

h ä s s l i c h ! ?

Ines Janet Engelmann
Hässlich!?

Ines Janet Engelmann

HÄSSLICH!?

*Eine Diskussion über bildende Kunst
und Literatur vom Anfang des 19. bis
zum Beginn des 20. Jahrhunderts*

VDG

D 93

Dissertation zur Erlangung des Grades Dr. phil. von Ines Janet Engelmann (Leipzig)
eingereicht an der Fakultät 9 (Philosophisch-Historische Fakultät) der Universität Stuttgart
Tag der mündlichen Prüfung: 1. Juli 2002

Gutachter: Prof. Dr. Reinhard Steiner
Prof. Dr. Ilse Nagelschmidt

Meinen Eltern.

© für Henri Matisse Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, 2003

© für Alfred Kubin VG Bild-Kunst, 2003

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2003

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin

E-Book ISBN: 978-3-95899-237-5

INHALT

EINLEITUNG	9	
I	DIE BANALITÄT DES HARMONISCHEN SCHÖNEN UND DER ZWEIFEL AM ABSOLUTEN	15
1	Friedrich Schlegels Aufsatz <i>Über das Studium der griechischen Poesie</i> – Ein Dokument des Zweifels an der Schönheit	17
1. 1	Antike Schönheit und moderne Hässlichkeit	18
1. 2	Die Rückkehr zum Schönen aus Überdruß	21
1. 3	Das unüberwindbare Hässliche in den Schöpfungen des Menschen	23
2	Das Hässliche als Schönes – Charles Baudelaire	25
2. 1	Das brüchige Weltbild als Ursache des Hässlichen in der Kunst	26
2. 2	Der Ennui und der Reizwert des Hässlichen als Remedium	28
2. 3	Durch Hässliches zum Schönen – Die Macht der Einbildungskraft	32
3	Der Fall Eugène Delacroix	35
3. 1	Ein Manifest des Hässlichen: Delacroix' <i>Massaker von Chios</i>	36
3. 1. 1	Das hässliche Sujet	37
3. 1. 2	Die Hässlichkeit der formalen Umsetzung	41
3. 2	Delacroix' Relativierung des Schönen und des Hässlichen	43
4	Exkurs: Der Fall Gustav Klimt – Der Skandal um die <i>Fakultätsbilder</i>	47
5	Lautréamonts <i>Gesänge des Maldoror</i> – Der Sieg des Bösen und Hässlichen	54
5. 1	Die Schöpfung als Widerspiegelung ihres grausamen und hässlichen Schöpfers	55
5. 2	Die Absurdität von Lautréamonts Anliegen	60
II	DIE HÄSSLICHKEIT ALS TEIL DER WELT	67
1	Der Fall Gustave Courbet	72
1. 1	Der Unabhängigkeitsanspruch Courbets	75
1. 2	Exkurs: Die Theorie der Historienmalerei in Frankreich um die Mitte des 19. Jahrhunderts	77
1. 3	Die Ablehnung des <i>Begräbnisses von Ornans</i> wegen seiner Hässlichkeit	79
1. 4	Die Verteidigung des Hässlichen durch Courbets Fürsprecher	84

2	Der Fall Emile Zola	92
2. 1	Zolas Roman <i>Der Totschläger</i>	93
2. 2	Das Anliegen des Autors	96
2. 2. 1	Zolas Auffassung von Wahrheit	97
2. 2. 2	Die naturwissenschaftliche Fundierung von Literatur	98
2. 3	Die Ablehnung des <i>Totschlägers</i> in der Kritik	101
2. 3. 1	Das Ekelhafte in den zolaschen Romanen	103
2. 3. 2	Die Ablehnung der dominanten Animalité	105
2. 3. 3	»Gossensprache« und »Kloakenphilologie«	109
2. 3. 4	Linksradikal oder reaktionär? Die verkannte Intention Zolas	110
III	DIE VERHÄSSLICHUNG DER FORMEN	115
1	Die Karikatur	115
1. 1	Der Karikaturbegriff in der <i>Ästhetik des Häßlichen</i> von Karl Rosenkranz	120
1. 1. 1	Die Auflösung des Häßlichen in der idealistischen Philosophie	121
1. 1. 2	Die »ästhetische« Karikatur und Rodolphe Töpffers »Karikaturen«	122
1. 2	Die Modernität der Karikatur	126
1. 3	Die Anfechtung des Schönen durch Charakteristisches, Expressives, Häßliches – ausgewählte Äußerungen von Philosophen und Künstlern	129
2	Deformation in der Kunst an der Wende zum 20. Jahrhundert	133
2. 1	Alfred Kubins Frühwerk – Karikatur oder eigenständiges Werk?	133
2. 1. 1	Das Häßliche – „Symbol grausam blinder Notwendigkeit“	136
2. 1. 2	Die deformierten Wesen und ihre Bedeutungsvielfalt	138
2. 1. 3	Die Seltsamkeit der kubinschen Bildräume	142
2. 2	Die nichtkarikierende Verhässlichung des Menschen	144
2. 2. 1	»Schrankenlos« und »unvermittelt« – Egon Schieles künstlerisches Credo	149
2. 2. 2	Schiele – Ein Enthüller des Individuums?	150
2. 2. 3	Schieles Selbstporträts – Fragmente seiner selbst	152
2. 3	Exkurs: „Spott und Unverstand werden ihnen Rosen auf dem Wege sein.“ – »Karikatur« als Invektive in der Kunstkritik der Jahrhundertwende	158
2. 4	Die Fauves und der Fall Henri Matisse – Ein Pariser Kunstskandal zu Beginn des 20. Jahrhunderts	165
2. 4. 1	Die Beschuldigung der Häßlichkeit wegen der »Unkultiviertheit«	166
2. 4. 2	Die Ablehnung wegen der »Überkultiviertheit«	168
2. 4. 3	Das <i>Tableau N° III</i> von Matisse – Die Kritikerfront schließt sich	171
2. 4. 4	Die Verteidigung des Henri Matisse	175

2. 5	Die Überwindung des Hässlichen in der Abstraktion – Wassily Kandinsky und Franz Marc	179
2. 5. 1	„Die Natur ist häßlich und unselig, ein bitteres Gefängnis des Geistes.“	181
2. 5. 2	Äußere Hässlichkeit – innere Schönheit	191
ZUSAMMENFASSUNG		197
ANHANG		
Textauszüge und ihre Übersetzung		201
	Eugène Delacroix	202
	Gustave Courbet	208
	Emile Zola	220
	Die Fauves	238
Anmerkungen		249
Abbildungsverzeichnis		307
Literaturverzeichnis		309
Personenverzeichnis		332

EINLEITUNG

Hässliches zeugt von Kraft und Schwäche, von Wahrheit und Unwahrheit, von Reiz und Monotonie, von vitaler Lebensbejahung und deprimierter Lebensverneinung. Es ist negativer Widerpart des Schönen – es ist Korrelat des Schönen – es ist das Schöne. Es wird verworfen, es wird goutiert. Es ruft Entrüstung hervor, es schockt, es zerreißt den schönen Schein, es paralyisiert.

Wird über das Hässliche in Kunst und Literatur diskutiert, bilden sich besonders seit Ende des 18. Jahrhunderts Fronten – zwischen Künstlern, zwischen philosophischen Ästhetikern, zwischen Kunstkritikern. Das Hässliche fordert Position oder Negation. Auf Eindeutigkeit zielende Behauptungen wie die Carsten Zelles, dass das Hässliche „im 19. Jahrhundert [...] zum positiven ästhetischen Leitbegriff aufgewertet“ wurde, sind falsch.¹ Falsch ist aber ebenso, dass das Hässliche lediglich negative ästhetische Phänomene kennzeichnete.

Auch wenn das Hässliche Konstanten umfasst, wie formal das Deformierte und inhaltlich das Nichtseinsollende, tragen solch überaus weite Fassungen zu seiner Konturierung kaum etwas bei. Ob der verschiedenen Kunstströmungen und der ihnen eigenen spezifischen Theorien kann eine definitorische Fassung des Hässlichen entweder nur so weit sein, dass sie nebulös ist, oder aber so spezifisch, dass sie einen großen Teil der Werke und Theorien vernachlässigt. Verschließt sich die Thematik auch einer allgemein gültigen und zugleich Gewinn bringenden Definition, so kann doch konstatiert werden, dass das Hässliche den Einbruch der Realität in die Kunst markiert: Es bricht beispielsweise ein wegen der Anforderung des Kunstmarktes, interessante Werke zu schaffen, wegen der anvisierten objektiven Wahrheit durch die allumfassende Abschilderung der Realität, wegen der Darstellung des subjektiven Empfindens, dass die Welt dissonant ist, wegen des Zweifels am transzendenten Absoluten.

Tendenziell macht avantgardistische Kunst im Zeitraum, der in dieser Arbeit analysiert wird – vom Beginn des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts² – gesellschaftlich und individuell Verdrängtes zu ihrem Thema. Sie befreit damit den Rezipienten während des Rezeptionsaktes nicht mehr von der realen Präsenz von Widersprüchen, sondern drängt diese auf und bringt sie zu Bewusstsein. Mit solchen Kunstwerken rebellierten die Autoren gegen das bis dahin und noch darüber hinaus geltende Theorem, dass eine Schöpfung nur ästhetisch wertvoll ist, wenn sie mit der positiven, von der Gesellschaft akzeptierten Sichtweise auf die Welt übereinstimmt.

Nicht angestrebt wird in dieser Arbeit eine spekulative Fassung des Begriffs »hässlich«. Ziel ist vielmehr eine phänomenologische Untersuchung. Dazu wurden Beispiele ausgewählt, deren bildkünstlerischer, sprachkünstlerischer oder philosophischer Rang innerhalb des jeweiligen kulturellen Kontextes repräsentativ ist. Um die Widersprüchlichkeit von »hässlich« zu kennzeichnen, wird eine polyfokale Perspektive eingenommen. Durch die Analyse von Künstleräußerungen und Kunstwerken wird herauskristallisiert, warum die Autoren nicht mehr glaubten, Schönes darstellen zu können bzw. welche Intentionen sie verfolgten, wenn sie sich dezidiert von einer der Kallistik verpflichteten Kunst abgrenzten. Besonders wenn die Künstler nicht selbst das Hässliche thematisierten, werden Bilder und Dichtungen mit Kritiken konfrontiert, die das Hässliche als zentrales Merkmal der Werke hervorheben.³ Welches die jeweils dafür zu Grunde liegenden Motivationen waren, wird erhellt, indem zeitgenössische philosophische und kunsttheoretische Schriften einbezogen werden.

Der Text gliedert sich in drei große Abschnitte. Der Schwerpunkt des ersten ist die Romantik. Anhand von Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie*, Charles Baudelaires Äußerungen zum Hässlichen und Schönen, Eugène Delacroix' Gemälde *Das Massaker von Chios* und Lautréamonts *Gesängen des Maldoror* wird untersucht, welche Weltanschauungen die so genannte Verhässlichung der Kunst bedingten. Aufgezeigt wird die Entwicklung vom Wunsch nach absoluter Schönheit und dem noch existierenden Glauben, dass es möglich sei, sie im Kunstwerk verwirklichen zu können, selbst wenn sich schon leise Zweifel einschleichen (Schlegel), über das Streben nach der Schönheit trotz des Bewusstseins, dass es unmöglich ist, sie erzielen zu können (Baudelaire und Delacroix), bis hin zum völligen Verlust des Schönen in Lautréamonts *Gesängen des Maldoror*. In diesem ersten Kapitel wird in einem Exkurs auf den Streit über Gustav Klimts Werke für die Wiener Universität – die *Fakultätsbilder* – eingegangen. Diese Werke wurden als hässlich abgelehnt mit offiziellen Begründungen, die noch ein Dreivierteljahrhundert später denen gleichen, die bereits für die Bilder von Delacroix bemüht wurden.

Wie bereits Delacroix erkoren die Zeitgenossen auch Gustave Courbet und Emile Zola zu »Aposteln des Hässlichen«, zu Führern einer Schule des Hässlichen. Das Gemälde *Das Begräbnis von Ornans* und der Roman *Der Totschläger* sowie die sich an ihnen entzündenden Diskussionen stehen im Mittelpunkt des zweiten Kapitels, das sich realistischen und naturalistischen Werken widmet. Dieser Teil konzentriert sich zunächst auf inhaltsästhetische Fragen, darauf, was dargestellt wird. Jedoch beruht die Sprengkraft der »hässlichen« Inhalte auch auf ihrer formalen Behandlung.

Das letzte Kapitel beleuchtet verschiedene Aspekte der formalen Verhässlichung, der Deformation. Seltener wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts Schöpfungen durch die

Kritik explizit mit dem Bannfluch »hässlich« belegt. Signifikant häufig taucht seit dieser Zeit jedoch die Beschuldigung auf, die Werke seien Karikaturen. Dass sie damit zugleich als hässlich desavouiert wurden – diesen Schluss lässt die über Jahrhunderte tradierte Theorie der Karikatur zu. Für diese Kunstgattung ist das Hässliche zwingend erforderlich, doch wird es zugleich durch das hervorgekitzelte Verlachen als Unsinniges entlarvt. Idealistische Philosophen, z. B. Karl Rosenkranz in seiner *Ästhetik des Hässlichen*, räumten der Bildsatire eine herausragende Stellung ein, womit die ausgeklügelten Verdrängungsmechanismen der Ästhetiker für das Hässliche deutlich werden. Doch Ende des 19. Jahrhunderts häuften sich ebenso Stimmen, die die Mittel der Karikatur als wesentliche Inspirationsquelle für moderne Kunst proklamierten.

Die formale Nähe von Werken, die nach der Intention der Künstler keine Karikaturen sein sollen, zu satirischen wird nicht nur durch solche und Kritikeräußerungen evident, sondern auch durch Bildvergleiche. Die Motivation zu deformieren unterscheidet sich bei den Künstlern: Kubin und Schiele problematisierten in ihren Werken Welt und Individuum, Henri Matisse sowie Franz Marc und Wassily Kandinsky strebten nach innerbildlicher Harmonie. Bei den beiden Herausgebern des Almanachs *Der Blaue Reiter* steht am Ende die Überwindung des innerweltlich Hässlichen durch die Abstraktion – in Werken, die von Raum und Zeit enthobene Bildungen präsentieren.

Bisher gibt es keine umfassende phänomenologische Untersuchung zum Hässlichen in der Kunst des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich sowohl den Kunstwerken, den Intentionen der Künstler als auch den daran anknüpfenden zeitgenössischen Diskursen widmet. Besonders in der deutschsprachigen Forschungsliteratur wurde das Hässliche im Gegensatz zum Schönen überaus stiefmütterlich behandelt. Eine erste Annäherung an negative ästhetische Kategorien wurde Ende der 1960er Jahre unter der Federführung von Hans Robert Jauß unternommen. Während eines Kolloquiums wurde über das weite Feld der *Nicht mehr schönen Künste* diskutiert. Das »nicht mehr« legt nahe, dass die Teilnehmer ein spezifisch modernes Phänomen erörterten. Doch das Themenspektrum der Essays umspannt Überlegungen zur griechischen und lateinischen Kunst des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr. bis hin zu Werken der Pop-Art. Nur ein Aufsatz, der von Jauß, behandelt speziell das Hässliche und zwar in der christlichen mittelalterlichen Literatur. Der Sammelband bot ein erstes Gegenprojekt zur überbordenden Literatur über das Schöne. Die Aufsätze, die sich u. a. dem Grausigen, Obszönen, Ekelhaften und dem Kitsch widmen, beleuchten jeweils einen Aspekt des Unschönen in einem ganz bestimmten, eng gesteckten Zeitraum.

In den letzten zwanzig Jahren wurden in mehreren größeren Arbeiten die ästhetische Kategorie des Hässlichen (Holger Funk und Werner Jung⁴) und andere negative Kategorien (Carsten Zelle⁵) untersucht. Vorausgegangen war 1977 Günther Oesterles *Ent-*

wurf einer Monographie des *ästhetisch Häßlichen*. All diese Analysen beschränken sich jedoch ausschließlich auf Texte der philosophischen Ästhetik bzw. auf kunsttheoretische Äußerungen. Funk und Jung konzentrieren sich auf die Behandlung des Häßlichen in der deutschen idealistischen Philosophie. Jung betrachtet es dabei als ästhetische Kategorie ohne Vorläufer, wie z. B. das Erhabene, und blendet aus, dass das Häßliche bereits vor dem 19. Jahrhundert, wenn auch marginal, thematisiert wurde.⁶ Im Gegensatz zu Zelles profunder Analyse der Doppelsträngigkeit der Ästhetik seit der Querelle des Anciens et des Modernes – er beginnt mit Nicolas Boileau-Despréaux⁷ und endet mit Friedrich Nietzsches Schriften – erscheint damit das Häßliche als ästhetische Kategorie ex nihilo.

1998 veröffentlichte Sabine Kleine ihre Dissertation *Zur Ästhetik des Häßlichen*. Darin konzentriert sie sich auf die Verbindung des Häßlichen mit dem Bösen, d. h. die Verquickung von Ästhetik und Ethik. Ihr Ziel ist nachzuweisen, dass das vernünftige Ideale in der Moderne abhanden kommt, das Anti-Ästhetische das Projekt der literarischen Moderne ist und Kunst sich von gesellschaftlich-moralischen Bindungen freimacht. Doch in der Moderne – ihren Beginn setzt Kleine in der Aufklärung an – genügt das Beispiel Zola, um insbesondere die letzte These zu widerlegen. Des Weiteren trennt die Autorin strikt den französischen vom deutschen Diskurs: den des „französische(n) Materialismus“, der die „Ratio dem Leib nachzuordnen“ pflegte, von dem des deutschen Idealismus, der das Erhabene „zur Chiffre für den Triumph der Vernunftfreiheit des Menschen“ erklärte.⁷ Die Begrenzung auf Œuvres wie das de Sades oder Baudelaires legt diese strikte Trennung zwischen französischer und deutscher Ästhetik nahe. Doch erweist sich gerade in der Analyse von Kritiken in der hier vorliegenden Arbeit, dass Kleine die Problematik unzulässig verkürzt und sehr wohl auch in Frankreich mit »typisch deutschen« Argumenten Werke als häßlich desavouiert wurden. Auch dort erhob sich die Klage, dass die Ratio als dem Geist unterlegen vorgestellt wurde. Die „Dichotomie zwischen Kant und Sade“ taugt demzufolge mitnichten zum „literarhistorischen Paradigma“⁸.

Die französischsprachige Sekundärliteratur blickt bei der Behandlung des Häßlichen auf eine längere Tradition zurück. Lydie Krestovsky veröffentlichte 1946 und 1948 zwei Arbeiten zu diesem Thema. Die erste, *La laideur dans l'art à travers les ages*, widmet sich ausschließlich der bildenden Kunst, die zweite, *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*, der Literatur. Sie begründet die getrennte Abhandlung damit, dass in den „bildenden Künsten die Form eine vorherrschende Rolle“ spielt, jedoch „in der Literatur der Inhalt im Zentrum“ steht.⁹ Daraus folgt, dass für sie Häßlichkeit in der bildenden Kunst sich allein durch fehlende oder nicht perfekte Form offenbart. Form gilt ihr als Symbol des Schönen.¹⁰ Wie jedoch deutlich werden wird, ist die for-

male Behandlung auch in der bildenden Kunst nicht immer allein für ihre so genannte Hässlichkeit ausschlaggebend (siehe dazu besonders das Kapitel II. 1. 3 zu Gustave Courbet).¹¹ Was ihr zweites Werk anbelangt, das das Hässliche in der Literatur behandelt, ist ihr dortiger Ansatzpunkt überaus problematisch. Krestovsky „behandelt das Hässliche als Form der Neuen Schönheit“¹². Deutlich von Baudelaire beeinflusst, erkennt sie nur literarische Werke an, die »spirituell« Hässliches in Schönes umwandeln. Das Hässliche bleibt somit nie unaufgelöst als letzte Wahrheit stehen, denn: „*Durch die Hässlichkeit gesehen* nimmt die Schönheit wieder ihren Platz ein, weil die Absolute Schönheit das Ergebnis der Kunst ist, jeder Kunst, auch der verwundeten, auch der durch die Jahrhunderte verstümmelten.“¹³ Dieser Ansatz führt zu einer Voreingenommenheit gegenüber dem Realismus und dem Naturalismus. Noch 1948 verwirft Krestovsky diese Kunstrichtungen, weil beide sich angeblich auf die fotografische Kopie der Wirklichkeit beschränken und deshalb vulgär seien.

In ihrer 1994 publizierten Abhandlung über die *Fascination de la laideur* definiert Murielle Gagnebin das Hässliche als „Spur der Arbeit der Zeit am Menschen.“¹⁴ Damit glaubt die Autorin, die Relativität des Hässlichen beseitigt zu haben. In der Ästhetik, behauptet sie, ist „die Zeit der nötige und absolute Parameter des Hässlichen“¹⁵. Sie erklärt es zum Symbol des Todes. Fragwürdig ist dieser Ansatz in zweierlei Hinsicht: Zum einen beschränkt Gagnebin Hässlichkeit auf den Menschen, zum anderen unterscheidet sie nicht zwischen Kunst- und Naturhässlichem, d. h. zwischen künstlerischem Werk und realer Präsenz. Ideales Schönes wird jedoch an das Unmenschliche – nämlich der Zeit Enthobene – angeschlossen. Nur Kunst, die versucht, der Repräsentation des Irdischen zu entfliehen, wie die abstrakte eines Kasimir Malewitsch, ist für sie schön.¹⁶

Die umfangreichste und zugleich tiefendste Erörterung des Hässlichen stammt von Michel Ribon. Auch er befasst sich mit den Erscheinungsformen des Hässlichen zu allen Zeiten, da die „»isolierten« Abbildungen des Hässlichen [...] immer existiert“ haben.¹⁷ Er betrachtet das Hässliche historisch: Seine Ausformungen in den Kunstwerken, die diesbezüglichen Überlegungen der Kunsttheoretiker zwischen Ablehnung und Akzeptanz. Ribon analysiert die kulturellen Bedingungen, warum etwas als hässlich bezeichnet wird, von der Antike bis in das 20. Jahrhundert. Ob des umfangreichen Projekts streift Ribon lediglich die Problematik für das 19. und das beginnende 20. Jahrhundert. Die vorliegende Arbeit wird die Analyse zu diesem Zeitraum vertiefen, da in dieser Periode das Hässliche in verschiedenster Ausformung unwiderruflich Einkehr in die Kunst fand und zu einem ihrer festen Bestandteile wurde, ohne noch ontologisch gerechtfertigt zu werden.

Die Arbeit wäre ohne die Unterstützung vieler nicht zustande gekommen. Ich danke Herrn Prof. Dr. Reinhard Steiner, Stuttgart, und Frau Prof. Dr. Ilse Nagelschmidt, Leipzig, für die Betreuung der Arbeit, für Hinweise Claudia Carell-Domröse, Sibylle Engelmann, Dr. Kathrin Kötz und Cordula Schröder, für technische Unterstützung Herbert Engelmann. Für Stipendien bin ich dem Land Sachsen und dem DAAD, der ein Auslandsstipendium für Forschungen an der Bibliothèque Nationale de Paris gewährte, zu Dank verpflichtet. Zum zügigen Abschluss der Arbeit trug außerdem die finanzielle Unterstützung meiner Eltern und Ralph Ahmerkamps bei – auch ihnen sei dafür gedankt. Ungenannt bleiben müssen die zahlreichen Freunde, die mir in Zeiten des Zweifels immer wieder Mut zusprachen, eine indirekte Unterstützung, die ab und zu dringend vonnöten war.

I DIE BANALITÄT DES HARMONISCHEN SCHÖNEN UND DER ZWEIFEL AM ABSOLUTEN

Seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts mehrten sich die Stimmen, die das bloß Schöne als degoutant und langweilig entlarvten. Es führe zu Sättigung und Ekel, wohingegen das Unangenehme vermischt mit dem Angenehmen fessele, mithin interessiere.¹ 1929 schließlich sollte Becker behaupten, dass

„das Langweilige [...] – viel mehr noch als das Häßliche – den eigentlichen Gegenpol des Schönen darstellt: in dem Sinne, daß es sozusagen das ästhetisch Hoffnungsloseste ist, da von ihm der Weg zur Schönheit viel weiter ist, als von dem – zuweilen doch »interessanten« – Häßlichen aus.“,

und Paul Valéry schrieb etwa zur gleichen Zeit: „die Schönheit ist eine Art von Tod; die Neuheit, die Intensität, die Seltsamkeit, mit einem Wort alle *Arten des Schocks* haben sie verdrängt.“²

Die Autoren gehen von einer Schönheitsvorstellung aus, die sich in antiken Theorien begründet. Sie dominierte bis zum 18. Jahrhundert und wurde im darauf folgenden allmählich abgebaut, ohne jedoch völlig zu verschwinden. Diese über Jahrhunderte tradierte Theorie des Schönen ist an metaphysische Systeme gekoppelt. Analog zu den Gesetzmäßigkeiten der Sphärenharmonie, von denen man glaubte, dass sie den Kosmos bestimmen,³ wurden die Regeln für den Schönheitswert eines Kunstwerkes entwickelt: Sie beruhten auf Harmonie, Ordnung, Symmetrie, Rhythmus, rechtem Maß, höherer Notwendigkeit, Regelmäßigkeit, Geschlossenheit, Klarheit, Deutlichkeit, Reinheit, Konsistenz und der Auflösung von Widersprüchen.⁴ Diese normativen Bezugsgrößen ermöglichten konkrete Aussagen über das Maß an Schönheit.

Mit diesem harmonischen und folglich harmonisierenden Schönen war das sich verstärkende Bedürfnis, von Kunstwerken emotional angeregt zu werden, nicht vereinbar. Dieser Wunsch trat besonders seit der Aufklärung hervor, als für immer mehr ehemals verunsichernde Phänomene rationale Erklärungen gefunden wurden. Der durch die Sekurität im Leben aufkommenden Langeweile entgegenzutreten, verschreibt sich eine Kunst, die das entschwundene Wunderbare, Schreckliche, Grauenhafte in ihren Werken zurückgewinnt.⁵ Ihre künstlichen Paradiese und Höllen ersetzen das im Leben Entzauberte.

Im Namen der Zerstreung der Langeweile intervenierte 1719 Jean Baptiste Dubos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* gegen ein sich ausschließlich der

Kallistik verschreibendes ästhetisches Urteil.⁶ Nicht mehr nach der ihm eigenen Schönheit bewertet Dubos in den *Réflexions* ein Kunstwerk, sondern nach der Intensität der Gemütsbewegung, die es hervorruft. Sie wird lustvoll erfahren und ist umso heftiger, je ungewöhnlicher, unalltäglicher sich das Dargestellte erweist.⁷ Dem Entsetzlichen, das einen ausgezeichneten Platz erhält, stellt er das Hässliche, Furchtbare, letztendlich das ganze Arsenal von Reizen, die das Gemüt affizieren, zur Seite. Dubos erteilt ihnen die ästhetische Lizenz gegen die mit Unlust gleichgesetzte Indifferenz des Gemüts und verwirft somit das harmonisierende Schöne.⁸

Dass für das Schöne eine gewisse Neuheit und Überraschung zwingend ist, davon geht Edmund Burke in seiner ungemein einflussreichen empirisch-sensualistischen Ästhetik *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) aus. Neben dem Schönen führt er gleichwertig die Kategorie des Erhabenen ein. Grundlage, etwas als das eine oder andere zu bezeichnen, ist die „Affizierung des Gemütes“⁹, die unmittelbare Wirkung auf die Sinnlichkeit vor jeglicher Reflexion. Demzufolge spielen bei der Bezeichnung eines Objektes als schön formale Kategorien wie Proportion, Regelmäßigkeit, Ordnung und Symmetrie keine Rolle.

Um zu erklären, warum besonders Werke das Publikum fesseln, die den objektiven, formalen Kriterien des Schönen widersprechen, untersucht Burke empirisch die Eigenschaften des Erhabenen und des Schönen. Dichotomisch scheidet er in seiner Ästhetik Unlust (Schmerz) und Lust (Liebe). Schmerzvoll erfahre der Mensch den bedrohenden Schrecken. Dabei werde der Selbsterhaltungstrieb angesprochen – für Burke die stärkste Leidenschaft. Wird der Schrecken nicht als zu bedrängend, d. h. als lebensbedrohlich, empfunden, vermischt sich die Unlust mit Lust. „Die Abstoßung schlägt um in Anziehung, die Angst in Lust.“¹⁰, so Alewyn. Diese Melange ist Ursprung des Erhabenen, das Burke auf das Furchtbar-Erhabene reduziert.¹¹ Aus der Beobachtung, was Schrecken verursacht, leitet er die Eigenschaften des Erhabenen ab. Alles, was sich einer klaren, rationalen Erkenntnis entzieht, ist seine Quelle: Es sind das Dunkle und Düstere, weil sie Gefahren verbergen, das Uneindeutige, Verworrene, übermächtig Große sowie das Raue und Gebrochene.¹² Auch gänzliche Privationen, wie völlige Leere, totale Finsternis, absolute Einsamkeit und vollkommenes Schweigen wirken erhaben, weil sie, wie Ewiges und Unendliches, zwar einen großen Einfluss auf die Phantasie ausüben, aber nicht vom Verstand erfasst werden können. All dies galt Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner *Aesthetica*, die er einige Jahre vor Burkes Abhandlung begonnen hatte, als hässlich.¹³

Als Liebe Einflößendes und damit Schönes führt Burke das Reine, Helle, Glatte, Kleine, Zarte, fast Gebrechliche, sich nur allmählich Ändernde und in den Teilen Verschmelzende an.¹⁴ Diese Qualitäten des Schönen leitet er sowohl aus seiner Vorstellung von lie-

benswerten Frauen als auch aus der Kleinkunst des Rokoko ab. Seine Definition umfasst zwar die niedliche und zierliche, nicht aber die antike, edle Schönheit. Burke historisiert die Kategorien nicht, sondern geht von der allgemeinen und ewigen Gültigkeit dessen aus, was in England um die Mitte des 18. Jahrhunderts für schön und erhaben gehalten wurde.

Da Proportion, Maß und Vollkommenheit als quantitative, verstandesmäßig zu fassende Verhältnisse nichts über die ästhetische Qualität des Schönen aussagen,¹⁵ koinzidieren nach Burke Disproportion oder Missgestalt auch nicht mit ihrem „wahr[e]n Gegensatz“, dem Hässlichen. Es kann aber, ebenso wie Formen des Erhabenen, „aus Ursachen hervorgeh[en], die denen der positiven Schönheit entgegengesetzt sind“¹⁶:

„Häßlichkeit ist [...] verträglich mit einer Idee von Erhabenem; ich möchte aber keineswegs behaupten, daß Häßlichkeit an sich eine erhabene Idee sei; sie ist es nur, wenn sie mit solchen Qualitäten verbunden ist, die einen starken Schrecken verursachen.“¹⁷

Hässliches wird, indem es partiell in das Erhabene eingeht, relativiert und Teil des Ästhetischen, ohne durch Kontrast oder Umformung gerechtfertigt zu werden.¹⁸

Unter dem Einfluss der Affekte-Theorie wurde das normativ definierte Schöne unterminiert. Der Wunsch nach starken Emotionen, das Gefallen am Unangenehmen ließ die negative Lust, den Schmerz, aus der ästhetischen Negativopposition heraustreten. In das Zentrum ästhetischer Überlegungen rückte das bis dahin weitgehend ausgeschlossene Schreckliche. Gleichzeitig integrierten Autoren des 18. Jahrhunderts das einstmals Hässliche. Ein- und untergeordnet wurde es dem Erhabenen, dessen Wirkung dem harmonisierenden Schönen entgegengesetzt ist. Neben das Schöne trat – gleichsam symbiotisch – aber nicht nur das Erhabene, sondern als „Verpuppungs- und Derivatformen“ z. B. auch das Pittoreske, Groteske und Interessante.¹⁹

1 Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* – Ein Dokument des Zweifels an der Schönheit

Der frühe Text Friedrich Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie*²⁰ datiert von 1795. Zwei Jahre darauf wurde er mit einer erläuternden Vorrede publiziert, die vorauszusehende Missverständnisse ausräumen sollte.²¹

Schlegel versucht in dieser Schrift, konträre ästhetische Auffassungen zu verbinden. Dazu beschäftigt er sich mit den konkurrierenden Meinungen der im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts virulenten Querelle des Anciens et des Modernes: Vertraten die Anciens den Standpunkt, dass die antike harmonisierende Schönheit allein kunstwür-

dig ist, antike Werke deshalb für Künstler bis in die Gegenwart absolutes Vorbild sein und den nachantiken Autoren als Orientierung dienen müssen, betont die Modernes den Anspruch zeitgenössischer Kunst auf Souveränität und verwarfen allgemein gültige Normen.

Schlegel verweist als „rückwärts gekehrter Prophet“²² einerseits auf die Vorbildlichkeit antiker Poesie, denn diese strebte im Gegensatz zur modernen²³ das an, was nach seiner Auffassung Ziel jeglicher Poesie zu sein hat: Schönheit. Andererseits jedoch kann und will er moderne Werke – insbesondere die Shakespeares, den er mit einer enthusiastischen Huldigung bedenkt – nicht verwerfen, obwohl das Schöne „so wenig das herrschende Prinzip der modernen Poesie [ist], daß viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des *Häßlichen* sind“ (219). Diese kontradiktorischen Prämissen sind Ausgangspunkt seiner ästhetischen Überlegungen.

Der Romantiker visiert im *Studium-Aufsatz* das absolute ästhetische Gesetz für die Bewertung jeglicher Kunst an. Neben dem idealen Urbild des Schönen enthält es als Gegenstück – wie Jauß formulierte – den „berühmten Versuch einer ersten Theorie des *Häßlichen*“²⁴. Beide sollen, wegen der von Schlegel postulierten Kunstautonomie, ein objektives, ausschließlich von ästhetischen Kriterien abhängiges Urteil ermöglichen.

Der Widerstreit der Prämissen beeinflusst die Entfaltung seiner Theorie: Die Argumentation verläuft nicht geradlinig, sondern wirkt, als hätte sie Schlegel erst während des Schreibprozesses entwickelt. So behauptet er zwar: „Nur bei einem Volke [den Griechen] entsprach die schöne Kunst der hohen Würde ihrer Bestimmung.“ (275) Doch dieser Ausschließlichkeit widerspricht, dass die „erhabne Bestimmung der modernen Poesie [...] das höchste Ziel jeder möglichen Poesie“ (255) ist. Damit illustriert der Aufsatz, was das moderne Gemüt vom antiken laut Schlegel unterscheidet – Zerrissenheit.

1.1 Antike Schönheit und moderne Hässlichkeit

In enger Anlehnung an Kant, dessen Anschauungen aus der *Kritik der Urteilskraft* (1790) partiell in den *Studium-Aufsatz* einfließen, definiert Schlegel:

„Das *Schöne* [...] ist der allgemeingültige Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch notwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist.“ (253)²⁵

Das so bestimmte Schöne hat sich für ihn in der griechischen Poesie, auf die er eine Eloge anstimmt, vollständig verwirklicht. Deshalb soll sie für die eigene Zeit, in der er die Kunst in einer „vorübergehenden wohlthätigen Krise“ (258) befangen sieht, vorbildlich werden und rechtfertigt ihr Studium.

Der Gedanke, dass die Gegenwart durch den Gang ad fontes erneuernde Kräfte schöpfen kann, geht im Deutschland des 18. Jahrhunderts auf Johann Joachim Winckelmann zurück. Ebenso wie die Neuhumanisten schließt Friedrich Schlegel an seine Theorie an.²⁶ Sie postulierten nicht die Nachahmung einzelner Werke oder Eigentümlichkeiten, sondern „die Auseinandersetzung mit dem Geist des Ganzen“²⁷.

Dieser Geist spiegelt ein Ideal wider: die gleichmäßige, harmonische Ausbildung von Körper und Seele und die enge Verbindung zwischen Mensch und Natur in einer hoch entwickelten Kultur. Schlegel führt dafür den Begriff »natürliche Bildung« ein. Sie garantiert die ausgewogene, harmonische Entfaltung aller Vermögen des Menschen, ist einfach und einheitlich, vollkommen und vollendet. Entsprechend der Charakteristik dieser Bildung, die mit den Anforderungen Schlegels an das Schöne korrespondiert, sind die zu dieser Zeit entstandenen Werke: Sie stimmen in Inhalt und Form völlig mit sich überein und vereinigen Fülle in harmonischer Einheit. Gegenstand der aus diesem Geist entstandenen Kunstwerke ist nicht das Zufällige, sondern das Wesentliche und Notwendige, nicht das Einzelne, sondern das Allgemeine. Damit erscheinen sie als ewig und nicht als subjektive Produkte eines Künstlers. Ihre „vollständige Schönheit“ verschafft „Ruhe und Befriedigung“ (217) durch das zweckfreie Spiel der Erkenntniskräfte.²⁸

Die Kunst kann unter der natürlichen Bildung nur ein Ziel haben: den zwecklosen Zweck. Die Produktion schöner Werke ist zwingend, da in der natürlichen Bildung immer die Praxis der Theorie vorausgeht. Mit antiken Schöpfungen kann damit – im Gegensatz zu den modernen – kein theoretischer, philosophischer Zweck verfolgt werden. Zwar wird die Poesie wegen dieser Zweck- bzw. Interesselosigkeit notwendig zur schönen, sie kann aber wegen der unreflektierten, naturhaften Kunstproduktion nur ein relatives Maximum an Schönheit erlangen. Nicht nur das: Dieses Extrem hat eine begrenzte Dauer. Die antike Kunst war notwendig dem Verfall preisgegeben, da der Trieb nur „ein blinder Führer“ (231) ist, und damit die Werke, zu denen er leitete, das „Geschenk einer gütigen Natur“ (285). Parallel zum Naturkreislauf beschreibt Schlegel die Geschichte der griechischen Poesie als abgeschlossenen, vollständigen Lebenszyklus mit Geburt, Leben und Tod – mit Aufstieg, Höhepunkt und Verfall.

Schlegel kann sämtliche Werke der Antike wegen der geschlossenen Kreisform als etwas ganz Eigenständiges von denen der Moderne trennen. Da ihr Geist dem schöner Kunst entspricht, extrahiert er aus ihrer Gesamtheit das Urbild der Schönheit – die überzeitliche Idee des schönen, ästhetischen Kunstwerkes. Es soll sowohl vor platter Nachahmung einzelner Aspekte ausgewählter antiker Werke als auch vor regellosem Schöpfer-tum bewahren, das sich in subjektiver Genialität zu begründen sucht. Dem idealen Charakter des Konstrukt entspricht, dass es noch niemals erreicht wurde – auch nicht von den schönsten Werken, die die griechische Kunst hervorbrachte –, noch künftig erlangt

werden kann. Die Distinktion von idealem Schönen und real möglichem Schönen ist grundlegend für das Verständnis dieses Aufsatzes.²⁹

Im ersten Kapitel, das Schlegel in der Überarbeitung von 1823 mit der Überschrift *Von dem gegenwärtigen verworrenen Zustande der modernen Dichtkunst* versah, fällt er denn auch zunächst über die moderne – kontrastierend zum Lob der griechischen Poesie – ein vernichtendes Urteil. Zum einen entbehrt sie der natürlichen Bildung, also der Voraussetzung, die die griechischen Dichtungen notwendig zu schönen machte. Zum anderen – und dies ist eng mit dem Mangel an dieser Bildung verquickt – ist das Schöne nicht einmal „ihr Ideal“ sondern „das *Interessante* d. h. subjektive ästhetische Kraft“ (208).

Für Schlegel ist die Intention moderner Kunst, Interesse zu erwecken. Mit dem Interessanten, das „der kürzeste Weg [ist], den eigentlichen Charakter der modernen Poesie zu entdecken“ (208), entfaltet er das Spannungsfeld, in dem sich moderne Kunst häufig zu bewähren sucht: Um die Schöpfung von Werken zu rechtfertigen, die nicht im konkreten Auftrag entstanden, reagieren die Künstler auf die Erwartungen des Publikums – auf seinen Wunsch nach Unterhaltung und Bildung. Die Rezipienten konsumieren Kunst als Mittel gegen die drückende Langeweile, „um schlaffe Begierden zu stacheln, stumpfe Sinne zu kitzeln, und rohen Lüsten zu schmeicheln“ (218). Wegen des „*rastlose[n] unersättliche[n] Streben[s] nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten*“ (228) lässt diese interessante Kunst jedoch – Schlegel denkt vor allem an die zeitgenössische »Romanschwemme« – „einen verwundenden Stachel in der Seele zurück“ (217), und der Leser verbleibt „in *unbefriedigter Sehnsucht*“ (219). Der vermeintliche Zwang, Werke erschaffen zu müssen, die frühere in ihrer Wirkung überbieten, lässt Arbeiten entstehen, die des spezifischen Mechanismus schöner Kunst entbehren: des zweckfreien Spiels der Erkenntniskräfte.

Bereits die der Moderne typische »künstliche Bildung« – der Antipode der natürlichen in der Antike –, ist schöner Kunst nicht von vornherein günstig.³⁰ Sie ist vernunftgesteuert, interessegeleitet und setzt ein, wenn die Theorie der Praxis vorausgeht. Vernunft und Natur harmonieren nicht mehr miteinander. Der trennende Verstand zerstört die Einheit der Natur und entreißt ihr nur einzelne Aspekte. Der Blick auf die Welt ist zerstückelnd. Modernen Dichtungen mangelt es deshalb an „*Übereinstimmung und Vollendung*“, sie bilden keine „*vollständige Schönheit*“ (217), sondern sind, so der Autor, lediglich „reich [...] an einzelnen Schönheiten jeder Art“ (249).

Trotzdem nimmt Schlegel schließlich gegenüber der modernen Poesie eine ambivalente, zutiefst widersprüchliche Haltung ein. Die zunächst emphatische Verdammung schwächt er bei seiner Bewertung der philosophischen Tragödien Shakespeares, dem „*Gipfel der modernen Poesie*“ (249), deutlich ab, obwohl er auch ihnen konsequent das Prädikat »schön« verweigert. Die Dramenhandlungen zeugen vom philosophischen

Interesse, das ästhetische Kategorien missachtet: „Das Häßliche ist ihr [der philosophischen Tragödie] oft in ihrer Vollendung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck“ (241).

Besonders das Stück *Hamlet* widerspiegelt für Schlegel die „unauflöslie(n) Disharmonie“ des modernen Gemüts, und als „Totaleindruck“ verbleibt dem Leser nurmehr „ein *Maximum an Verzweiflung*“, die durch das „so gränzenlose Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft [...] in Hamlets Charakter“ (248) hervorgerufen wird. Das Hässliche umfasst im *Studium-Aufsatz* die dürftige Verwirrung³¹ und das erhabene Hässliche. Letzteres wird entweder im unendlichen Mangel oder in unendlicher Disharmonie offenbar. Mit dem erhabenen Hässlichen fasst Schlegel die von ihm geschätzten Werke der Moderne. Angesichts ihrer großen philosophischen – typisch modernen – Thematik, die Zwecklosigkeit und Leere des Lebens, gesteht Schlegel ihnen zu, dass nichts „so widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt und gräßlich“ (251) ist, als dass es vernachlässigt werden darf.

Das Postulat des Schönen rückt bei dieser Begeisterung zunächst aus dem Blickfeld. Verführt von Shakespeares Dramen misst er den Erscheinungsformen des Interessanten und damit auch dem Hässlichen einen Wert bei. Den Widerspruch zum ursprünglich angegebenen überzeitlichen Ziel der Poesie – dem Schönen – löst Schlegel schließlich durch eine geschichtsphilosophische Konstruktion auf.

1. 2 Die Rückkehr zum Schönen aus Überdruß

Angesichts der zeitgenössischen defizitären Kunst glaubte Schlegel, dass sie an einem Scheideweg angelangt ist: Entweder kündige die Übermacht des Interessanten das Ende der Poesie an – ein Gedanke, den er verwarf – oder sie erzwingt als „*glückliche Katastrophe*“ (224) künftig eine Kunst, die erneut das Schöne anstrebt.

Da es „kein *höchstes Interessantes* gibt“, vermag es im Gegensatz zum Schönen, das das „Allgemeingültige, Beharrliche und Notwendige – das *Objektive*“ (253) ist, nie zu befriedigen. Um ein Werk für die Rezipienten interessant zu machen, sind immer stärkere Reize erforderlich: Mit dem „*Piquante[n]*“ wird schließlich krampfhaft versucht, die abgestumpfte Empfindung zu reizen, mit dem „*Frappante[n]*“ hingegen die Einbildungskraft (siehe 254).³² Dass letztlich das „*Choquante*“ eingesetzt werden muss, um überhaupt noch eine Wirkung bei den Lesern hervorzurufen, gilt Schlegel als Hinweis auf einen moribunden Geschmack (siehe *ibid.*). In diesen Arten des Interessanten sieht er im *Studium-Aufsatz* die Todesboten dieser zur Überbietung gezwungenen Poesie.

Schlegels „Theorie des Häßlichen“, der erste Teil des „*ästhetischen Kriminalkodex[es]*“ (315), befasst sich mit den Wirkungen des eng mit dem Interessanten verknüpften

Hässlichen. Er leitet sie ex negativo aus dem Urbild des Schönen ab: Regt das Schöne den Rezipienten an, sich einem geistigen Genuss hinzugeben, erfüllt ihn „das Ekelhafte, das Quälende, das Gräßliche [des Hässlichen] mit Widerwillen und Abscheu“ (311). Bringt das Schöne reiche Fülle in eine Einheit, ist das Hässliche „Leerheit, Monotonie, Einförmigkeit, Geistlosigkeit“ (312). Die Wirkung des Hässlichen ist letztendlich immer die entgegengesetzte zu der, die, wenn auch unbewusst, ersehnt wird: „Die notwendige Bedingung des Häßlichen ist eine getäuschte Erwartung, ein erregtes und dann beleidigtes Verlangen.“ (313)³³ Schlegel hoffte, dass letztendlich die Reizüberflutung durch das Interessante zum Überdruß führt. Dann würden die Autoren der modernen Poesie wieder auf den »richtigen« Weg gezwungen, zum Streben nach dem idealen Schönen als „Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit“ (253).

Sollte dieser Drang künftig erwachen, bildet die von Vernunft regierte künstliche Bildung laut Schlegel eine hervorragende Ausgangsposition. Nicht mehr wie in der Antike würden die Autoren von einem unergründbaren Trieb zur Produktion schöner Werke geführt, sondern durch die bewusste Orientierung am Urbild des Schönen. Der Idee des schönen Kunstwerkes müssten sich deshalb ihre Dichtungen immer stärker annähern. Diese Perfektibilität unterscheidet nach Ansicht des deutschen Romantikers die Entwicklung der zukünftigen Poesie, die damit einer unendlich aufsteigenden Linie gleicht, von dem kreisförmigen Verlauf der antiken. Die Tendenz der anvisierten Kunst geht bewusst in Richtung des absoluten Maximums des Schönen. Sie verbleibt weder beim relativen Maximum, das in der Antike durch die unbewusste Kunstproduktion bedingt war, noch kann sie wieder hinter bereits Erreichtes zurückfallen. Zugleich bewahrt die Perfektibilität des Schönen vor dem, was das Interessante hervorruft: Übersättigung. Gerade weil jedes reale Werk immer hinter dem idealen zurückbleibt,³⁴ muss der Rezipient die »Leerstellen des Schönen« selbsttätig reflexiv ausfüllen. Sein Verstand ist deshalb beschäftigt, ohne erschöpft zu werden.³⁵

Wegen ihrer Reflexivität erhält bei Schlegel die moderne künstliche Bildung einen höheren Stellenwert als die unbewusste natürliche. Durch den anvisierten Prozess der Kunstproduktion, der bewusst auf das vorbildliche, aus der antiken Poesie extrahierte Urbild abzielt, wird – davon ist der Autor überzeugt – zwingend ein höheres Schönes als in der Antike erreicht werden. Das Studium der Gesamtheit griechischer Poesie wirkt so auf die Entstehung neuer, originärer Werke befruchtend. Goethes Dichtungen, die er als „Morgenröte echter Kunst“ (260) apostrophiert, galten ihm als Beweis, dass die Hoffnung auf eine solche Kunst kein leerer Wahn ist: „*Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manirierten und dem Objektiven.*“ (261)

Das Hässliche und das Interessante analysiert Schlegel hier im Zusammenhang mit seiner Wirkung auf die Rezipienten. Er hoffte, dass sie – des endlosen Überbietungszwangs

des Interessanten müde – schließlich das Bedürfnis nach schöner Kunst verspüren werden. Dieser Wunsch werde sich dann auf die künftigen Werke auswirken, denn er könnte die Autoren anspornen, ihr Schaffen bewusst auf ideale Schönheit zu orientieren. Dieses ist im *Studium-Aufsatz* jedoch nur der erste Schritt, das Hässliche moderner Schöpfungen zu rechtfertigen. Es wird akzeptiert für die Kunst in der Krise, als zu Überwindendes, als Anstoß zur Umorientierung – als Steigbügel zukünftiger Schönheit.

1.3 Das unüberwindbare Hässliche in den Schöpfungen des Menschen

Eine faktische Hässlichkeit konstatiert Schlegel in seinem Essay jedoch nicht nur für moderne Werke, sondern er muss sie – trotz seiner Eloge auf die griechische Poesie – auch für diese eingestehen. Nicht ohne Grund wurden die Werke ihrer Anfangs- und Endphase von den Studien der Klassizisten ausgeschlossen. Da Schlegel jedoch auf das Studium der griechischen Werke als Gesamtheit besteht, musste er auch diese Werke integrieren. Das war aber mit den bisherigen Theorien, die sich dem Schönen verschrieben, ebenso unmöglich wie eine zeitübergreifende, objektive Bewertung von Kunst. Das Desiderat eines allgemein gültigen Maßstabs bewies sich Schlegel auch darin, dass bislang noch kein „namhafte[r] Versuch einer *Theorie des Häßlichen*“ unternommen wurde. Und das, obwohl „das Schöne und das Häßliche unzertrennliche Korrelaten“ (311) sind. Den zwei Bestandteilen des eng mit der sinnlichen Sphäre verwobenen Hässlichen, der dürftigen Verwirrung und dem erhabenen Hässlichen, entsprechen als Korrelate folgende Teilelemente des Schönen: das Schöne im engeren Sinne als „Erscheinung einer endlichen Mannigfaltigkeit in einer bedingten Einheit“ und das Erhabene als „Erscheinung des Unendlichen“ (312 f.).³⁶

Im Gegensatz zu den Teilen des Hässlichen sind die des Schönen jeweils grenzenlos vervollkommenbar. Ihr Verhältnis zueinander folgt dem Gesetz des Verhältnisses der vereinigten Bestandteile des Schönen – Einheit und Mannigfaltigkeit, Harmonie und Vielheit. Die Form gehorcht der inneren Vollständigkeit und Notwendigkeit, der Stoff der Tendenz auf das unendliche Wesen – die Göttlichkeit. Der Eigenart des Hässlichen wiederum entspricht, dass ihm „nur ein *subjektives*“ Maximum möglich ist, „denn es gibt für jede individuelle Empfänglichkeit eine bestimmte Gränze des Ekels, der Pein, der Verzweiflung, jenseits welcher die Besonnenheit [der Zugriff der Vernunft auf das Kunstwerk] aufhören würde“ (314).

Die innige Verbindung von Schönerem und Hässlichem in den realen Werken begründet sich laut Schlegel in der dualen Natur des Menschen. Ihre eine Seite, die der „reinen Geistigkeit“, ist für ihn Garant schöner Kunst. Dieser widerspricht jedoch ihre andere, die „Tierheit“ (312).

Indem er Ethisches und Ästhetisches verknüpft, modifiziert Schlegel seine Definition des Schönen: Es ist „die angenehme Erscheinung des Guten“ im Sinne der freien Selbstbestimmung des Menschen, „das *Häßliche*“ hingegen „die unangenehme Erscheinung des Schlechten“ (311). Dem idealen Schönen ordnet er dementsprechend die Idee des absolut Guten, die unbeschränkte Freiheit, zu.³⁷ Ihm verweigert der Autor den gleichwertigen Antipoden: „Dem absoluten Guten ist aber gar nichts Positives, kein absolutes Schlechtes entgegengesetzt“ (311). Als „*Negation* der reinen Menschheit“ bzw., wie er deutlicher 1823 zufügte, als „bloße Verneinung des reinen oder des geistigen Daseins“ bleibt das Hässliche auf ontologischer Ebene ausgeschlossen – ist lediglich „leerer Schein“, der nur in der „Sphäre der Tierheit“ als „positives Übel“ (312) auftritt.

Durch die animalischen Anteile des Menschen erzwingt sich das Hässliche Einlass in die Kunst. Schlegel schließt es also nicht – wie die klassizistischen Kunsttheorien – als Mangelhaftes einfach aus, aber es kommt über den Status eines unvermeidlichen Übels nicht hinaus. Das Ziel, die Schöpfung idealschöner Werke, ist, wie Oesterle formuliert, „im Sinne einer transzendentalphilosophisch abgeleiteten Sollenstheorie“ zu verstehen, die „die einzelnen Werke perspektivisch in Relation zur Idee der Kunst“ setzt, „zur Entfaltung der Idee der Kunst trotz einzelner Werke.“³⁸

Zu resümieren ist, dass Schlegel zunächst darauf abzielt, das Hässliche zu negieren und zu verdammen. Da er jedoch erkennt, dass er damit realen Kunstwerken nicht gerecht werden kann, behilft er sich mit zwei Konstruktionen. Zum einen behauptet er, betont interessante und damit hässliche Werke seien Ausdruck einer vorübergehenden Krise. Interessantes und Hässliches wird zum *Movens* einer Renaissance schöner Kunst, deren Qualität eine höhere ist als die der antiken. Dazu dient das geschichtsphilosophische Modell der drei Kunstzeitalter: antike schöne, hässliche zeitgenössische und künftige schöne Kunst.

Zum anderen muss Schlegel Hässliches aber auch retrospektiv für antike Werke zugeben und es prospektiv in die wiederzugewinnende schöne Kunst der Zukunft integrieren. Er rechtfertigt es durch die gemischte Natur des Menschen. Da der real existierende Mensch kein rein geistiges Wesen ist, sondern seine Doppelnatur auch animalische Anteile einschließt, die eine gewisse Unfreiheit bedingen, widerspiegeln seine Kunstwerke auch das Schlechte und somit das Hässliche. Das absolut schöne Kunstwerk muss eine Utopie bleiben – dieser Realität beugt er sich.

Als Ziel kann er deshalb nur formulieren, dass die Autoren sich in ihren Werken idealschöner Kunst annähern sollen, indem sie von der Tierheit und Unfreiheit des Menschen weitestmöglich abstrahieren. Der Glaube an das notwendige Übergewicht des Schönen und die theoretische Negation der völligen Unfreiheit des Menschen trennt Schlegel von späteren Künstlern. Sein spekulativer Ansatz und das philosophische Kon-

strukt vom Urbild des Schönen kontrastiert mit späteren Überlegungen, die stärker vom realen Werk und der konkreten Auseinandersetzung mit ihrer Zeit bestimmt sind. Künstler wie Charles Baudelaire oder Eugène Delacroix werden gerade im Hässlichen und Interessanten das Schöne suchen und ein Emile Zola sollte im Namen der an der Realität orientierten künstlerischen Wahrheit die »schlechte«, tierische Seite des Menschen betonen, die ihn knechtet und unfrei macht.

Obwohl sich die Künstler also nicht ermannen, mit Vernunft das Schöne anzustreben, überlebte die Kunst das von Schlegel prophezeite Ende – wenn sie auch nach seinen in diesem Text vertretenen Ansichten diesen Namen nicht mehr verdiente. Ein anderes Kunstverständnis etablierte sich: Es hatte seinen Fixpunkt nicht mehr im Schönen, sondern im Ästhetischen.

2 Das Hässliche als Schönes – Charles Baudelaire

„Hat man nun einmal die Liebhaberei fürs Absolute und kann nicht davon lassen: so bleibt einem kein Ausweg, als sich selbst immer zu widersprechen, und entgegengesetzte Extreme zu verbinden. [...] Man hat nur die Wahl, ob man sich dabei leidend verhalten will, oder ob man die Notwendigkeit durch Anerkennung zur freien Handlung adeln will.“³⁹

Dieses Bekenntnis Friedrich Schlegels datiert nach dem *Studium-Aufsatz* – von 1798. Zweifel und Zerrissenheit werden hier formuliert, die der früheren Schrift, trotz der ihr immanenten Widersprüchlichkeit, fremd sind. Ziel des Künstlers in dem früheren Essay war eindeutig die ideale Schönheit, die im Urbild Gestalt annimmt, und der es sich weitestmöglich anzunähern gilt. Der Glaube an das göttlich allwaltende – absolute – Gute und seine Verkörperung in der Idee des rein geistigen Schönen blieben unangetastet. Sein ausgezeichnete Platz wurde ihm nicht – wie bei dem 1821 geborenen Charles Baudelaire – durch ein Schlechtes und Hässliches streitig gemacht.

Nichtsdestotrotz eint die Sehnsucht nach dem Absoluten, dem absolut Schönen, Künstler wie Schlegel und Baudelaire. Doch bei dem französischen Schriftsteller ist der Abgrund zwischen dem erstrebten und dem realen Kunstwerk nicht nur nicht überwindbar, das absolut Schöne paralyisiert den Künstler. Die Schönheit gleicht einem „Traum aus Stein“⁴⁰, der Sphinx, der Männer mordenden Rätselstellerin⁴¹. Kalt, unbewegt, majestätisch fesselt sie den Dichter an sich. Doch statt Augen, »den Toren zur Seele«, hat sie „zwei reine Spiegel“, um die ihr verfallenen „Liebhaber zu bannen“⁴². Sie geben zwar alle Dinge schöner wieder, verweisen aber den Hineinschauenden letztendlich auf sich selbst, auf seine Unvollkommenheit zurück. Da sie unerkennbar bleibt, ruft die absolute Schönheit Schmerz hervor und lässt den Dichter schließlich verstummen.

„Das Studium des Schönen ist ein Duell, bei dem der Künstler vor Entsetzen aufschreit, ehe er besiegt wird.“⁴³ bekennt Baudelaire im *Confiteor des Künstlers* 1862. Die Übersinnlichkeit bzw. Unsinnlichkeit, Eindeutigkeit und Reinheit des absoluten Schönen widerspricht der menschlichen Konstitution. Dieser angemessen kann sie nur durch die Integration der zeitbedingten und von den Umständen abhängigen relativen Schönheit werden, einen Gedanken, den Baudelaire in nuce im *Salon von 1846* entwickelte und in *Der Maler des modernen Lebens* (1863) weiter ausführte.

2. 1 Das brüchige Weltbild als Ursache des Hässlichen in der Kunst

Die Vision einer geradlinigen, rationalen Vervollkommnung des künstlerischen Schaffens, wie sie Schlegel noch hatte, muss in der „schlechtesten aller möglichen Welten“⁴⁴ – so empfand sie Baudelaire – zuschanden gehen. Der Glaube an einen eindeutig positiven Gott, der mit der Einheit und dem absolut Guten koinzidiert, und der bei dem deutschen Romantiker noch die Überlegenheit des Geistes garantierte,⁴⁵ ist bei Baudelaire brüchig, lässt ihn zwischen Gottes-Verneinung und Messianismus taumeln. Die Suche nach dem Ideal und ihre Vergeblichkeit ist Grundscheema der *Blumen des Bösen*: Ihre fünf Teile beinhalten Absturz und Aufschwung in metaphysische Welten (*Spleen und Ideal*), die Rückkehr zur Realität (*Pariser Bilder*), die Suche im künstlichen Paradies (*Der Wein*), die verzweifelte Zerstörung (*Blumen des Bösen*), die Revolte gegen Gott (*Aufbruch*) und den Ausweg im Tod (*Der Tod*).

In seinen Notizen zu einer seit 1859 geplanten Autobiographie *Mein entblößtes Herz* philosophiert Baudelaire über die Möglichkeit, dass Gott sich selbst im Schöpfungsprozess negierte, die Einheit zugunsten der Zweiheit auflöste und sich dadurch materialisierte.⁴⁶ Dieser Gedanke erscheint gleichsam wie ein Vorläufer der *Philosophie der Erlösung*, die Philipp Mainländer etwa ein Vierteljahrhundert später verfassen sollte. Sie erhellt, welche Konsequenz Baudelaires Ansatz haben muss, wenn er zu Ende gedacht wird. Auch Mainländers Theorie geht von der Zerstörung der Unität Gottes aus: „Aber diese einfache Einheit [Gottes] ist gewesen; sie ist nicht mehr. Sie hat sich, ihr Wesen verändernd, voll und ganz zu einer Welt der Vielheit zersplittert. Gott ist gestorben und sein Tod war das Leben der Welt.“⁴⁷ Der leeren Transzendenz entspricht die Vielheit der Immanenz. Durch Gottes Materialisierung, die das uranfängliche Reine vernichtet, durch seine Aufsplitterung im Schöpfungsmoment wird die Nicht-Existenz der Einheit und damit des Absoluten – des absoluten Geistigen, Guten und Schönen – besiegelt. Aber diesen Schritt, aus dem folgt, „fest und freudig dem absoluten Nichts ins Auge“⁴⁸ zu blicken, vollzog Baudelaire – und hier wird das Paradoxe seines Denkens deutlich – noch nicht.

Die Selbstnegierung im Schöpfungsmoment als der Sündenfall Gottes – Baudelaire formulierte dies noch als Frage.⁴⁹ Doch wird letztlich nur dadurch seine – der christlichen Lehre widersprechende – Auffassung plausibel, dass nicht nur der Mensch, sondern „die ganze *Natur* an der Erbsünde teil[hat]“⁵⁰, d. h. jegliches Sein von den antipodischen Eigenschaften des rein Geistigen, dem Tierischen und Bösen, determiniert wird. Dass „alle [Menschen] als freiherrliche Bösewichte zur Welt kommen“⁵¹, fand er bestätigt bei seinen »Denklehrern«⁵² Edgar Allan Poe und Joseph Comte de Maistre⁵³, dessen in den *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821–1822) niedergelegte Gedanken er etwa 1851 förmlich aufzog. Mit der Annahme der Universalität des Bösen ging er jedoch über die Auffassungen beider hinaus.

Sie bedingt im pessimistischen Weltbild Baudelaires sein Verständnis von »natürlicher Lehre«⁵⁴, die besagt, dass der Mensch schlecht ist. Rein fand diese Auffassung in den Werken des Marquis Donatien-Alphonse-François de Sade ihren Ausdruck. In den Romanen des Marquis steigt die Wollust der Protagonisten mit der Schwere der Überschreitung gesellschaftlich determinierter religiöser, sittlicher und moralischer Gesetze. Doch seine Werke sind nicht allein eine Ansammlung orgiastischer Verbrechen, wie Inzucht, Sodomie, Vergewaltigung von Kindern, Folter, Verwandtenmord – dann könnten sie als sadistische Pornographie abgetan werden. Zwischen das Vergießen von Schweiß, Sperma und Blut wurden von de Sade philosophische Diskurse eingeflochten. Das Böse entzündet sich an der „Fackel der Philosophie“⁵⁵ (!), wie Juliette in dem nach ihr benannten Werk (1797) bei der Initiation zu frevlerischen Praktiken erklärt wird. Gleichsam als pervertiertes Ergebnis der Aufklärung werden die Verbrechen ausschließlich mit den Gesetzen der Natur begründet, die keine gesellschaftliche Beschränkung zulassen:

Diese „vollkommen menschlichen Fesseln haben nichts geheiligtes und nichts berechtigtes an sich, denn nichts ist unmoralischer als die Natur, und niemals legt sie uns Fesseln oder Beschränkungen auf. [...]sie befiehlt uns zu genießen, koste es, was es wolle.“⁵⁶

Das sind die natürlichen Gesetze, die den Menschen dominieren, das ist die »natürliche Lehre« – so sah es auch Baudelaire.⁵⁷ Er monierte jedoch, dass sie von der »künstlichen Lehre«, der Mensch sei ursprünglich gut, verdrängt wurde. Verblendet von dieser Überzeugung offenbart sich nach den aristokratischen Auffassungen von de Maistre und Baudelaire dem gewöhnlichen Menschen seine eigentliche Natur nur unbewusst, so dass er keine Anstrengungen unternimmt, die ihn an den Abgrund ziehenden Kräfte der natürlichen Perversität zu überwinden. Die Animalité – Quelle fataler Lebenslust, des Destruktionstriebes, der satanischen Lust am Abstieg – ist auch hier, allerdings in einem umfassenderen Sinne als bei Schlegel, ganz wesentliche Ursache des Hässlichen.

Doch es hieße die andere Seite von Baudelaires Weltbild zu verschweigen, würde nicht die für ihn überragende Bedeutung des Geistigen betont und ebenso, dass er sich 1861 in einem Brief an den Herausgeber der *Revue Contemporaine* Alphonse de Calonne als „unverbesserliche[n] Katholik“⁵⁸ bezeichnete. Obwohl von Zweifeln zerfressen, ist ihm der Antipode der Animalité – die Spiritualité⁵⁹ und damit verbunden die transzendente Einheit, das Absolute – Fixpunkt seines ästhetischen Strebens. Seine Zerrissenheit offenbart sich nicht nur in den von Ab- und Aufschwung gezeichneten *Fleurs du Mal*, sondern auch in den kunsttheoretischen Äußerungen, die aus etwa der gleichen Zeit stammen wie seine Reflexion über die vergangene Existenz Gottes. In diesen geht er davon aus, dass die Immanenz eine Transzendenz widerspiegelt und dass der Instinkt für die Schönheit die Erde als Vorahnung auf den Himmel erscheinen lässt.

Mit der Widerspiegelungs- oder Korrespondenztheorie war Baudelaire seit seiner Jugend vertraut. Begeistert rezipierte er die in Frankreich seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts weit verbreitete mystische Philosophie des schwedischen Naturforschers und Visionärs Emanuel Swedenborg.⁶⁰ Durch Joseph de Maistre⁶¹, Johann Caspar Lavater und Edgar Allan Poe⁶² – besonders dessen *Poetic Principle* – wurde er bestärkt, dass „alles Hieroglyphe ist, und [...] die Symbole nur mehr oder weniger dunkel sind, je nach der Lauterkeit, dem guten Willen oder der angeborenen Hellsicht der Seelen“⁶³. Die Symbolhaftigkeit offenbart sich nach Baudelaires Überzeugung dem Künstler, der „die *Intelligenz* par excellence ist“⁶⁴. Der wahre Schöpfer, der wie Poe einem „gefallenen Engel [...], der sich der himmlischen Gefilde erinnert“⁶⁵ gleicht, setzt das Entschlüsselte in Kunstwerke um und wird somit zum Übersetzer, zum Dechiffrierer des dunklen Codes. Nur er besitzt den Schlüssel, um in der äußeren Welt die innere zu spüren und begreift selbst in dem, was für andere widersprüchlich ist, die universelle Harmonie.

2. 2 Der Ennui und der Reizwert des Hässlichen als Remedium

Die Zerrissenheit zwischen faktischer Animalité und anvisierter Spiritualité, sein Schwanken im Gottesglauben, waren für Baudelaire ein existenzielles Problem. Die Unlösbarkeit der Spannung führt zum Ennui, zur Langeweile. Seine Empfindung macht, so der Autor der *Fleurs du Mal* im Prolog *An den Leser*, alle gleich. Verspüre der Rezipient wie er selbst das Laster des Ennui, das „häßlicher, und böser noch, und schmutziger“ als alle anderen ist, erkenne er in ihm „Meinesgleichen, – mein[en] Bruder“⁶⁶. Die Melancholie, der Trübsinn, die mit dem Ennui einhergehen, war für Baudelaire gar Signum seiner Epoche, deren uniformer Charakter sich in der Kleidung, und zwar dem Frack, der „einförmige[n] Livree der Verzweiflung“⁶⁷, widerspiegelt.

Doch ist diese imaginierte Vereinigung im Leiden nicht bloß Pose? Pose eines Schriftstellers, der ansonsten nicht zimperlich mit dem zeitgenössischen Kunstsalonpublikum und mit seinen Lesern umging, der ein geradezu aristokratisches Vergnügen empfand, ihnen zu missfallen und seine „majestätische(n) Verachtung“⁶⁸ ins Gesicht zu schleudern? Der sich von der Masse abzuheben gedachte, weil er nicht „*dumm* genug [war], um die Stimmen der Allgemeinheit zu gewinnen“?⁶⁹

Der Traum „von Blutgerüsten“⁷⁰ als Remedium gegen den Ennui entspringt ganz der bösen, ursprünglichen Natur des Menschen. Mitleid ist dieser unbekannt. Ohne Reue goutiert der seiner Animalité folgende Mensch das tierische Grausame. Doch sind moribunde Abenteuer, verbrecherische Wollust demjenigen, der nicht zum Outlaw werden will, in der Alltagswelt versagt. Ihm, der als Sinn des Lebens sowohl die Erfüllung bürgerlicher Pflichten als auch den materiellen Fortschritt akzeptieren kann, genügt der Nervenkitzel einer Kunst, die sich der Zerstreuung einer Langeweile verschreibt, welche aus dem ewigen Einerlei des zivilen Alltags resultiert. Genau vor dieser Kunst hatte Friedrich Schlegel gewarnt.

Baudelaires Werke zeugen auf den ersten Blick von der marodierenden Suche des Gelingweilten nach Ungewöhnlichem, einem zerstreuen Objekt, das auch im „übersteigert Hässliche[n]“, das „einige Augenblicke der Zerstreuung verschafft“,⁷¹ gefunden werden kann. „Gewisse Geister“, so Baudelaire in seiner frühen Schrift *Eine Auswahl tröstlicher Maximen über die Liebe*, genießen das Hässliche wegen der „Lust am Grauen. Eine Empfindung, deren mehr oder minder entwickelten Keim ein jeder in sich trägt“⁷².

Doch für Baudelaire war die Betäubung der Langeweile nicht letztes Ziel der Kunst. Deswegen distanzierte er sich von der romantischen Schule, in deren Werken besonders nach 1830 die gewaltsamen Effekte zunahmen. In ihnen triumphiert die bluttriefende Sensation. Werke von Schriftstellern wie Pétrus Borel oder Roger de Beauvoir schocken durch Ausschweifungen, Orgien, Skandale, Mord und Folter.⁷³ Schließlich beklagten auch die einstigen Befürworter der romantischen Bewegung den abschließlichen Abstieg zur zerstreuen Grausamkeit. Die Zeitschrift *L'Artiste*, die in den Jahren zuvor häufig positive Artikel über die Werke von Victor Hugo und Eugène Delacroix veröffentlicht hatte, also nicht der prinzipiellen Feindschaft gegen die Romantik verdächtig ist,⁷⁴ druckte gegen ihre Auswüchse, die sich im marktkonformen Überbietungsdrang begründen, Anfang 1840 einen Artikel des Jacques Chaudesaigues. Darin wendet sich der Autor gegen die ausschließlichen Apotheosen des Ichs, die immer absurderen und abstruseren Fabeln der Texte. Schließlich wirft der Verfasser der romantischen Schule, die die hoch gesteckten Ziele eines Hugo nicht erreicht habe, vor, dass es ihr philosophisches Ziel sei, „die Überlegenheit des Häss-