

Wie hässlich: Das Böse, das Leiden und die Deformation

Nerina Santorius
**Zerrbilder des Göttlichen. Das
 Hässliche in der französischen
 Skulptur des 19. Jahrhunderts als
 Movens der Moderne.** München,
 Wilhelm Fink Verlag 2012. 398 S.,
 142 s/w Abb. u. 10 Farbtafeln.
 ISBN 978-3-7705-5291-1. € 59,00

Mit dem Untertitel *Das Hässliche in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts als Movens der Moderne* ist die Hauptthese von Santorius' Buch direkt benannt. Diese Studie „geht nicht von einem allgemeinen Phänomen des Hässlichen aus, das an bildhauerischen Fallbeispielen untersucht werden soll, sondern versucht einen innerhalb des Mediums zu beobachtenden Emanzipationsprozess über den Begriff des Hässlichen zu fassen“ (24). Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis, das mit seinen prägnanten Überschriften bereits eine Art Thesenkatalog darstellt, kann einen Eindruck vermitteln, was damit im Einzelnen gemeint ist. So beschäftigt sich die Autorin nach einer allgemeinen Einführung zur Verortung des Hässlichen in Ästhetik und Kunsttheorie (9–45) mit der Darstellung des Bösen mittels tierischer Elemente (47–133), negativen Projektionen auf Figuren des Opfers und des Leidenden (135–234) sowie der Deformation als Gestaltungsmittel, das Wege zu alternativen formalen Lösungen eröffnet (235–321).

Santorius interessiert sich für die Erscheinungsformen des Anderen – *Zerrbilder* eben –, die auf inhaltlicher und formaler Ebene normüberschreitend sind. Die ausgewählten Werke werden dabei erfreulicherweise nicht nach dem Schema ‚Formanalyse, Ikonographie, Auftraggeber-Situa-

tion und Rezeption‘ phantasielos abgehandelt, sie dienen vielmehr dazu, der Kernfrage nachzugehen, welche Elemente, die im 19. Jh. mit dem Begriff des Hässlichen in Verbindung gebracht wurden, als Katalysatoren des Kreativen gewirkt haben. Quellen zur Ästhetik und Kunsttheorie werden ebenso herangezogen wie Stimmen der zeitgenössischen Kritik; zentraler Bezugspunkt bleibt aber stets die Betrachtung der einzelnen Plastiken selbst.

DAS HÄSSLICHE ALS ÄSTHETISCHES PROBLEM

Da in der Ästhetik als Lehre vom Schönen traditionell kein Raum für das Hässliche war, wurde es bis weit ins 19. Jh. – wenn überhaupt angesprochen – lediglich als Gegenmodell, d.h. letztlich immer in Abhängigkeit von einer Idee eines regelnormativen Schönen geschildert: Im Altgriechischen beinhaltet das Eigenschaftswort „hässlich“ (*aischros*) zwei verschiedene Aspekte: das Ungestaltete, Formlose und das ethisch Verwerfliche. Trotz der bereits im Lateinischen anzutreffenden Differenzierung in *deformitas* und *turpitude* (im Französischen *difforme* und *laid*) blieb das Konzept der *kalokagathia*, der Äquivalenz von schöner äußerer Erscheinung und innerem moralischem Wert, für die ästhetische Diskussion bis in die Romantik im Wesentlichen verbindlich (26f.).

Eine Relativierung des Schönen hat im 18. Jh. mit einer Verschiebung der Beurteilungskriterien von Kunst weg von der Regel- und hin zur Wirkungsästhetik stattgefunden. Bereits die Ausformung des Konzepts des Erhabenen als Gegenmodell zum Schönen ist in dieser Hinsicht bezeichnend. Victor Hugo schließlich propagierte einen neuen künstlerischen Mimesis-Begriff, für den das Postulat der Vollständigkeit, die auch das Hässliche umfasst, entscheidend war und das er einem als monoton und begrenzt begriffenen Schönen ge-

genüberstellte. Für ihn ist die Trennung von hoch und niedrig, von Tragödie und Komödie hinfällig, erst in ihrer Vereinigung zu einer ganzheitlichen Nachahmung der Welt mit durchaus grotesken Zügen manifestierte sich ein *génie moderne* (36f.).

Dem ansatzweise vergleichbar, sah Baudelaire das Hässliche als Ausgangspunkt einer neuen Schönheit, weil es ein Spiel der Imagination und neue Möglichkeiten der Poetisierung eröffne (44) – was im Wesentlichen die Grundidee von Santorius' Buch umschreibt. In Karl Rosenkranz' Überlegungen zur *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 wiederum lag der Fokus eindeutig auf dem Aspekt des Komischen (43). Im Zuge des *christian revival* in der französischen Frühromantik hingegen, so etwa bei Chateaubriand, wurde das Hässliche weniger im Bereich des Witzes verortet, sondern vor allem als Ausdruck demütigen Leidens aufgewertet.

Santorius bemerkt treffend, dass zwar das Konzept des Hässlichen im 19. Jh. zunehmend thematisiert wurde, dieses aber dennoch weit gefasst und dadurch höchst vage blieb. Zugleich betont sie, dass jene Momente, die nach Auffassung einer Mehrzahl der Kritiker Kriterien des Hässlichen erfüllten, ganz selbstverständlich Eingang in die Malerei der Romantik, etwa eines Delacroix, fanden, für die Skulptur jedoch als unzulässig bis inakzeptabel befunden wurden. Das Schlagwort der *école du laid* als Bezeichnung der romantischen Bildhauerei verdeutlicht, dass man diese Gattung wie keine andere als einem neoklassizistischen Ideal verpflichtet betrachtete. Die Stel-

lung der Skulptur als, wie es Santorius ausdrückt, „letzte[r] Bastion des Schönen“ (33), wurde etwa in den Schriften Toussaint-Bernard Émeric-Davids und Victor Cousins verfochten. Diese Position ist zu weiten Teilen der ästhetischen Theoriebildung von Aufklärung und Idealismus geschuldet und geht unter anderem auf Überlegungen in Lessings *Laokoon*, entsprechende Bemerkungen zur Bildhauerei in Kants *Kritik der Urteilskraft* sowie Hegels *Ästhetik* zurück, in der die Skulptur als die künstlerische Gattung *par excellence* eines klassischen Zeitalters geschildert wurde (33). Damit er-



Abb. 1 Jean-Jacques Feuchère, *Satan*, 1833/50. Los Angeles County Museum of Art (Santorius 2012, S. 355, Tafel 1)



Abb. 2 Auguste Prévault, *Sterbender Christus*, 1839/46. Paris, Saint-Gervais-Saint-Protais (Santorius 2012, S. 136, Abb. 49)

hält das Aufbrechen der Liaison von normativem, an der Antike geschultem Ideal und dem Medium Skulptur, das Santorius in der Phase von 1830 bis 1870 verortet, eine besondere Brisanz. Die Untersuchung des Hässlichen, so die These, ermögliche es, die vielgesichtigen Transgressionsmomente dieser Entwicklung zu benennen.

DAS ANDERE – NEUE INHALTE, FORMEN UND FUNKTIONEN

Was das Buch von Santorius neben der thesenhaften Zuspitzung besonders auszeichnet, sind die sensiblen Werkanalysen, etwa von Jean-Jacques Feuchères *Satan* von 1833/50 (Abb. 1), an dem die Autorin die „Figuration[en] des Bösen“ im Dualismus von Mensch und Tier aufzeigt (46–67). Besonders spannend ist auch das am Beispiel von Auguste Prévaults *Sterbendem Christus* von 1839/46 (Abb. 2) entfaltete Argument einer Negierung der tradierten rhetorischen Kategorie der Entsprechung von Stilhöhe und Inhalt (135–156). In welchem

Maße Prévaults *Christus*, der von den Zeitgenossen als hässliches Werk abgetan wurde, auf Ablehnung stieß, belegt nicht nur die überlieferte hämische Bemerkung, er gleiche vielmehr „de[m] böse[n] Schwächer, der Vitriol getrunken hat“ (140), sondern auch die Odyssee des Werkes, bis es schließlich in der Pariser Kirche Saint-Gervais-Saint-Protais eine Heimstatt fand. Santorius kann zeigen, dass gerade in der christlich aufgeladenen Verschränkung von *sublimitas* und *humilitas*, im eindrucksvollen Anschaulich-Machen des Leidens in all seiner Drastik, eine gezielte künstlerische Strategie bestand. Christus, der denkbar edelste Bildgegenstand, wird in der Hässlichkeit seines geschundenen, zerdehnten, leidenden Körpers vorgeführt. Die Autorin thematisiert in diesem Zusammenhang das Konzept des *malum*, das die Idee des aktiv wirksamen Bösen und des erlittenen Übels zugleich umfasst: „Nicht nur ein Böses verursachendes Prinzip kann also Träger des Hässlichen sein, sondern auch das Übel Erleidende“ (135).

Interessant ist zu beobachten, wie zur gleichen Zeit ein dem antiken Kanon verpflichtetes normatives Ideal des Schönen aus dem Zentrum europäischer Selbstdefinition in die Peripherie von Fiktionen des Exotischen abgedrängt wurde: In Francisque Durets *Chactas* von 1836, der Figur des edlen Wilden aus Chateaubriands *Atala*, fand ein überkommenes und brüchig werdendes Körperideal seine Zuflucht (195–205). Das komplementäre Phänomen bestand darin, dass Gestalten vom Rande der Gesellschaft verstärkt bildwürdig wurden, und dies lange vor Constantin Meuniers sozialkritischer Plastik, wie am frühen Beispiel der bereits 1833 entstandenen, verlorenen Figurengruppen *Bettelei*, *Zwei arme Frauen* und *Parias* von Prévault gezeigt werden kann (156–172). Mögen diese Darstellungen dem Betrachter des 21. Jahrhunderts harmonisch und stilisiert erscheinen, so belegt der Aufschrei des zeitgenössischen Publikums unter Betonung der vermeintlichen Hässlichkeit der Skulpturen, wie sehr die Bewertung als hässlich zu einem Gutteil von gesellschaftsideologischen Projektionen abhing.

Vergleichbares lässt sich in Bezug auf die Salon-Kritiken zu Antoine Étex' *Kain* von 1832/39

feststellen, in denen die Darstellung von Adams Sohn als „Germane“, „Arbeiter“, „Vagabund“, gar „Verbrecher“ (174) angesprochen wurde: Das Hässliche als das Andere ist auch das Gegenmodell zum normativen Ideal des französischen Bourgeois, was zum Beispiel Victor Huguenins Gruppe *Karl VI. und Odette de Champdivers* von 1836/39 (Abb. 3) mit ihrer drastischen pathologisierenden Darstellung des Wahnsinns sinnfällig macht. Durch die Verschränkung der vom klassischen männlichen Körperideal radikal abweichenden Gestalt des geisteskranken Königs mit der lieblichen, regelrecht kitschigen Figur seiner milden Trösterin werde außerdem „auf ästhetischer Ebene“ eine „reziproke Bedingtheit von Schö-nem und Hässlichem“ postuliert (233f.).

DEFORMATION ALS ÄSTHETISCHES MITTEL

Erhellend ist schließlich Santorius' Gegenüberstellung der unterschiedlichen Funktionen des Mittels der Deformation. So zeigt sie, wie die Überdimensionierung der Denkerstirn zum Wasserkopf in David d'Angers' *Goethe* von 1829/31 das nicht Anschauliche anschaulich machen soll: Goethes geistiges Format (277f.). Hier dient die Übertreibung des Charakteristischen eindeutig der Nobilitierung. Bei Daumiers *Ratapoil* von 1851/91 (Abb. 4), der Symbolfigur des opportunistischen Bonapartisten hingegen, wird das Abrücken von naturalistischen Proportionen und die Entwicklung eines in seiner Labilität fast schon absurden Standmotivs zum Mittel der morali-

schen Diffamierung des Typus eines brutal-gewinnsüchtigen Aufschneiders eingesetzt. Die Öffnung der Oberflächentextur, die das Material der Plastik als solches erkennbar werden lässt, entspricht der Öffnung der Kleidung Ratapoils, die Stabilität suggeriert, aber nun als täuschende Verhüllung eines fragilen Körpers entlarvt wird.

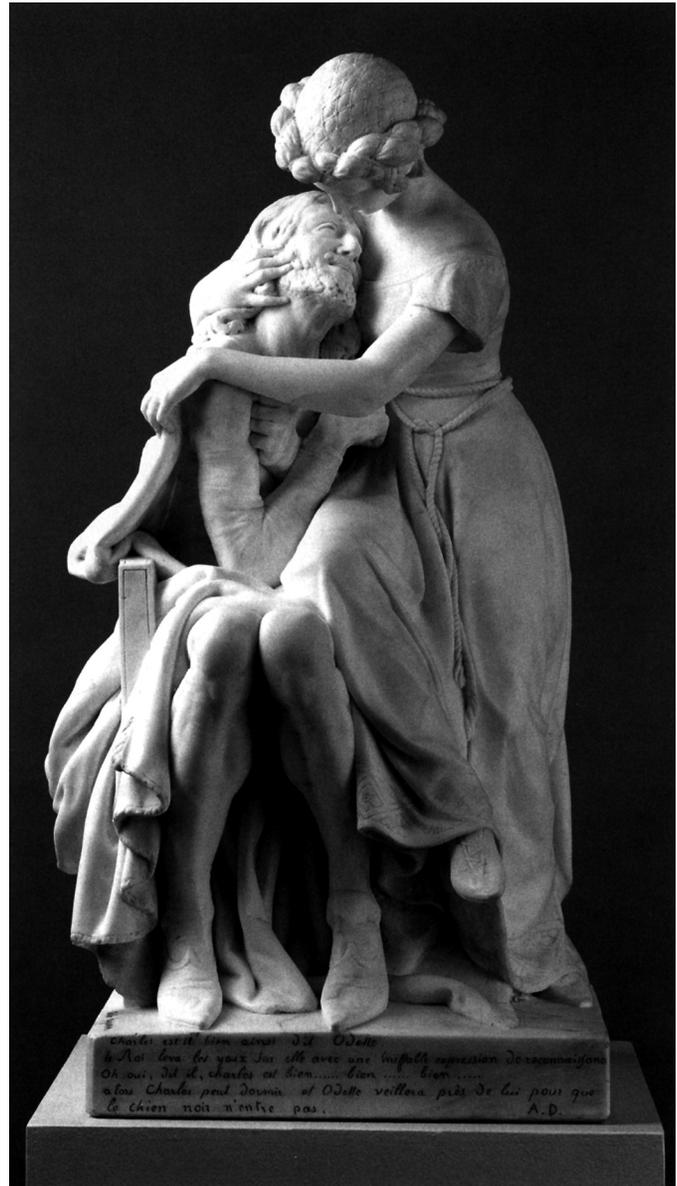


Abb. 3 Victor Huguenin, *Karl VI. und Odette de Champdivers*, 1836/39. Dole, Musée des Beaux-Arts [Santorius 2012, S. 211, Abb. 79]

Im Ausblick (323–345) wird schließlich der Ertrag jenes Prozesses der Integration des Hässlichen in die mit Schönheit konnotierte Gattung Skulptur angesprochen. Die Autorin verdeutlicht, dass die plastischen Werke Rodins, Degas', Camille Claudels oder Jean Carriès' hier ihre Voraussetzungen haben. Ein weiteres Leitmotiv von Santorius' Argumentation kommt abschließend erneut zur Sprache: Transferprozesse zwischen verschiedenen Medien und ihre Bedeutung für die Entwicklung neuer formaler Strategien.

Denn gerade weil viele der vorgestellten Skulpturen von Künstlern aus dem Bereich der angewandten Künste geschaffen wurden und meist auf Kleinplastiken zurückgehen, die erst später in Großformate überführt wurden – ganz im Gegensatz zum sonst gängigen Verfahren, populäre Monumentalwerke einem Massenpublikum durch verkleinerte Repliken zugänglich zu machen –, konnten neue Inhalte und Formen in der Gattung Skulptur heimisch werden. Feuchères *Satan* kann als früher paradigmatischer Fall für diesen Vorgang angesprochen werden (49, 63, 343f.)

ENDSTATION ABSTRAKTION

Insgesamt liefert Santorius' Buch höchst anregende Werkanalysen, wenn auch Bemerkungen zu ikonographischen Traditionen teilweise ausufern, etwa im Fall von Carpeaux' *Ugolino* von 1857/62 (106–111, 117–122). Auch die Zuordnung dieses Unterkapitels (103–134) zum Hauptkapitel *Zwischen Mensch und Tier. Figurationen des Bösen* ist wenig überzeugend. Die Gestalt des *Ugolino* hätte besser in den Abschnitt zur Visualisierung des Leidens in der Figur des Opfers gepasst. In jedem Fall ist hier der Aspekt des Tierischen schwer zu greifen, mag die Autorin auch noch so sehr den (auto)kannibalistischen Bissgestus von Carpeaux' Protagonisten bemühen (125). Der im Inhaltsverzeichnis klar erkennbare rote Faden geht zuweilen in der Fülle an Informationen in den Einzelkapiteln verloren, vielleicht hätten kurze Einführungen zu den Hauptabschnitten dem abhelfen können. Diese Kritik wird jedoch durch die Schlussbemerkung aufgewogen, die nochmals bündig die wichtigsten Thesen und Ergebnisse resümiert (345–351).

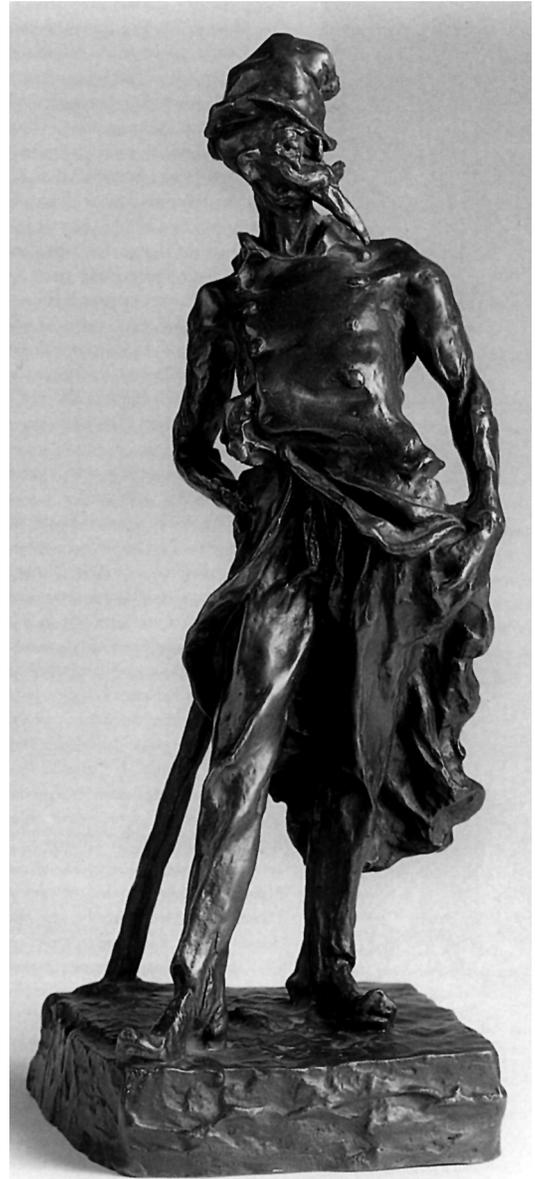


Abb. 4 Honoré Daumier, *Ratapoil*, 1851/91. Paris, Musée d'Orsay (Santorius 2012, S. 364, Tafel 10)

G*rosso modo* lässt sich bei Santorius das Narrativ einer teleologischen Entwicklung vom Klassizismus über die Romantik hin zur „Moderne“ erkennen. Problematisch ist dabei unter anderem, dass dadurch ein recht eindimensionales, weil monolithisches Bild des Klassizismus entworfen wird, gegen das erst kürzlich in der Frankfurter Ausstellung *Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820* (Ausst.kat. Städel Museum, hg. v. Maraike Bückling, München 2013; hierzu die Rezen-

sion von Christine Tauber in: *Kunstchronik* 2013/7, 338ff.) erneut Stellung bezogen wurde. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass gerade der Betreuer von Santorius' Dissertation, Werner Busch, nachhaltig zu einer Öffnung der Idee des Klassizismus beigetragen hat. Andererseits ist Buschs intellektuelle Patenschaft in der Publikation unverkennbar: Denn auch Santorius erzählt die Geschichte einer formalen Autonomisierung, der Entleerung klassischer Ikonographien und Gestaltungselemente und der Suche nach Alternativen, wie sie bereits *Das sentimentalische Bild* (München 1993) für einen früheren Zeitraum entworfen hat.

Indem *Zerrbilder des Göttlichen* eine ästhetische Fortschrittsgeschichte zu erzählen wagt, die ihren Zielpunkt schließlich in einer Autonomisierung der Form in der Abstraktion findet und Rodin zur Schlüsselfigur am Übergang zur Moderne aufbaut, setzt sich das Buch einerseits dem Risiko aus, reduktionistisch zu erscheinen – andererseits besteht aber die Leistung gerade darin, ein Narrativ und damit ein Deutungsangebot zu liefern. Santorius beansprucht, eine übersehene Künstlergeneration in ihrer Bedeutsamkeit wieder ins Licht der Aufmerksamkeit zu rücken. Betrachtet man die von ihr untersuchten Bildhauer, wird man jedoch auch Gestalten wie David d'Angers, Daumier und Carpeaux begegnen, von denen wohl schwerlich zu behaupten ist, sie seien von der Kunsthistoriographie vernachlässigt worden.

Ihre Beschäftigung mit vergessenen Protagonisten des französischen Kunstbetriebs des 19. Jh.s wie die bereits erwähnten Étex, Feuchère, Huguenin, Préault oder Jean-Pierre Dantan, Jacques-Louis Gautier und Antonin Moine, die für die Argumentation der *Zerrbilder* eine entscheidende Rolle spielen, sowie mit den dunklen Randzonen des Ästhetischen korrespondiert mit aktuellen Forschungsaktivitäten im Museumsbereich. Die Ausstellung des Musée d'Orsay zu Félicie de Fauveau (Ausst.kat. Musée d'Orsay, hg. v. Sylvain Bellenger/Jaques de Caso, Paris 2013) oder die publikumswirksame Schau des Städel zur Schwarzen Romantik (Ausst.kat. Städel, hg. v. Felix Krämer, Ostfildern 2012; vgl. die Rezension von Isa Bickmann in: *Kunstchronik* 2013/3, 143ff.) sind in

dieser Hinsicht symptomatisch – am letztgenannten Projekt war Santorius übrigens als Katalogautorin mit einem Beitrag zum *Satan* von Feuchère beteiligt.

Dadurch, dass sich die Autorin der Mühe unterzogen hat, alle französischen Textpassagen in deutscher Übertragung wiederzugeben – im Fußnotenapparat findet sich dann der Originalwortlaut – erweist sich die Arbeit als äußerst leserfreundlich trotz der manchmal ermüdenden Gewissenhaftigkeit, mit der alle wichtigen Rahmendaten der einzelnen Werke im Text untergebracht werden. Auch das Verhältnis von Text und Abbildungsmaterial ist stimmig, die Argumentation mit formalen Eigenschaften der einzelnen Werke ist anhand der Illustrationen gut nachvollziehbar, was insbesondere bei der Beschäftigung mit der Gattung Skulptur eine besondere Herausforderung darstellt. Weniger glücklich ist die Anlage des Literaturverzeichnisses, in dem Quellen und Literatur nicht getrennt erscheinen, auch wenn die alphabetische Ordnung die Auflösung der Kurztitel in den Fußnoten erleichtert. Ein rascher Überblick über die verwendeten Quellen wird dadurch aber massiv erschwert. Das Buch ist zweifellos in erster Linie für Leser von Interesse, die sich mit der Skulptur des 19. Jh.s auseinandersetzen wollen, wird aber sicherlich auch demjenigen den einen oder anderen Anstoß geben, der sich ganz allgemein für das konzeptuelle Problem des Hässlichen oder die Selbstreflexivität plastischer Bildwerke interessiert.

DR. DES. ANDREAS PLACKINGER