la Schlegel, Rosenkranz oder Krestovsky auf.

Gegenüber den verschiedenen Dispositionen des Häßlichen in der Ästhetikdebatte der letzten fünfzig Jahre hat Adorno nochmals dessen gesellschaftskritische Dimension forciert. Das häßliche Werk und die

häßliche Welt werden dialektisch aufeinander bezogen, insofern die unschöne und abstoßende Formlosigkeit als „Chiffre des Widerstands“¹²² gegen die häßliche Wirklichkeit, der sie entstammt, fungiert. Daher die Nähe der neuen Kunst zum Ekelhaften und Widerlichen. Deformation, Dissonanz und Dissoziation sind nunmehr Kriterien für die ‘innere Stimmigkeit’ gelungener Werke, die das als „häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen [...], um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bild schafft und reproduziert [...]“ (79).

Angesichts der ubiquitären Häßlichkeit der heutigen Medienwelt hat die Kategorie des Häßlichen, die im 19. Jahrhundert Eigenständigkeit gewann, um der Ästhetik gegenüber den Phänomenen der modernen Kunst die Sprache zurückzugewinnen, ihren Wert verloren. Wo nichts mehr verfemt ist, hat die kritische Kraft des Häßlichen ihren Stachel verloren. Offenbar hat Adorno diese Konsequenz der Kulturindustrie gesehen, denn letztlich peilt seine ästhetische Theorie gar nicht – wie allzu vorschnell geglaubt wird¹²³ – die Erkenntnis der Negativität der Welt durch häßliche Kunst an, sondern zielt mit dem Hinweis auf den „Rätselcharakter“¹²⁴ der Kunst auf ein Nichtidentisches, das „dem Heterogenen Gerechtigkeit widerfahren [läßt]“ (285) – dessen Kategorie ist jedoch nicht das Häßliche, sondern der negative Darstellungsmodus des Erhabenen.

III.

Die Spannung zwischen rhetorischer Repulsion und ästhetischer Faszination durch das Häßliche weist auf eine generelle Grenze, die der Negation in der Kunst gezogen ist. Sehr treffend ist das Problem etwa von Johann Georg Sulzer formuliert worden. Sulzer bestimmt das Häßliche zwar wirkungsästhetisch durch die „zurücktreibende [...] Kraft“ von Mißfallen und Ekel, werkpoetisch durch formale Verwirrung, Mißstimmung und Unebenmaß, abschließend hält er jedoch fest,

¹¹⁹ Lydie Krestovsky: *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*. Paris 1948, S. 59. Im folgenden durch Seitenzahlen im laufenden Text nachgewiesen.

¹²⁰ Karl Rosenkranz: *Die Poesie und ihre Geschichte. Entwicklung der poetischen Ideale der Völker*. Königsberg 1855, S. 733 f.; zit. nach: Rosenkranz (wie Anm. 19), xxi*.

¹²¹ Georges Bataille: *La laideur belle ou la beauté laide dans l'art et la littérature*. Rez. Krestovsky (wie Anm. 119). In: *Critique* 34, 1949, S. 215-220, hier 218 f.

¹²² Adorno (wie Anm. 27), S. 144. Im folgenden durch Seitenzahlen im laufenden Text nachgewiesen.

¹²³ Vgl. Karol Sauerland: *Einführung in die Ästhetik Adornos*. Berlin, New York 1979, pass.

¹²⁴ Adorno (wie Anm. 27), Frühe Einleitung, S. 516.

daß der Künstler „auch häßliche Dinge schön sagen [muß]“.¹²⁵ Es hieße dieses Diktum verkürzen, wollte man dessen Aussage nur auf den klassizistischen Normenhorizont beziehen. Es weist vielmehr auf eine generelle Grenze, die die *Darstellung* der Häßlichkeit zieht. Kontrafaktisch bleibt Deformation auf Form, Obszönität auf Szene und das offene Werk auf Abschließung („clôture“) bezogen. Ob die Etymologie von „obscoenus“ beziehungsweise „obscenus“ auf „coenum“ (Kot, Morast, Schlamm) oder „scena“ (Szene, Bühne) verweist, mögen Latinisten entscheiden – obszön ist das, was man vermeiden oder verbergen muß.¹²⁶ Das „ne pueros coram populo Medea trucidet“ des Horaz¹²⁷ hat diesen Sachverhalt als Topos figuriert. Eine Darstellung des Obszönen ist mithin ein Selbstwiderspruch, der in der Kunstgeschichte etwa dergestalt zum Ausdruck kam, daß als häßlich erachtete Tableaus verhängt ausgestellt wurden. Als prominente Beispiele können etwa Rubens *Das Haupt der Medusa* (1617/18; Kunsthistorisches Museum, Wien)¹²⁸ oder Courbets lange verschollener *Der Ursprung der Welt* (1866; Privatsammlung)¹²⁹ gelten – Motive die im übrigen von Freud in seinem Manuskript über *Das Medusenhaupt* (1922) auf den gemeinsamen Nenner des Schocks insofern gebracht worden sind, als beide Motive durch eine psychoanalytische Metonymie verbunden sind, die männlichen Kastrationsschreck hervorruft – das Medusenhaupt steht für das weibliche Genital.

125 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste [1771/74]. Neue verm. zweyte Aufl. 4 Bde. und 1 Reg.-Bd. Leipzig 1792-1799, Bd. 2, S. 457-459.

126 Jacques André: *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* [1932]. Paris 1979. – Immanuel Johann Gerhard Scheller: *Latinisch-deutsches Lexicon oder Wörterbuch*. 5 Bde. Leipzig 1805.

127 Ars, 185

128 Constantin Huygens berichtet, daß das mit scheußlichen Reptilien umwundene Frauenantlitz „meist mit einem Vorhang verhängt“ war; zit. nach Zelle (wie Anm. 56), S. 115 f., Abb. auf S. x f.

129 „Der Ursprung der Welt“ (1866) schien seit Anfang des Jahrhunderts verschwunden zu sein und wurde seitdem erstmals wieder 1989 im Brooklyn Museum ausgestellt.“ Denys Zacharopoulos: *Der Ursprung der Welt. Eine reelle Allegorie des Kunstwerks und seiner Verortung heute*. In: *Dokumenta IX*. 13. Juni-20. Sept. 1992. Stuttgart 1992, Bd. 1, S. 23-37, hier 30, Abb. auf S. 22. – Im übrigen bestätigt Zoe Leonards Fotoarbeit „Vagina # 1, 1992“ (ebd., Bd. 3, S. 328) Derridas Diktum, daß der Ort des einen Textes im anderen liegt, für die bildende Kunst.

Die durch die Darstellung des Obszönen in Gang gesetzte Gegenbewegung soll abschließend an einigen Arbeiten der New Yorker Fotokünstlerin Cindy Sherman (geb. 1954) diskutiert werden. Ihre letzten Arbeiten scheinen auf den ersten Blick auf die Erregung von Schock und Ekel hin angelegt zu sein, so daß sich die Ästhetik des Häßlichen als ein brandaktueller Theorierahmen für solche neueren Tendenzen moderner Kunst anbietet. Die den imaginären Glamour der Hollywood-Welt zitierenden *Untitled Film-Still*s (1977-1980) und die daran anschließende Reihe metamorphotischer Porträtfotos (1975-1990), zum Beispiel die *History Portraits*, die Sherman einem breiteren Publikum bekannt gemacht haben, weichen Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre neuen Serien von Ekel-, Sex- und Horror-Inszenierungen.¹³⁰ Hier scheint mit den Mitteln von Deformation und Obszönität eine neue, abstoßende Qualität ins Werk gesetzt zu werden, mit der die Künstlerin ihre Unzufriedenheit mit ausschließlich textuellen, das heißt poststrukturalistischen Kulturmodellen artikuliert, ihre Enttäuschung darüber, daß die sexuelle Befreiung von der Konsumindustrie absorbiert wurde, sowie ihre Verzweiflung über die AIDS-Krise, über die Leiden und Tod, und über den Bruch des Gesellschaftsvertrags, der Armut, Elend und Kriminalität unmittelbar vor Augen stellt.¹³¹

Eine solche kritische Lesart der Deformationsmotive, die auf ein mimetisches Bildverständnis fixiert bleibt, argumentiert jedoch an der oben benannten Kontrafaktur, daß durch Kunst Häßliches schön gesagt wird, vorbei. Die *Disgust pictures* (1986-1990) bestehen aus Farbphotographien sorgsam inszenierter Ekelinstallativen, auf denen

130 Cindy Sherman. *Museum Boijmans van Beuningen*. Rotterdam, 10. 3.-19. 5. 1996. Ausstellungskatalog. Rotterdam 1996. Um meinen im folgenden beschriebenen Eindruck zu intersubjektivieren, sei aus dem Vorwort des Ausstellungskatalogs zitiert: „Disgust pictures [...]: large, vividly coloured, almost abstract images of rotting food, garbage and vomit, symbols of disgust, horror, fear and dread. [...] Sex pictures [...]: big colour photos of dolls, staged in explicitly gruesome scenes which might have come straight out of violent and pornographic films [...]. Horror pictures [...]: grotesque representations of metamorphoses and dislocations of the human body. The horrifying, theatrical masks have a surrealist quality quite different from the restrained ‘realistic’ Film Stills“ (Foreword, S. 7). Die Zählung von Shermans Werkkorpus im folgenden nach diesem Katalog.

131 Vgl. Al Foster: *Disgust pictures. The real thing*. In: Cindy Sherman (wie Anm. 130), S. 71-90, hier 89.

vielfach verschmierte Legierungen von Eigelb oder Ketchup etc. sowie – als Simulacra von Sperma, Kot und Erbrochenem – Zuckerguß, Schokoladencreme und Nudelreste oder ähnliches zu sehen sind. Ein die Installation durchstoßender Dildo (Untitled # 181, 1987) assoziiert den Farbmaterialien ihren realistischen, das heißt ejakulativen Suggestionswert. Offenbar hat Sherman einige der wohl 1987 entstandenen Installationen 1990 nochmals photographiert. Die Farbphotos stellen dar, wie die organischen Substanzen von einem feinen, farblich changierenden Schleier aus Schimmel überwachsen werden (Untitled ## 238/239, 1987/90). Die *Sex pictures* (Untitled ## 250-264, 1992) fokussieren den zuvor nur am Rande ausgespielten sexuellen Konnotationsraum. Sie füllen ihn jetzt drastisch aus: Die Farbphotos bieten Installationen von fragmentierten Plastikkörperteilen und Gliederpuppen, die mit veristisch gestalteten Geschlechtsteilen respektive anderen Körperöffnungen und phallusartigen Artefakten drapiert sind. Auf den *Horror pictures* (1995) schließlich sind Installationen zu sehen, in denen Gliederpuppen und Prothesen in Horrorfilmart arrangiert werden. Es mag sein, daß die pornographischen Filmvorlagen nachgestellten Gliederteilszenarien auf die kritische Aufdeckung der Doppelmoral eines konservativen Amerikas zielen. Für den deutschen Betrachter stellen sich solche abphotographierten Installationen in die Reihe jener Anschauungsmaterialien, durch die in der Oswald-Kolle-Zeit unterschiedliche Beischlafstellungen empfohlen wurden. Die „nightmarish fantasies“¹³² bekommen dadurch einen Drall ins Parodistische. Die Kritik hat zu Recht bemerkt, daß diese Photoarbeiten nicht auf das Abscheuliche, sondern auf dessen Inszenierung zielen könnten, insofern das Ekel und Abscheu Erregende von Sherman ja in eigentümlicher, und zwar gleich doppelt gebrochener Optik in Szene gesetzt wird: als Installation, die abphotographiert wird.

And yet this very problem can be provocative, for it raises the question, crucial to object art, of the possibility of an *obscene* representation – that is, of a representation *without* a scene that stages the object of the viewer.¹³³

Mag sich das aktuelle Werk Shermans gegenüber den frühen Arbeiten hinsichtlich der Mimesis unterscheiden, so doch nicht mit Blick auf die Methode. Wie Shermans *Horror pictures* das Horrorfilmgenre, ihre *Sex pictures* die pornographische Massenware und ihre *Disgust pictures*

¹³² Cindy Sherman (wie Anm. 130), S. 7.

¹³³ Al Foster (wie Anm. 131), S. 89.

den Toposvorrat einer modernen Ästhetik des Häßlichen zitieren, zitierten schon die frühen schwarzweißen *Untitled Film-Stills* nämlich nicht, wie man zunächst gedacht hatte, bestimmte Standphotos legendärer Hollywoodfilme der fünfziger und sechziger Jahre, sondern vielmehr deren allgemeines Imago. Wie die Aura des Hollywoodfilms in den *Stills* zugleich präsent ist und ironisch gebrochen wird, stellen die *Disgust pictures* die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne nochmals aus, um sich über sie lustig zu machen – das ist die postmoderne Option.

Seltsamerweise ist in den Diskussionen um die Frage nach der Kunst nach dem Ende der Kunst (Henrich, Oelmüller u. a.) nie Hegels eigene, 'postmoderne' Antwort aufgegriffen worden. Die Hegelexegeten standen noch vor der Schwelle zur Postmoderne, die Postmoderne betreibt keine Hegellexegese mehr. Nachdem die Kunst in der Moderne nicht mehr als Medium der Wahrheit fungiert – eine Option, an der die Ästhetik Adornos gleichwohl noch partizipiert –, kann sie in freiem Spiel auf das historische Material zugreifen. Für den in den *Vorlesungen über die Ästhetik* anvisierten zeitgenössischen Künstler ist „die Kunst [...] ein freies Instrument geworden“, so daß ihm nun „jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot“ und der historische „Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen“ zum freien Gebrauch stehen.¹³⁴

Wie Sherman in den *Stills* mit der Aura der Filmindustrie, in den *History Portraits* mit den Darstellungsformen der großen europäischen Kunstgeschichte verfährt, spielt sie in den *Disgust pictures* mit der Ästhetik des Häßlichen einer historisch gewordenen Avantgarde – der Schock löst sich in ironische Distanz auf.

¹³⁴ Hegel (wie Anm. 81), Bd. 2, S. 235 f. Hegels Diktum entspricht John Barths Diagnose einer „used-upness of certain forms or exhaustion of certain possibilities“, die freilich kein Grund zur Verzweiflung sei, sondern die Freiheit eröffne, das erschöpfte künstlerische Material zu ergreifen und Romane zu schreiben, „which imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of an Author.“ John Barth: *The literature of exhaustion* [1967]. In: *The American Novel since World War II*. Ed. Marcus Klein. New York 1967, S. 267-279, hier 267 und 275.