
Barbara Potthast

»Ô Beauté! monstre énorme!«¹

Überlegungen zur menschlichen Schönheit und Häßlichkeit in der Literatur

I. Der französische Zeitgeistphilosoph Pascal Bruckner veröffentlichte 1997 einen Roman, *Les voleurs de beauté*, der in satirischer Weise die Rolle von Körperschönheit in der Gegenwartsgesellschaft thematisiert.² Bruckner, mit André Glucksmann und Alain Finkielkraut der bekannteste der »nouveaux philosophes«, jener durch die Studentenbewegung geprägten Intellektuellengruppe, hinterfragt in seinen philosophisch-essayistischen Schriften die Mythen des Spätkapitalismus: '68 und die sexuelle Befreiung, den Körper, das Glück, die Demokratie und den Marxismus. Immer versucht Bruckner, Distanz zu den eigenen Ideen und Wertvorstellungen einzunehmen und Progressivität als eine scheinbare zu decouvrieren.³ In *Les voleurs de beauté* erzählt er die Geschichte eines jungen Paares aus der Pariser Intellektuellenszene, das auf der Rückreise aus dem Skiurlaub in einem Schweizer Chalet Unterschlupf vor einem Schneesturm findet und rasch das Geheimnis dieses Ortes entdeckt. Der wohlhabende Besitzer des Chalets, Sohn eines führenden Widerstandskämpfers und Alt-Achtundsechziger, hält im riesigen Keller, welcher einst der Résistance als Basis gedient hatte, junge schöne Frauen eingekerkert, wo sie ohne jeden Kontakt unter größten Qualen vor sich hinvegetieren und in kurzer Zeit altern. Seinem unfreiwilligen Gast Benjamin erklärt er die Hintergründe: »Glauben Sie mir, die Behandlung wirkt radikal. Die Einsamkeit, die Verblüffung über diese unerwartete Haft nach einem Leben voller Spaß und Parties, all das wirkt zusammen, um sie zu zerstören. I . . . I Haben Sie schon einmal von Leuten gehört, deren Haar infolge eines Trauerfalls oder eines Schocks in einer Nacht weiß wird? Genau das ist es, was mit unseren Schützlingen passiert. Am Ende dieser Annihilierungskur sind sie um zwanzig, dreißig Jahre gealtert. Keine ultraviolette Bestrahlung, keine Chemotherapie, die Verwahrung an sich genügt. Das Alter stürzt sich auf sie wie ein Raubvogel. Sie schlafen als junge Mädchen ein und erwachen als Greisinnen. Sobald wir der Meinung sind, daß die Verwüstung nicht mehr zu beheben ist, im allgemeinen reichen 18 bis 24 Monate dafür aus, lassen wir sie irgendwo, weit entfernt von hier, nachts und mit verbundenen Augen frei. Sie begreifen diese Befreiung ebensowenig, wie sie die Inhaftierung begriffen haben. Bei ihrer Entlassung strömen sie einen säuerlichen Geruch von Altersheim aus, den Geruch gestockter Zeit. Wir stecken ihnen einen kleinen Spiegel in die Tasche.

Und wenn Venus dann ihr Abbild betrachten will, erblickt sie Methusalem. Dieser letzte Schock richtet sie völlig zugrunde: sie erkennen sich nicht wieder. Und ihre wiedergefundene Freiheit ist eine Qual, denn von nun an tragen sie ihren Kerker in ihrem Innern – den Kerker der Häßlichkeit und des Alterns.«¹

Der frustrierte, gealterte Playboy Steiner, ehemals Trotzkiist, *homme de femme* und nicht nur wegen des deutschen Namens ein selbstironisches *Alter Ego* seines Erfinders Bruckner, ist besessen von seiner Ideologie, mit der Beseitigung menschlicher Schönheit in seinem videoüberwachten Schönheits-KZ dem Wohl der Menschheit zu dienen. Menschliche Schönheit stelle eine gesellschaftliche Ungerechtigkeit dar, die alle Nicht-Schönen durch ihre Vollkommenheit provoziere; die Schönen müßten für diese Aggression Schadenersatz zahlen und bestraft werden. Den ehemals Schönen eröffne man neue Glücksmöglichkeiten – durch die Erlösung vom Diktat der Mode und des Scheins, von der Benutzung als Sexualobjekt. Mit seinem Krieg gegen die Schönheit soll angeblich die absolute Gleichheit aller Menschen erreicht werden. Dieses höchste Ziel Steiners wird allerdings fragwürdig, wenn er den Duft der eingesperrten Mädchen in einen Inhalationsapparat kanalisiert, um sich selbst durch das eingeatmete Parfum der Schönheit zu verjüngen.

Pascal Bruckner verdichtet in seiner zynisch-ironischen Romankonstruktion verschiedene Elemente von Ideologien und Glückskonzeptionen des 20. Jahrhunderts. Danach beruht soziale Ungleichheit im Spätkapitalismus nicht mehr auf ökonomischen Faktoren, sondern auf körperlichen; Körperschönheit stellt einen hohen sozialen Wert und ein Privileg dar, ihr Besitz weckt die Aggression und den Neid der Häßlichen. Doch die Ideologie einer gerechten Gesellschaft dient in Wahrheit nur dem Vorteil der frustrierten Ideologen: Man enteignet die Schönen in einem qualvollen Prozeß von ihren körperlichen Vorzügen, nur um sich diese selbst anzueignen; dabei suggeriert man den häßlich Gewordenen, endlich von sozialen Zwängen befreit zu sein. Indem Bruckner den linken Sohn eines Antifaschisten durch das aktuelle Diktat der Schönheit zum Faschisten werden läßt, in dessen Ideologie sich Muster von Faschismus und Marxismus miteinander verbinden, wertet er die Rolle von Körperschönheit an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert zu einem elementaren politischen Problem auf. Seine Lösung im Roman ist inspiriert von den Möglichkeiten der neuesten Ganzkörper-Schönheitschirurgie, die in der Erzählung kurzerhand umgekehrt werden: das »Beauty camp« funktioniert als Konzentrationslager, und von der dort konzentrierten Schönheit profitieren die Ideologen und Machthaber.

Der Schönheitskult der Gegenwart mit seinen medizinischen Möglichkeiten zur Verjüngung und Verschönerung menschlicher Körper scheint aber nicht nur für den intellektuellen, sondern auch für den Unterhaltungsroman faszinierend zu sein. Die kontrastive Liebesverbindung eines Menschen von abstoßender, monströser Häßlichkeit mit einem Partner von berückender Schönheit so-

wie Figurationen der Umkehrung, Verwechslung und Vertauschung beider Körperzustände sind favorisierte Erzählmuster. Die junge französische Autorin Anne-Sophie Brasme erzählt in *Le carnaval des monstres*⁵ die Geschichte der monströs häßlichen Marica, die zum bevorzugten Modell eines Pariser Malers und Fotografen wird und mit ihm eine Affäre beginnt, sich von ihm begehrt glaubt, in Wahrheit aber der Gegenstand seines kalten, wissenschaftlichen Interesses für körperliche Entstelltheit ist, hinter der die Suche nach der wahren Schönheit steht. Amélie Nothombs Roman *Attentat*⁶ spielt ebenfalls in der Stadt der Schönheit und der Liebe, wo der junge, ekelregend häßliche Held zum Starmannequin und verhätschelten Liebling der Kulturschickeria wird, weil die Schönheit im Licht seiner Monströsität noch strahlender zur Geltung kommt. Seine Liebe zu einer madonnenhaft schönen Schauspielerin erwidert diese nicht und wirft ihm vielmehr vor, von ihr Blindheit für sein Aussehen zu fordern, zu welcher er selbst nie bereit wäre. Beide Romane enden bezeichnenderweise gewaltsam – mit Mord bzw. Selbstmord.

Auch der Brite Hanif Kureishi, Autor von nachdenklichen Erzählungen, Dramen und Drehbüchern (*My Beautiful Laundrette*, 1984) ist fasziniert von der Idee des Vertauschens von schönem und häßlichem Körper. In seiner 2003 veröffentlichten Erzählung *The Body*⁷ erzählt der alternde Schriftsteller mit dem vielsagenden Namen Adam, wie er auf einer Party davon hört, daß eine Handvoll hochspezialisierter Ärzte gegen hohe Bezahlung lebendige Gehirne in junge, schöne Körper von Verstorbenen einpflanzen, wodurch die jeweiligen Besitzer der Gehirne eine zweite Jugend erhalten. Adam läßt sich überzeugen, diese Operation als ein zeitlich begrenztes Experiment an sich vornehmen zu lassen und wird für sechs Monate ein vitaler Jüngling mit dem Aussehen von Alain Delon.⁸ Er reist, jobbt, lebt promisk, taucht ein in die unterschiedlichsten Milieus und fühlt sich dennoch einsam, denn seine Wahrnehmung der Welt paßt nicht zu der Rolle, in der er wahrgenommen wird. Die eigene Vergangenheit und die des geliehenen Körpers holen ihn ein, die anfängliche Euphorie über die Möglichkeiten und Leistungen der jungen, schönen Gestalt läßt rasch nach. Adam vereinsamt innerlich. Er möchte in seinen alten, verbrauchten Körper zurückkehren, der die Spuren seiner Geschichte aufweist.⁹ Als er Menschen aus seinem früheren Leben begegnet, schämt er sich des neuen Körpers, den er so schnell wie möglich loswerden will. Die Pointe von Kureishis Erzählung ist entsetzlich: Adams alten Körper gibt es nicht mehr und der neue wird von Gangstern gejagt, die beauftragt sind diesen für einen reichen Sterbenden herbeizuschaffen.¹⁰

Adams Geschichte wirft zentrale Fragen der gegenwärtigen Existenz auf – die nach menschlicher Identität im Verhältnis von Körper, Seele und Geschichte, nach Körper- und Jugendkult, nach der sozialen Bedeutung von Alter, Krankheit und Tod. Als Adam in Griechenland in die Jetset-Gesellschaft um den

jungen Playboy Matte gerät, wie dieser ein Neukörper und in Wahrheit achtzig Jahre alt, kommt es zu folgendem Dialog: »We have a secret in common,« I said, »you and me. Do you get to discuss it much with others?« They do talk about it, „the newies“. But I want to live, not chatter. I love being a funky dirty young man. [...] What's the point of being rich if you're lopsided and have a harelip? It was a joke, a mistake that I came out alive like that! This is the real me!« What I miss,« I said, »is giving people the pleasure of knowing about me.« He was unstoppable. »Soon everyone'll be talking 'bout this. There'll be a new class, an elite, a superclass of superbodies. Then there'll be shops where you got to buy the body you want. I'll open one myself with real bodies rather than mannequins in the window. Bingo! Who d'you want to be today!« I said, »If the idea of death itself is dying, all the meanings, the values of Western civilization since the Greeks, have changed. We seem to have replaced ethics with aesthetics.«¹¹

Die Positionen der beiden Gesprächspartner Adam und Matte sind diametral. In Mattes Enthusiasmus über die neuen Möglichkeiten der Verschönerung und Verjüngung von Menschen konvergieren spätkapitalistische mit faschistoiden Vorstellungen, für ihn bedeuten die neuen chirurgischen Verfahren den Triumph des Menschen über Biologie, Schicksal und Tod. Auch Adam sieht ein neues Menschenbild am Horizont, doch er entwickelt keine Allmachtsphantasien, sondern argumentiert philosophisch, wenn er von einem kommenden Paradigmenwechsel spricht, der zweieinhalbtausend Jahre alte abendländische Vorstellungen von Identität, Individualität und Gesellschaft, von Leben und Tod ablösen wird. Zentral betroffen sind dabei ethische Vorstellungen von Humanität, die sich in der Gegenwart unter der Übermacht körperlicher Schönheitsnormen aufzulösen scheinen.

II. Der Befund von Kureishis Helden ist insofern bemerkenswert, als Schönheit und Häßlichkeit von der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts aufs engste mit moralischen Wertvorstellungen verbunden waren, und Schönheit darüber hinaus in der europäischen Aufklärung und im deutschen Idealismus ein philosophisches Leitkonzept darstellte, das für eine ganzheitliche menschliche Idealität stand. Dagegen scheinen Schönheit und Häßlichkeit an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert jegliche philosophische Substanz verloren zu haben und bloße Eigenschaften des Körperlichen geworden zu sein. »Beauty is a naked woman advertising perfume«, bemerkt Terry Eagleton in seiner Ästhetikgeschichte *The Ideology of the Aesthetic* über den Schönheitsbegriff der Gegenwart und situiert ihn im Schnittpunkt von Kommerz und Sexualität.¹²

Philosophisches Potential besitzt die Schönheit, weil sich in ihr sinnliche Substantialität und Wahrnehmung verbinden, weil sie zugleich ontologisch und normativ, anthropologisch und sozial bestimmt ist, weil sie Probleme der Ganzheit, Sinnlichkeit und Urteilskraft aufweist, Bezüge zu Welt, Kosmos und Gott.¹³

Schönheit in der Philosophie und Kunsttheorie bedeutet im umfassenden Sinn Schönheit von Natur und Kunst, von lebendigen und toten Gegenständen. Körperschönheit interessierte die Ästhetiker seither am Rande; sie tritt nach der Antike nur im deutschen Klassizismus ins Zentrum der Aufmerksamkeit; ihre Wertschätzung gilt hier weniger dem lebendigen Körper als vielmehr dem schönen, die menschliche Gestalt abbildenden Kunstwerk. Zum philosophischen Problem wird das Schöne erstmals mit Platon. Er prägt die Vorstellung, daß die schönen, irdisch-sinnlichen Erscheinungen auf eine höhere Idee des Schönen zurückweisen, die ein von ihnen unabhängiges Sein besitzt. Für Platon stellen die sinnlichen Schönheiten der Welt nur einen Abglanz der wahren und eigentlichen Schönheit dar, welche der Mensch einst als körperlose Seele schauen durfte, bevor er in seine diesseitige körperliche Existenz gelangte. Hier erinnert er sich beim Betrachten schöner Menschen und Dinge an die vergangene Schau der idealen Schönheit und sehnt sich nach dieser zurück. Aus diesem Grund bemüht er sich, von der sinnlichen Schönheit wieder hinaufzusteigen zur Erkenntnis der höchsten Schönheit und zwar durch Anstrengungen für eine schöne Seele, einen schönen Lebenswandel und die Schönheit von Geist und Wissen. Für Platon ist irdische Schönheit also immer Erscheinungsform eines Idealen, machtvoll Göttlichen, das mit dem Guten identisch ist.

Das platonische Konzept der »Kalokagathia«, der Übereinstimmung von Schönheit (kalos) und Trefflichkeit (agathon), geht elementar ein in die Philosophie des Mittelalters, indem es mit der christlichen Auffassung von der Schönheit des Göttlichen und der Häßlichkeit des Bösen und Teuflischen eine Synthese bildet. Schönheit wird in der christlichen Philosophie mit Gott identifiziert; göttliche Herrschaft und Schönheit bilden im Mittelalter eine unauflöbliche Einheit, so, wie es im Psalm 104 des Alten Testaments heißt: »Herr, mein Gott, du bist sehr herrlich; du bist schön und prächtig gemückt. / Licht ist dein Kleid, das du anhast.« (Martin Luther). Schönheit und Häßlichkeit haben ethische Bedeutung, sind Moralbegriffe: Während das Schöne ein Spiegel des Göttlichen und deshalb gut ist, zeigt sich das Böse, Verwerfliche immer mißgestaltet und häßlich.¹⁴ Aus der Übereinstimmung von göttlicher Herrschaft mit Schönheit leitet sich die Identität des Schönen mit weltlich-dynastischen Herrschaftsstrukturen ab; im Mittelalter wird das Schöne nicht nur mit göttlichen, sondern auch mit dynastischen Machtvorstellungen identifiziert – Sakrales und Höfisches sind ungetrennt. Daher erscheinen in der mittelalterlichen Dichtung Schönheit und reale Macht als eins: Adel ist soziale Schönheit und Schönheit ist sichtbare Herrschaft. Weil Schönheit und Häßlichkeit nicht nur Standes-, sondern auch Moralbegriffe darstellen, läßt sich vom Äußeren auf das Innere schließen.

Indem sich am Ende des Mittelalters die Synthese von Schönheit und göttlich-höfischer Macht auflöst, können die Schönheit und ihr Gegenteil sich zu ästhetischen Kategorien umbilden, Eingang in die Künste finden und Gegen-

stände des philosophischen Denkens werden. Im 16. und 17. Jahrhundert löst sich das Schöne vom Metaphysischen und wird an Subjekt, Vernunft, sinnliche Wahrnehmung und Kunst gebunden; in der Aufklärungsepoche vollzieht sich die endgültige Aufwertung des Schönen zur Leitvorstellung der Ästhetik als der Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis. Der Forderung nach Vollkommenheit ästhetischer Erfahrung zu folgen, ist im 19. Jahrhundert angesichts veränderter Realitäten kaum noch möglich. Das Konzept einer Vervollkommung des Menschen durch Schönheit wird suspekt, das Vielschichtige, Häßliche entspricht dem modernen Leben eher als die Monotonie antiker Schönheit. Die philosophische Ästhetik zerfällt, die Schönheit verliert an philosophischer Substanz und entwickelt sich zu einer negativen Kategorie, das bisher ausgegrenzte Häßliche wird dagegen aufgewertet und ein bewußter Gegenstand der Kunst und der Ästhetik. Im 20. Jahrhundert löst sich schließlich jeder Konsens bei der Bestimmung von Schönheit und Häßlichkeit auf; eine Vielfalt von Sinnangeboten wird diskutiert. Die Prädominanz des Schönen und die Grenzen zwischen Schönerem und Häßlichem sind aufgehoben. »Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Häßlichen entsprungen als umgekehrt«, schreibt Adorno.¹⁵ Das kritisch-utopische Potential von Schönheit als philosophischem Konzept verschwindet im Laufe des 20. Jahrhunderts, am Jahrhundertende bildet sie ein affirmatives Grundelement der Kultur- und Medienindustrie. Die Macht der Schönheit ist in der Gegenwart – losgelöst von allen ihren historischen Inhalten und Traditionen – eine kommerzielle, keine philosophische mehr, denn die Ästhetik des 20. Jahrhunderts arbeitet ohne die Kategorie der Schönheit, und in der Kunst wird sie bevorzugt in Kontexten von Vergänglichkeit und Käuflichkeit situiert. Statt dessen figuriert sie als beliebiger Reklameträger ohne die frühere kritische oder moralische Substanz. Sie ist aufgehoben in den Sphären der industrialisierten Freizeit-, Medien- und Alltagskultur als Lifestyle und Körperkult, als affirmative Verkörperung des Jugendlichen, Harmonischen, Erfolgreichen, Sexuellen. Ihr Zentrum liegt entschieden im Körperlichen.

Sozialpsychologen haben gezeigt, daß Schönheit und Attraktivität heute tendenziell mit Intelligenz, mit sozialen und moralischen Fähigkeiten identifiziert werden, daß sie zur Charomatisierung von Herrschaft beitragen, also die Macht einer Person als eine in ihr begründete Fähigkeit erscheinen lassen. Soziale Kontrolle und Distinktion vollziehen sich in vielen Bereichen der Gesellschaft auf der Grundlage von Schönheit, die mit Schlankheit, Sportlichkeit und Jugendlichkeit gleichgesetzt wird. Weil der schöne Mensch bessere Lebensbedingungen besitzt, weil körperliche Schönheit dazu beitragen kann, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und Macht zu festigen, bekommt sie wachsende Bedeutung bei der Vergewisserung von Identität – aus dem Projekt des Selbst wird zunehmend ein Projekt des schönen Körpers.¹⁶ Historische Theorien vermögen offenbar wenig zum Verständnis der jüngsten Körperphänomene und ihrer Re-

flexion in der Literatur beizutragen; aus gegenwärtiger Sicht ist die ehemalige theoretische Attraktivität der Schönheit kaum nachvollziehbar. Die Gegenwartsliteratur scheint mit ihren Vorstellungen von der technischen Herstellbarkeit wie der Zerstörung körperlicher Schönheit und Häßlichkeit, von ihren Kontrastierungen, Verwandlungen, Verwechslungen und Verkehrungen weniger auf die traditionellen ästhetischen Konzepte von idealer, ganzheitlicher Humanität zu verweisen als auf Probleme von sozialer wie ökonomischer Macht und neu definierter menschlicher Identität.

Weil das ehemals metaphysische Sinnstiftungspotential von Schönheit nicht nur in der Philosophie theoretisch reflektiert wurde, sondern immer auch Gegenstand der Literatur war, liegt eine Betrachtung früherer literarischer Schönheits- und Häßlichkeitskonzeptionen nahe. Dabei ist zunächst festzuhalten, daß die traditionelle Literatur noch ganz von der Vorstellung der Kalokagathia dominiert wird. Besonders Märchen, Sage und Aberglauben bedienen sich der Kontraste »schön-häßlich«, »gut-böse«, »arm-reich«. In Märchen kommen Schönheit und Häßlichkeit fast immer als Paar vor, ihr Kontrast bildet den Handlungsmotor.¹⁷ Die Schönen sind oft fleißig und bescheiden, die Häßlichen faul und neidisch. Da das Märchen darauf abzielt, eine geordnete Welt des Guten und moralisch Richtigen darzustellen, kommen Sein und Schein am Ende immer zur Deckung: das Gute erweist sich als schön und das Böse als häßlich. Schönheit und Häßlichkeit sind im Märchen unspezifisch, es gibt keine Beschreibungen oder Spezifizierungen: das Wort »schön« sagt alles, es verweist auf ein Vollkommenes, Absolutes, Numinoses. Märchen-Schönheit ist nie individuell, sie ist abstrakt, schablonenhaft und immer strahlend. »Schön wie der Tag« heißt eine weitverbreitete, gattungstypische Formel. Die zauberisch-bannende Macht der Schönheit ist im Märchen übergroß und Ausdruck der Sehnsucht nach dem Absoluten, Vollkommenen, Göttlichen: Man muß die Schöne anschauen und vergift dabei alles andere, man muß sie gewinnen, heiraten und zur Prinzessin machen. Häßlichkeit wird im Volksmärchen so wenig spezifiziert wie Schönheit und besitzt die Funktion des Kontrastelementes: die häßliche Alte, der Drache, die Hexe oder der Unhold verdrängen oder ersetzen vorübergehend die Schönheit, bis das glückliche Ende den gerechten Ausgleich schafft. Der Kontrast mit dem Häßlichen betont das Schöne noch stärker und macht es noch deutlicher erkennbar. Durch Wunder können Märchen- und Sagenfiguren Alter und Häßlichkeit überwinden, sich verjüngen und verschönern: durch Bluttrunk und Blutbad, durch Baden in Milch oder Lebenswasser aus dem Jungbrunnen. Auch durch Schmoren im Glutofen, durch Enthauptung oder Zerstückelung kann man verjüngt und wiedergeboren werden. Am Ende solcher Umwandlungen steht oft das, was Max Lüthi den »Schönheitsschock« nennt und für ein Zentralphänomen des Volksmärchens hält, denn er beginnt sein Buch *Das Volksmärchen als Dichtung* mit einem Kapitel über dieses Problem.¹⁸ Lüthi erläutert, daß

das Schöne im Märchen oft Schockwirkung besitzt, die sich durch Ohnmachten, Weinkrämpfe, Zusammenbrüche, Schlaganfälle oder Paralysen ausdrückt. Die Verbindung von Schönheit mit Todesgefahr ist also so alt wie die mit ihrem Gegenteil, der Häßlichkeit. Der Grund für die Nähe der Schönheit zu Gefahr, Schock und Tod liegt für den Märchenforscher in der transzendierenden Kraft des Schönen: »Vollkommenheit, Schönheit, Glanz als Attribut des Göttlichen, als Vision religiöser Sehnsucht – gleichzeitig aber auch als Vision erotischer Sehnsucht, die im Volksmärchen wie die religiöse nur indirekt zum Ausdruck kommt. Das eigentlich Erotische fehlt, aus den gleichen Gründen wie das eigentlich Numinose. Die Gefährlichkeit der Schönheit – das Zimmer mit dem Bild der schönen Prinzessin soll nicht betreten werden: Tabuisierung – zeigt an, daß es nicht nur ein in sich ruhendes Vollendetes ist, sondern zur Transzendierung lockt oder zwingt. Sie belegt den Bezug zur Sphäre des Erotischen wie zu der des Numinosen, beide führen den Menschen über sich selber hinaus, sind Gefahr und Chance zugleich. Die Schockwirkung, die im Märchen so oft vom Schönen ausgeht, signalisiert es als einen hohen Wert ebenso wie als eine Bedrohung des Lebens.«¹⁹

Besonders die Tierbräutigam-Märchen, in denen das häßliche, ekelhafte Tier zu einem schönen Königssohn wird, belegen die numinos-erotische Funktion der Schönheit. In dem Märchen *La Belle et la Bête*²⁰ wird die Häßlichkeit überwunden, weil das gute Herz des Häßlichen erkannt wird. Die tugendhafte und schöne Belle verliert nach und nach die Furcht vor dem Tier, dessen grauenerregende Gestalt sie zunächst schaudern läßt, denn an seinen Reden und Handlungen erkennt sie sein gutes Inneres. Sie gewöhnt sich an seine Häßlichkeit nicht zuletzt, weil er sie mit ausgesuchter Höflichkeit behandelt und verwöhnt. Als das Tier sie bittet, seine Frau zu werden, stirbt sie beinahe vor Entsetzen, kommt aber im Laufe der nächsten Monate ins Grübeln: »Ist es seine Schuld, daß es so häßlich ist und so wenig Geist und Witz hat? Gut ist es, und das ist mehr wert als alles andere. Warum wollte ich es nicht heiraten? Mit ihm wäre ich besser daran als meine Schwestern mit ihren Männern. Weder Schönheit noch Geist und Witz eines Mannes sichern einer Frau das Glück in der Ehe; entscheidend sind doch ein edler Charakter, Tugend und Großmütigkeit. All diese guten Eigenschaften hat das Tier. Ich empfinde ihm gegenüber zwar keine Liebe, wohl aber Achtung, Freundschaft und Dankbarkeit. Also rasch, ich darf es nicht unglücklich machen; solcher Undank würde mir mein Lebtag das Gewissen beschweren.«²¹

Als das Tier irgendwann aus Gram über ihren Verlust sterben will, gesteht sie ihm ihre Liebe. In diesem Moment verwandelt es sich in einen schönen, bisher verwünschten Prinzen und eine Fee spricht zu Belle: »Schöne, [. . .] komm und empfang den Lohn für deine gute Wahl; du hast der Schönheit und dem Geist die Tugend vorgezogen; du verdienst einen Menschen, der alle diese Eigenschaften in einer Person vereint. Du sollst nun als Königin über ein großes Reich

herrschen.«²² Im Zentrum der Erzählung, die hier in der berühmten Fassung der Gouvernante Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1756) zitiert wird, steht der Prozeß der Überwindung vor dem angsteinflößenden Äußeren des tugendhaften, auserwählten Mannes. Belohnt werden die Überwindung der Angst und die Treue zur Tugend durch ein zugleich numinoses wie erotisches Geschenk, das durch die Schönheit symbolisiert wird: einen bisher verzauberten, attraktiven Liebhaber und tugendhaften Ehemann. Die Kalokagathia liegt hier elementar zugrunde: Schönheit erscheint als Zugabe für Charakter, Tugend und Großmütigkeit; losgelöst davon – wie bei einem schönen Schwager von Belle, der aus Eitelkeit seine Frau vernachlässigt – ist sie wertlos; in Übereinstimmung mit Gutherzigkeit aber garantiert sie Liebe, Glück und Reichtum. Dem Schema einer finalen Verbindung von Tugend, Schönheit und Wohlstand folgen viele Märchen; anders als in *La Belle et la Bête* werden dabei meistens die Frauenfiguren der Veränderung unterworfen. In *Aschenputtel*, vom Vater »das kleine garstige Aschenputtel«²³ genannt, wird deren unter der Asche vorhandene Schönheit erst durch die prächtigen Kleider, die ihr die wundertätigen Vöglein geben, offenbar; die Trias von Tugend, Schönheit und Reichtum wird hier am Ende besiegelt durch den passenden goldenen Pantoffel. In *Frau Holle* ist die Goldmarie von Anfang an wohlgestaltet, fleißig und gut; doch erst, als sich ihr Fleiß bewährt, wird sie mit Gold belohnt.

Das platonische Konzept der Kalokagathia erweist sich als äußerst langlebig und behauptet bis heute in den trivialen Schichten der Literatur seine Existenz. Eine moderne Variation findet sich in Gaston Leroux' raffiniert komponiertem Kolportageroman *Le fantôme de l'opéra* aus dem Jahr 1910. Erik, ein Mensch von grauenhafter Häßlichkeit, ist wegen seines totenkopffartigen Schädels, tief in Höhlen liegender, blickloser, im Dunkeln leuchtender Augen und lippenloser Zähne von der Gesellschaft ausgeschlossen; er lebt in seinem Schattenreich unter der Pariser Oper, die er durch seine brillanten bauchrednerischen und technischen Fähigkeiten als ein Phantom beherrscht. Dabei tötet er auch Menschen. Seine verzweifelte Liebe gehört der schönen Sängerin Christine Daée, die den jungen Aristokraten Raoul liebt, allerdings auch Erik Zuneigung entgegenbringt. Beide verbindet das Talent zum Gesang und die Liebe zur Musik – er nennt sich ihr »Ange de la Musique«. Wie das Tier im Märchen ist er äußerlich ein Scheusal und in seinem tiefen Inneren ein Engel. Statt der traditionellen Verwünschung bemüht Leroux' Roman sozialpsychologische Erklärungen, wenn er für Eriks Bösartigkeit die Zurückweisungen der Gesellschaft verantwortlich macht. Grauen, Schönheit, Sado-Masochismus, perverse Bosheit und zärtliches Mitleid sind im Roman zu drastischen Effekten kontrastiert. In einer für den Geschmack des 19. Jahrhunderts typischen Szene zieht Christine dem Phantom bei einem gemeinsamen Duett die Maske von seinem entstellten Gesicht ab, das sie zuvor noch nie gesehen hat: »Wisse, stieß er aus dem Blasebalg seiner

Kehle hervor, wisse, daß ich ganz aus Tod bestehe, vom Scheitel bis zur Sohle. Daß ein Kadaver dich liebt, dich anbetet, dich nie und nimmer verläßt! Ich werde den Sarg vergrößern lassen, Christine, für später, wenn wir am Ende unserer Liebe sind! Sieh doch, ich lache nicht mehr, ich weine, ich weine um dich, Christine, die du mir die Maske heruntergerissen hast und mich deshalb nie mehr verlassen kannst! I. . . Warum wolltest du mich nur sehen? Du warst wahnsinnig, Christine, mich sehen zu wollen! Denn mein Vater sah mich nie, meine Mutter schenkte mir, um mich nicht mehr sehen zu müssen, weinend die erste Maske!«²⁴

Schließlich verlobt sich Christine mit dem Phantom Erik, der sie am Ende doch für den Nebenbuhler freigibt und kurze Zeit später stirbt. Obwohl die Schöne und das Biest kein Paar werden und Eriks Häßlichkeit sich nicht umwandelt, folgt Leroux' Roman dennoch dem uralten Schema. Zwar hat die schöne, tugendhafte Figur das Gute im häßlichen Gegenspieler erkannt, da aber der düsteren, kitschigen Tragik des Ganzen entsprechend das Phantom unglücklich enden muß, vollziehen sich seine äußere Umwandlung und die Liebesverbindung erst nach dem Tod. Ausdrücklich weist der Erzähler auf ein Ende in Schönheit und Liebe hin, wenn er am Schluß berichtet, daß Eriks nach Jahren entdecktes Skelett nicht häßlich war und daß es Christines Ring trug. Es wird gefunden an einem *locus amoenus* und Ort der Liebe, wo Erik Christine zum ersten Mal näher gekommen war: »Das Skelett lag neben der kleinen Quelle, also dort, wo der Engel der Musik die ohnmächtige Christine Daée zum ersten Mal in seinen zitternden Armen gehalten hatte.«²⁵ Und um den ästhetischen Rahmen perfekt zu machen, schlägt der Erzähler am Ende des Romans vor, das Gerippe im Archiv der Académie nationale de Musique unterzubringen, wodurch dem Phantom auch noch Unsterblichkeit verliehen wird. Obwohl also eine körperliche Verwandlung nicht mehr – wie noch im Märchen – stattfindet, wandelt sich die Häßlichkeit des Helden dennoch im Tode in Schönheit, die durch Liebe entstanden ist. Das Numinose scheint in diesem modernen Roman zu fehlen, und doch ist es, trotz aller mechanisch-technischen Erklärungen (Falltüren, Spiegelzimmer, Geheimgänge), anwesend in dem geisterhaft-plötzlichen Verschwinden und Erscheinen des Phantoms, seiner allgegenwärtigen, aus Wänden sprechenden Stimme, seinem Manipulieren von Räumen, Gegenständen und Menschen. Die Mechanik erlaubt ihm, wie ein allmächtiger Gott im Kosmos der Oper zu herrschen und über Leben und Tod zu entscheiden.

Le fantôme de l'opéra entspricht nicht nur in seiner Vorliebe für drastische Effekthaftigkeit, sondern auch in der Verbindung von modernen und traditionellen Elementen dem Geschmack des gerade zurückliegenden 19. Jahrhunderts: in dieser Epoche besitzt die Kalokagathia, nun frei von mittelalterlich-ständischen Implikationen, immer noch große Macht, man spielt mit ihr, kehrt sie um, bricht sie ironisch und bleibt ihr gerade dadurch verpflichtet. In Edmond

Rostands im 17. Jahrhundert spielender Verskomödie *Cyrano de Bergerac* aus dem Jahr 1897 liebt der häßliche, mit einer überlangen Nase ausgestattete Dichter und Soldat Cyrano seine schöne Cousine Roxane. Diese hat jedoch ihr Herz an einen anderen, den hübschen Christian, verloren. Aus Gutmütigkeit leiht der geistvolle Cyrano dem im Dunkeln um Roxane werbenden Nebenbuhler seine Stimme; auch stammen sämtliche geistreich-poetischen Briefe und Liebeserklärungen Christians von Cyrano, der sich wegen seiner Häßlichkeit keinerlei Hoffnungen auf die Angebetete macht. Diese ist eine intelligente und die Literatur liebende junge Frau, die wie ihr Cousin Cyrano zum Kreis der Präzösen am Hof des Königs gehört. Im Laufe der sich entwickelnden Liebesgeschichte zwischen Roxane und Christian wird Cyrano aus Äußerungen seiner Cousine klar, daß sie durchaus den Geist eines Mannes über seine äußere Schönheit stellt. Kurz vor Christians Tod – er ist kein geschickter Soldat und stirbt im Feld – kommt es, der kunstvollen, streng geometrischen Anlage von Rostands Tragikomödie entsprechend, zu drei jeweils anders gepaarten Dialogen zwischen den drei Hauptfiguren. In allen drei Gesprächen kommt zum Ausdruck, daß die Liebe Roxanes zu Christian auf einer Täuschung beruht, denn sie ist in seinen Geist, der in Wahrheit der Cyranos ist, verliebt und nähme dabei auch eine häßliche, entstellte Gestalt in Kauf – mehr noch, ihrem Cousin gesteht sie, daß sie Christian noch mehr lieben würde, wäre er unschön. Als tragische Pointe dieser Erkenntnisse aller drei Figuren wird der Schöne bald darauf im Gefecht getroffen und stirbt. Die untröstliche Roxane zieht sich ins Kloster zurück, und aus Respekt vor ihrer großen Liebe zu dem Toten klärt Cyrano sie nicht über den Liebesbetrug auf. Vierzehn Jahre nach dem Tod des Nebenbuhlers rezitiert ihr der sterbende Dichter auswendig einige Zeilen aus dem letzten Liebesbrief Christians, und Roxane erkennt erst in diesem höchst tragischen, Liebe und Tod verbindenden Moment, daß es Cyranos Geist war, den sie immer geliebt hat. Zwar bleibt seine Häßlichkeit – wie bei Leroux' Phantom – unverändert, doch sein Tod ist nichts weniger als eine Apotheose, er stirbt wegen seiner Entsaugung, seiner Demut und seiner Liebestragik als durch und durch heroische Figur. Ausdrücklich nimmt der Text auf das Märchenschema Bezug, wenn der sterbende Titelheld auf Roxanes Geständnis ihrer Liebe zu ihm antwortet: »Nein, nur im Märchenreiche / Schmilzt des verschämten Prinzen Häßlichkeit, / Wenn ihn der Liebe Sonnenwort befreit . . . / Du würdest sehn, daß ich noch stets der Gleiche.«²⁰ Cyranos Schönheit entsteht ex negativo: Gerade indem er für ein Ideal von Liebe sterbend noch einmal auf seine Häßlichkeit verweist, wird diese nichtig und überwunden. Immer wieder wird im Drama die körperliche Schönheit der Schönheit des Geistes als höchstem Ideal untergeordnet; dennoch bleibt das Schema der Kalokagathia auch in seiner Umkehrung erhalten, da an die Stelle des schönen Körpers ein anderes, ungleich stärkeres ästhetisches Prinzip tritt: die Schönheit der Dichtung Cyranos. Das platonische Kon-

zept wird – durch den Triumph der Häßlichkeit – widerlegt und wird doch durch den Sieg der Schönheit – hier als Poesie – bestätigt. Cyranos Dichtung steht für ihn selbst, weil sie Ausdruck seines individuellen Lebensprogramms ist, sie ist spontan, witzig, geistreich, edelmütig, selbstironisch und mutig wie er. Der Zuschauer von Rostands »Comédie héroïque« verehrt in dem sterbenden Helden eine ideale Haltung, die gegen Anbiederei und Opportunismus, gegen Feigheit und Neid, aber für Freiheit und Mut steht. Indem die Dichtung ästhetischer Ausdruck seiner Tugendhaftigkeit ist, figuriert sie als eine Art zweiter Körper, der den häßlichen physischen Leib Cyranos vergessen läßt.²⁷ Dies kommt im Drama nicht zuletzt in denjenigen Szenen zum Ausdruck, in denen der Dichter dem Schönling Wort und Stimme leiht: Während Cyranos Körper verschwindet und sich sein Geist in der Schönheit Christians verkörpert, handelt dieser heroisch und souverän, während jener eine tölpelhafte, verlegene und dumme Figur abgibt. In diesem Sinn, in der Übereinstimmung von Schönheit und Tugend, liegt Cyranos Figur die alte Einheit des Wahren, Guten und Schönen zugrunde – wie nicht zuletzt seine poetische Formulierung des eigenen Lebensideals nahelegt:

Cyrano. I. . J Doch im Lichte
Der Freiheit schwärmen, durch die Wälder laufen,
Mit fester Stimme, klarem Falkenblick,
Den Schlapphut übermütig im Genick,
Und je nach Laune reimen oder raufen!
Nur singen, wenn Gesang im Herzen wohnt,
Nicht achtend Geld und Ruhm, mit flottem Schwunge
Arbeiten an der Reise nach dem Mond
Und insgeheim sich sagen: Lieber Junge,
Freu dich an Blumen, Früchten, selbst an Blättern,
Die du von deinem eignen Beet gepflückt!
Wenn dann vielleicht bescheidner Sieg dir glückt,
Dann mußt du nicht ihn teilen mit den Vettern;
Dann darfst du König sein in deinem Reiche,
Statt zu schmarotzen, und dein Schicksal sei,
Wenn du der Buche nachstehst und der Eiche,
Nicht hoch zu wachsen, aber schlank und frei.²⁸

In Rostands Komödie finden sich noch Spuren eines romantisch-idealistischen Schönheitskonzeptes, das Schönheit und Häßlichkeit, wie die traditionelle Literatur, als innerlich-äußerlichen Zusammenhang begreift, jedoch in veränderter Weise. Die Übereinstimmung von innerer und äußerer Schönheit stellt zwar das Ideal dar, doch seelischer Edelmut und moralische Größe werden als der physischen Schönheit überlegene Momente betrachtet. Die Schönheit liegt im Her-

zen und im Geist, sie strahlt von dort nach außen. Deshalb ist eine abrupte Verwandlung wie im Märchen nicht nötig, die äußere Häßlichkeit wird von innen aufgelöst. Diese Vorstellung von Schönheit steht für das höchste menschliche Ideal. Adalbert Stifter hat sie in seiner Erzählung *Brigitta* beschrieben: »Es liegt im menschlichen Geschlechte das wundervolle Ding der Schönheit. Wir alle sind gezogen von der Süßigkeit der Erscheinung, und können nicht immer sagen, wo das Holde liegt. Es ist im Weltall, es ist in einem Auge, dann ist es wieder nicht in den Zügen, die nach jeder Regel der Verständigen gebildet sind. Oft wird die Schönheit nicht gesehen, weil sie in der Wüste ist, oder weil das rechte Auge nicht gekommen ist – oft wird sie angebetet und vergöttert, und ist nicht da; aber fehlen darf sie nirgends, wo ein Herz in Inbrunst und Entzücken schlägt, oder wo zwei Seelen an einander glühen; denn sonst steht das Herz stille, und die Liebe der Seelen ist todt. Aus welchem Boden aber diese Blume bricht, ist in tausend Fällen tausendmal anders; wenn sie aber da ist, darf man ihr jede Stelle des Keimens nehmen, und sie bricht doch an einer andern hervor, wo man es gar nicht geahnet hatte. Es ist nur dem Menschen eigen, und adelt nur den Menschen, daß er vor ihr kniet – und alles, was sich in dem Leben lohnt und preiset, gießt sie allein in das zitternde beseligte Herz. Es ist traurig für einen, der sie nicht hat, oder nicht kennt, oder an dem sie kein fremdes Auge finden kann. Selbst das Herz der Mutter wendet sich von dem Kinde ab, wenn sie nicht mehr, ob auch nur einen einzigen Schimmer dieses Strahles an ihm zu entdecken vermag.«²⁹

Schönheit wird hier als Humanum und anthropologisches Ideal verstanden, das Menschsein und menschliche Begegnung erst ausmacht, als menschliche Würde. In diesem Sinn bildet Schönheit die Voraussetzung für Respekt, Zuneigung, Liebe, Seele, Individualität und Leben. Stifters Novelle aus dem Jahr 1844 erzählt die Geschichte der häßlichen Brigitta, die von ihrer Familie und der Gesellschaft wegen ihres Äußeren zurückgewiesen wird und in die sich ausgerechnet der betörend schöne, überall begehrte Stephan Murai verliebt. Er heiratet sie und betrügt sie irgendwann mit der schönen Gabriele. Brigitta zieht daraufhin mit ihrem Sohn auf das Stammgut ihrer Familie und macht langsam die öde ungarische Steppe ringsum zu einer fruchtbaren Landschaft. Nach fünfzehn Jahren unsteten Lebens zieht es Stephan zurück in ihre Nähe, er wählt ihre Lebensform und wird Herr eines in ihrer Nachbarschaft gelegenen Guts. Beide pflegen nun ein freundliches, nachbarschaftliches Verhältnis, hinter dem sich aber, wie der Erzähler meint, Liebe verbirgt. Diese ist – Stifters Ideal entsprechend – leidenschaftslos, respektvoll, fürsorglich und vollzieht sich in gemeinsamem Tun; sie ist es, die der häßlichen Hauptfigur Schönheit verleiht.³⁰

Das Gesetz der Schönheit, das Stifter in der pathetischen, die Eheleute wieder vereinigenden Schlußszene seiner Novelle idealisiert, bezeichnet dezidiert nicht die physische Schönheit, welche Stephan zu Gabriele führte, sondern eine

innere, moralische Schönheit, die mit Loyalität, Treue, Verständnis und Verzeihen verbunden ist. Der folgende Dialog zwischen Stephan und Brigitta macht diese Bedeutungsverschiebung des Begriffes auch bildhaft deutlich, indem Stephan ihre Rede unterbricht und selbst in neuem Sinne fortsetzt: »Ich habe gefehlt, verzeihe mir, Stephan, die Sünde des Stolzes – ich habe nicht geahnt, wie gut du seist – es war ja bloß natürlich, es ist ein sanftes Gesetz der Schönheit, das uns zieht.« – Er hielt ihr den Mund zu, und sagte: »Wie kannst du nur so reden, Brigitta – ja, es zieht uns das Gesetz der Schönheit, aber ich mußte die ganze Welt durchziehen, bis ich lernte, daß sie im Herzen liegt, und daß ich sie daheim gelassen in einem Herzen, das es einzig gut mit mir gemeint hat, das fest und treu ist, das ich verloren glaubte, und das doch durch alle Jahre und Länder mit mir gezogen.«³¹

Anlaß dafür, daß das nachbarschaftliche, respektvoll-freundschaftliche Verhältnis beider beendet wird, ist die Lebensgefahr des gemeinsamen Sohnes nach einem Angriff durch Wölfe; an seinem Krankenbett fallen die Eheleute einander in die Arme. Über diesen Moment sagt Stephan später: »ihre Züge Istrahlten mir wie in unnachahmlicher Schönheit.«³² Wie bei Cyrano ersetzt auch hier ein anderes ästhetisches Prinzip die Körperschönheit; die Kultivierung der öden Steppe zu einem fruchtbaren Landschaftspark als Brigittas Werk, an dem Stephan später teilnimmt, wird verglichen mit der Kultivierung der inneren Wüste in ihr. Die häßliche Frau wird schön, indem sie selbst Schönheit stiftet. Anders als bei Leroux und Rostand spielt hier die Prozeßhaftigkeit der Bewußtseinsvorgänge – die berühmte Stiftersche Langsamkeit – eine zentrale Rolle. Schönheit in Stifters Sinn entsteht in der Zeit, durch Erfahrungen, Fehler, Schicksalsschläge, in der Wechselwirkung von psychischen und physischen Vorgängen.

Stifters Erzählung bildet einen literarischen Höhepunkt der idealistischen Schönheitsauffassung in der gedanklichen Tradition Goethes, die sich im Übergang zum 20. Jahrhundert ebenso verliert wie die alte Dichotomie von Schönheit und Häßlichkeit und das Konzept der *Kalokagathia*. Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* (1890/91) setzt im Bewußtsein des kommenden Neuen einen wehmütigen Schlußakt hinter diese ganzheitlichen Vorstellungen, wenn dort das gemalte Porträt des lasterhaften, schönen Helden statt seiner selbst verfällt. Wie bei Stifter in der Mitte des 19. Jahrhunderts steht auch bei Wilde im *Fin de siècle* der langsame Prozeß im Zentrum, allerdings dezidiert nicht mehr im Sinne einer Entwicklung zur ganzheitlichen Schönheit. Wilde zerstört die noch bei Stifter verklärte Ganzheit von Innen und Außen, indem er die Figur des Dorian Gray in zwei Körper spaltet, oder anders gesagt, indem er zwischen die ehemalige Einheit von Körper und Seele das Porträt schiebt. Der jahrhundertalte, aus Märchen und Sage stammende Verwandlungsprozeß des Protagonisten wird in Wildes Roman ebenso wie die Synthese von Schönheit und Moral dekonstruiert: Die aus Selbstverliebtheit entspringende, ihn bis zu

Morden treibende Lasterhaftigkeit Dorians, »the corruption of his own soul«³³, zeigt sich als sichtbarer Vorgang des Verfalls am Porträt Dorians, nicht an seinem lebendigen Körper, der unverändert jung und schön bleibt. Liegt die radikale Modernität der Romanidee in der ästhetizistischen Dekonstruktion des traditionellen Schönheits- und Kunstbegriffes – »All art is quite useless«, heißt es im Vorwort zur zweiten Ausgabe von 1891³⁴ – wie in der Trennung von Ästhetik und Moral, so stellt die Schlußpointe dagegen eine ironische Affirmation der Tradition dar. Als der über seine eigene Verderbtheit verzweifelnde, ausgebrannte Gray aus einem Impuls das statt seiner gealterte und verhärmte Porträt durch Messerstiche zerstören will, tauscht es – als geheimnisvoller Spiegel seiner Seele – im Tod wieder das Aussehen mit ihm, so daß dem toten Dorian die Häßlichkeit zukommt, die seinem lasterhaften Inneren entspricht. Am Ende wird die Kalokagathia ex negativo bestätigt: die Zeichen des moralischen Verfalls – »He was withered, wrinkled, and loathsome of visage.«³⁵ – kehren zu ihrem Verursacher zurück. Der Maler des Bildes, Basil Hallward, erinnert bereits am Anfang des Romans melancholisch an das überlebte antike Menschenideal und kommentiert damit den Schönheitskonflikt der Jahrhundertwende: »The harmony of soul and body – how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void.«³⁶ Bezeichnenderweise bringt Dorian, der sich verzweifelt aus genau dieser »harmony of soul and body« befreien will, Basil irgendwann um.

Eine gegenüber solcher rückwärtsgewandter Melancholie selbstbewußte Abrechnung mit der alten Tradition von Schönheit und Häßlichkeit findet sich gut fünfzig Jahre später in Jean Cocteaus Verfilmung von *La Belle et la Bête* aus dem Jahr 1945. Cocteau paßt in entscheidenden Details die alte Erzählung den modernen Bedürfnissen des 20. Jahrhunderts an; so verdeutlicht und betont er die dem Märchen immanente Sexualproblematik, die sich in der traditionellen Fassung im Symbolgehalt der Tiergestalt keusch verbirgt, indem er aus dem im Märchen sanft schmachtenden, an seiner Liebe leidenden Ungeheuer im Film ein blutrünstiges, hin und wieder brüllendes und keuchendes Raubtier macht, das seine Gier nach der Schönen nur mühsam verbergen kann. Es trägt Männerkleidung, was den Bezug zwischen Tiergestalt und Männlichkeit besonders hervorhebt. Nachdem Belle den Heiratsantrag des Tiers abgewiesen hat, wartet es in ihrem Schlafzimmer auf sie, wird hinausgewiesen und eilt ins Freie. Im Park mit Belle nimmt es die Witterung einer im Hintergrund äsenden Hirschkuh auf und kämpft dabei gegen seinen knurrenden Jagdtrieb an; in der darauf folgenden Szene kratzt das Tier mit seinen Krallen an Belles Zimmertür: »Es ist wie betrunken, sein Hemd ist zerrissen, das Fell kommt zum Vorschein. Gesicht und Hemd sind blutbefleckt. Es keucht, hat weit aufgerissene Augen und einen verschwommenen Blick.«³⁷ In dem sich anschließenden Dialog mit der Schönen ist die Sexualsymbolik der Szene unverkennbar:

BELLE

Was macht Ihr zu dieser Zeit vor meiner Tür? O Gott! . . . Ihr seid ja voller Blut.

Gegenschuß (halbnah): Das Tier, Belle von hinten, auf halber Beinhöhe abgeschnitten. Das Tier steht da, an die Wand gedrückt, mit gesenktem Kopf.

DAS TIER *sehr leise*

Verzeihung . . .

BELLE

Wofür bittet Ihr mich um Verzeihung?

DAS TIER *Großaufnahme*

. . . Dafür, daß ich ein Tier bin. *Es flüstert . . . Verzeihung! . . .*

Halbnah: Die Flucht des Korridors. Rechts das Tier im Profil. Links die Tür. Belle kommt bei der Tür ins Bild, tritt in den Korridor hinaus, bleibt stehen und reißt sich ihren Schal herunter.

BELLE

Es ziemt sich nicht für Euch, so zu reden. Schämt Ihr Euch nicht?

Sie stampft mit dem Fuß auf und geht dann zu ihm.

BELLE

Macht Euch sauber.

Das Tier halbnah, Belle im Anschnitt. Das Tier nimmt den Schal und bedeckt sich damit Hals und Brust.

BELLE

Und dann geht schlafen.

Sie steht neben dem Tier. Dem Tier entfährt ein Knurren, das Belle zurückweichen läßt . . .

DAS TIER

Schließt Eure Tür, schließt Eure Tür. Schnell, schnell . . . schließt Eure Tür . . . Euer Blick verbrennt mich. Ich kann Euren Blick nicht ertragen.

Kamerafahrt zurück ins Zimmer. Belle geht langsam zurück, schließt dann die Tür und wirft sich dagegen. Man erahnt die Anstrengung, die sie gerade hinter sich gebracht hat, wenn man sie sieht, wie sie ihre Wangen gegen die Tür preßt. (Pause.) Die Kerze erlischt von selbst. Geräusch aus dem Off. Man hört das Knurren des sich entfernenden Tiers.»³⁸

Das Blut am Körper des Mannes, das durch seine Entschuldigung und sein schamvolles Bedecken der blutverschmierten Brust ausgedrückte Schuldbewußtsein wegen der eigenen tierischen Natur, Belles bestrafende Attitüde sowie ihre Anordnung zum Säubern des Körpers verweisen bildhaft und moralisierend auf Sexualakt und Defloration. Deutlich zeigt auch der Schluß dieser Sequenz, wie hoch hier die sexuelle Spannung ist und daß die Triebhaftigkeit des Tiers mit Belles Erscheinung und Blick zusammenhängt: Erregt weist es sie an, die Tür zu

schließen, damit es ihre schöne Gestalt nicht mehr sehen kann, worauf Belle sich hinter der geschlossenen Tür erschöpft fallenläßt. Doch Cocteau hebt nicht nur die bisher zart verdeckte sexuelle Bedeutungsebene des Märchens deutlich ins Licht, er rechnet auch in radikaler, pointiert-witziger Manier mit der Kalokagathia ab, indem er den Schluß des Märchens verändert: In der letzten Szene des Films, bevor das Paar vom Boden abhebt und in den Himmel entschwebt, fragt das gerade zum Prinzen gewordene Tier die Schöne: »Als ich Euch das erste Mal auf meinen Armen trug, war ich noch das Tier. Seid Ihr jetzt glücklich?« Die Antwort der Schönen: »Ich muß mich erst daran gewöhnen.«³⁹

Die Literatur des 20. Jahrhunderts will keine Umwandlungen mehr, nicht mehr den Schönheitschock, das finale Erkennen – überhaupt fehlt das große Finale mit Schönheit, Liebe und Tod. Ganz im Sinne Cocteaus scheint das 20. Jahrhundert daran interessiert zu sein, mit den Traditionen abzurechnen: Der Gute ist nur noch höchst selten schön, der Schöne höchst selten gut. Oft wird die Häßlichkeit der Helden ihrer Schönheit vorgezogen.⁴⁰ Schönheit und Häßlichkeit sind keine absoluten Größen mehr, sie werden differenziert, zu neuen Kontrastpaaren nuanciert wie im Werk Thomas Manns, wo sich die Figurenpaare durch Gegensätze wie krank vs. vital, feminin vs. maskulin, derb vs. ätherisch und verlebt vs. blühend konstituieren. Schönheit und Häßlichkeit stehen nicht mehr in Relation zu moralischen Begriffen, statt dessen werden ihre sozialen und psychologischen Funktionen interessant. Die geschlossenen Konzepte sind überlebt, vielmehr sind Suchbewegungen zu erkennen, welche Schönheit und Häßlichkeit in Hinblick auf politische und soziale Macht, auf Psychologie, Sexualität und Geschlechterrollen problematisieren.

Lion Feuchtwanger folgt in seinem 1923 erschienenen historischen Roman *Die häßliche Herzogin* den ereignisgeschichtlichen Fakten des 14. Jahrhunderts, nimmt sich aber bei der Figur der Herzogin Margarete von Tirol, die wegen ihres wulstigen Mundes den Beinamen »Maultasch« trug, große literarische Freiheiten. Margarete ist bei Feuchtwanger eine monströs häßliche Frau, die sich in der männerdominierten Politik durchsetzt und engagiert und intelligent die Geschicke ihres sich im Einflußbereich verschiedener mächtiger Interessen befindenden Landes bestimmt. Auf diese Weise kompensiert die häßliche Frau ihre Defizite an Liebe und Zuwendung. Doch sie hat eine Gegenspielerin, Agnes von Flavon, die ihren Körper in raffinierter Weise einsetzt um Macht zu erwerben; dazu manipuliert sie alle wichtigen Männer in der Umgebung der herzoglichen Rivalin, betört jene oder schläft mit ihnen. Wenn Feuchtwanger beschreibt, wie Agnes den schwachen, seiner Frau unterlegenen Ehemann der Maultasch, Herzog Johann, durch ihre Devotion bezaubert, wird exemplarisch deutlich, wie Schönheit im 20. Jahrhundert eine Funktion im Zusammenspiel von Psychologie, Geschlechterproblematik, Macht und Sexualität übernimmt: »Agnes von Flavon erschien auf Schloß Tirol, tat einen Kniefall vor dem jungen Herzog. Der

stand knabenhaft und sehr wichtig vor der Knieenden, in dem langen, schmalen Gesicht die Lippen ernsthaft zusammengeprefßt. Es streichelte seine Herrschier, wie das zarte Geschöpf, leicht und schön und wehend unter dem schwarzen Gewand, so ganz verströmend und ergeben vor ihm lag, aus tiefen, blauen Augen fromm und bittend zu ihm aufblickte. So gehörte es sich. So hatte es Gott bestimmt, daß es sei. Mochte die andere, die Häßliche, gegen ihn anbellern. Die da, die Zarte, Liebliche, schönste Frau des Landes, lag vor ihm auf Knien, sah fromm, hingegeben, voll Vertrauen zu ihm auf. Er war sehr gnädig zu ihr.«¹¹

Margarete verliert nach und nach immer mehr Prestige und politischen Handlungsspielraum innerhalb der männlichen Machtkämpfe an Agnes. Das Volk von Tirol glaubt irgendwann fälschlich, alle guten Entwicklungen Agnes, alle schlechten der Herzogin zu verdanken. Margaretens Haß auf die Schöne macht sie immer häßlicher, sie resigniert, erstarrt und erstirbt innerlich. Völlerei ist am Ende das einzige, was sie noch am Leben hält. Der Roman erzählt auf eindringliche Weise vom psychischen und moralischen Verfall eines Menschen bis zu Gefühllosigkeit und Menschenfeindlichkeit, von der Persönlichkeitsdeformation durch Enttäuschungen und Zurückweisungen aufgrund von körperlichen Merkmalen. Feuchtwanger schiebt hier der mittelalterlichen Kalokagathia moderne Bedingungen unter: In der Interaktion von Schönheit und Häßlichkeit sind nicht mehr ihre moralischen Qualitäten relevant, sondern ihre Machtfunktionen. Schönheit und Sexualität stellen soziale und politische Machtfaktoren dar – diese neue, moderne Erfahrung liegt dem Mittelalterroman zugrunde.

Hatte Feuchtwanger in Margarete von Tirol den psychischen Verfall eines Menschen im Spannungsfeld zwischen Schönheitsnormen, Sexual- und Machttrieb demonstriert, so geht Mela Hartwig in ihrer ein Jahr später erschienenen Erzählung *Aufzeichnungen einer Häßlichen* noch einen Schritt weiter: In diesem Text, der in der Redehaltung zwischen religiösem Schuldbekenntnis und psychoanalytischer Anamnese changiert, konvergiert das weibliche Schönheitsgebot mit psychischer Krankheit. Die Häßlichkeit der Ich-Erzählerin steht dabei sowohl für eine unerklärliche Sündenschuld wie für den psychischen Defekt: »Ich bin häßlich. Dieses eine Wort ist meine kleine, lächerliche Geschichte.«¹² – mit diesen Worten beginnt die Erzählung. Das sprechende Ich, eine nicht mehr ganz junge Krankenschwester, verliebt sich in ihren Vorgesetzten Dr. B., der ihre Liebe zunächst verständnisvoll, später hilflos zurückweist. Das Verhalten der Ich-Erzählerin steigert sich von zunächst konventionellen Methoden, die Aufmerksamkeit des geliebten Mannes zu erregen, bis zu äußersten Selbstdemütigungen und dem Überschreiten der Intimsphäre des Adorierten. Dabei wird die verzweifelt-pathologische Prägung dieser Zuneigung kausal an die Häßlichkeit der Sprecherin gebunden, die von Dr. B. sagt: »Ich liebte ihn, weil er schön war.«¹³ Die von dem schönen Arzt zurückgewiesene Liebe wird von der Erzählerin ganz und ausschließlich auf ihre Häßlichkeit bezogen; dieses

Bewußtsein führt sie in extreme seelische Befindlichkeiten, in Hysterie, Angstneurosen, Erschöpfungszustände, Phantasien und Zwangsvorstellungen, die sich – ebenso wie ihr Werben – in ihrer Intensität immer mehr steigern. Schließlich, nach einem abgebrochenen Selbstmordversuch, bittet sie um ihre Versetzung an eine psychiatrische Klinik, wo sie im Umgang mit den Irren lange Zeit fürchtet, »daß ich mit einem Satz in ihr Lager übergehen könnte.«¹¹

Hatte das 19. Jahrhundert im Dualismus von Körper und Seele diese für machtvoller als jenen erklärt, indem die innere Schönheit die äußere Häßlichkeit vergessen machen und so verschönen konnte, so scheint das 20. Jahrhundert die Verhältnisse umzukehren: Wichtig wird nun die Bewegung von außen nach innen, vom Körper zu Seele und Geist. Feuchtwanger und Hartwig erzählen drastisch von der psychischen Destruktion eines Menschen durch die leidvollen sozialen Erfahrungen mit dem eigenen häßlichen Äußeren. Vermochten die häßlichen Helden des 19. Jahrhunderts – das Phantom, Cyrano und Brigitta – ihre körperliche Häßlichkeit durch ihre schöne Seele zu überwinden (und damit noch einmal an die alten märchenhaft-mythischen Verwandlungen zu erinnern), so wird im 20. Jahrhundert umgekehrt vorgeführt, wie der Körper die Seele zerstören kann – und dies wird besonders deutlich bei dem häßlichen Körper und der Seele einer Frau. Das zunehmende, reflektierte Bewußtsein der psychischen Funktionen von sozialen Normen, von Geschlechterrollen und Sexualität sowie das psychoanalytisch geschulte Wissen um die fragile Komplexität seelischer Zustände tragen dazu bei, daß die Problematik von weiblicher Nicht-Schönheit in besonderer Weise in den Blick gerät. Im 20. Jahrhundert wird an der häßlichen Frau die neue soziale Übermacht von Körpernormen exemplifiziert. Der Körper wird von moralischen Kategorien gelöst und an psychologische gebunden – ein Paradigmenwechsel, welcher mit der wachsenden sozialen Machtfunktion des Körpers einhergeht. Schönheit wird zum Machtfaktor. Mela Hartwig läßt ihre Häßliche hysterisch und deutlich zum Ausdruck bringen, daß Schönheit als Gebot erfahren werden kann, als soziales Zwangssystem und Terrorregime, aus dem es kein Entkommen gibt – und gewiß nicht durch eine schöne Seele: »Was ist das: Schönheit?«, fuhr ich außer mir fort. »Was ist das eigentlich? Ist das mehr als ein reines Herz, als Lauterkeit der Gesinnung? Ist das fruchtbarer als Menschlichkeit, betörender als Klugheit, beglückender als Güte? Was ist das, was? Warum liebt man Frauen, die schön sind, warum liebt man sie auch, wenn sie gemein, hinterhältig, unbeständig, tückisch, boshaft, treulos und herzlos sind? Warum? Nennen Sie mir einen einzigen, vernünftigen Grund. Ich will Ihnen sagen, warum: nur um des Vergnügens willen. Das ist kein sehr vernünftiger Grund, nicht wahr? Eine Parteilichkeit des Fleisches, sonst nichts, ein Privilegium der Sinne, ein Mangel an sozialer Fürsorge der Lust. Ich bin häßlich, ich bin also geschlechtlich entrechtet. Wie gefällt Ihnen das, Sie guter Mensch? Ich bin häßlich, ich warte auf den Messias des

Fleisches. Ich bin häßlich, ich verstehe den tierischen Haß, der Scheiterhaufen geschichtet hat. Ich begreife den eifersüchtigen, unversöhnlichen Haß, den religiösen Irrsinn des lustlosen Fleisches, das man übermütig und ohne Gnade um seinen heiligen Anspruch auf Genuß verkürzt. Brennen müßten alle schönen Frauen, brennen müßten sie!«¹⁵

Die verzweifelte Sprecherin kehrt das mittelalterlich-christliche Schema in modernem Sinne um: Göttlich ist hier – ähnlich wie bei Nietzsche – der häßliche Mensch, nicht der schöne; die Schönheit ist dagegen vom Teufel, sie muß auf den Scheiterhaufen. Auch die mittelalterliche Worttradition wird aufgenommen und verkehrt: Die Häßliche ist zwar verhaßt, aber vor allem haßerfüllt gegenüber »allen schönen Frauen«. Die Pervertierungen in der Rede der Häßlichen markieren deutlich den Traditionsbruch im 20. Jahrhundert: An die Stelle ganzheitlich-humanistischer Vorstellungen von Schönheit und Häßlichkeit treten disparate, komplexe anthropologische Konzeptionen und das Bewußtsein von der wachsenden sozialen Machtfunktion der Körperschönheit, die hier ins Hyperbolische gesteigert und der durch Sakralisierung der Häßlichkeit begegnet wird.

III. Die Sehnsucht, das Schöne des Körpers an die Stelle des Häßlichen zu setzen, Alter und Häßlichkeit zu überwinden, ist eine ur-menschliche und archaische; die aktuellen literarischen Auseinandersetzungen mit Körperschönheit stehen in einer langen Tradition der philosophischen und literarischen Reflexion über menschliche Schönheit und Häßlichkeit. Dies läßt sich an denjenigen Stellen erahnen, wo noch elementare Reste der alten Vorstellungen und Topoi wie die Sakralität von Schönheit, die Verwandlung und die *Kalokagathia* erkennbar sind. Diese erscheinen in der Gegenwart fragmentiert, dekonstruiert, pervertiert und mit neuer Bedeutung versehen. So vollziehen sich an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert die Verwandlungen nicht mehr metaphysisch, moralisch oder psychisch, sondern hochtechnisiert. War bisher die Verwandlung immer ein Vorgang gewesen, der seine Ursache im Menschen und seiner individuellen Geschichte hatte, der seinen Körper wie seine Seele betraf, so hat der Mensch in den Verwandlungen der Gegenwart immer wieder eine Objektrolle den technischen Verfahren gegenüber inne.

Der Dualismus von Körperästhetik und Moral, der die abendländische Kultur seit der Antike bestimmt hatte, bricht in der schönen Literatur erst im 20. Jahrhundert – im Gefolge psychologisierter anthropologischer Konzeptionen – endgültig auseinander. Es entstehen neue, komplexe Relationen von Körper und Psyche, in denen unterschiedliche Normenkomplexe und Machtstrukturen wirksam sind – soziale, geschlechtsspezifische, sexuelle. Demgegenüber scheint sich in den literarischen Zeugnissen der Gegenwart ein neues Paradigma anzudeuten. Die jüngsten Variationen der Konfrontation von Schön-

heit und Häßlichkeit, die Verwechslungen, Vertauschungen, Verwandlungen und Umkehrungen beider Zustände entstehen erkennbar vor dem Hintergrund avancierter technologischer Möglichkeiten zur Herstellung von Körperschönheit, einer Schönheitsindustrie und Medizin, die das Bewußtsein von der technischen Produzierbarkeit von Schönheit, vom Sieg über Alterungsprozesse vermitteln. Die Gegenwartsliteratur spiegelt eine neue Objekthaftigkeit von Schönheit und Häßlichkeit, ihren Warencharakter. Schönheit kann, wie bei Bruckner, enteignet werden, sie kann gekauft und gestohlen werden wie bei Kureishi, mit ihrem häßlichen Gegenteil verwechselt wie bei Brasme und sie kann mit diesem – zur kontrastiven und kommerziellen Überhöhung ihrer Eigenart – vorübergehend vertauscht werden wie bei Nothomb. Der Objekt- und Warencharakter von körperlicher Schönheit und Häßlichkeit führt dazu, daß die Dichotomien zusammenrücken und austauschbar werden, weil sie kein metaphysisches, moralisches oder gedankliches Substrat mehr besitzen, sondern zunehmend vom marktwirtschaftlichen Prinzip bestimmt sind. Auf einem totalitären Markt der Schönheit kann plötzlich auch Häßlichkeit kommerziell und sexuell attraktiv werden, in einem faschistoiden Schönheitssystem ist sie die einzige Möglichkeit der individuellen Nicht-Anpassung. Eine weitere Verschiebung im traditionellen Muster hängt damit zusammen: War bisher mit Schönheit ein Glücksversprechen assoziiert, das in frühen Zeiten Tugend, Reichtum und Liebe, später Sexualität und Sozialprestige bedeutete, so wird nun das Glück der Verschönerung mit Terror und Gewalt verbunden. Die Texte überhöhen die normativen Tendenzen der Körperschönheit zu Vorstellungen von totaler Isolation, von Eingesperrt- und Ausgeliefertsein, von Qualen, seelischer und körperlicher Zerstörung oder Auflösung.¹⁶ Diese Vorstellungen sind, ebenso wie die utopisch-politischen Visionen eines totalitären Schönheitsdiktats, eines Faschismus der Schönheit, Ausdruck der Ohnmacht gegenüber einer stetig wachsenden sozialen Relevanz von Schönheitsidealen in der Gegenwart. Diese sind – und dies ist hervorzuheben – den langlebigen antiken und idealistischen Konzeptionen, welche Körperschönheit als Humanum deuten, diametral entgegengesetzt. Neu zur Disposition steht zu Beginn des 21. Jahrhunderts die menschliche Individualität in Relation zur Schönheitsnorm. Daß Schönheit »nicht in den Zügen listl, die nach jeder Regel der Verständigen gebildet sind«, wie Stifter schreibt,¹⁷ wird in der Gegenwart immer fragwürdiger.

Anmerkungen

- 1 Charles Baudelaire: *Hymne à la Beauté*, in: Baudelaire: *Œuvres complètes*, vol. 1, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris 1975, S. 25. – Der vorliegende Beitrag stellt die erweiterte Fassung meiner Antrittsvorlesung an der Universität Stuttgart vom 13. Januar 2006 dar.

- 2 Pascal Bruckner: *Les voleurs de beauté. Roman*, Paris 1997 (deutsche Ausgabe: *Diebe der Schönheit. Roman*, aus dem Französischen von Michael Kleberg, Berlin 1998).
- 3 Pascal Bruckner: *L'amour du prochain. Roman*, Paris 2005; *Misère de la prospérité. La religion marchande et ses ennemis*, Paris 2002 (deutsche Ausgabe: *Ich kaufe, also bin ich. Mythos und Wirklichkeit der globalen Welt. Ein Essay*, aus dem Französischen von Manfred Flüggé, Berlin 2004); *L'euphorie perpétuelle. Essai sur le devoir de bonheur*, Paris 2001 (deutsche Ausgabe: *Verdammt zum Glück. Der Fluch der Moderne. Ein Essay*, aus dem Französischen von Claudia Stein, Berlin 2001); *La tentation de l'innocence*, Paris 1995 (deutsche Ausgabe: *Ich leide, also bin ich. Die Krankheit der Moderne. Eine Streitschrift*, aus dem Französischen von Christiane Landgrebe, Weinheim-Berlin 1997); *La mélancolie démocratique*, Paris 1990 (deutsche Ausgabe: *Die demokratische Melancholie*, Hamburg 1991); [Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut:] *Le nouveau désordre amoureux. Essai*, Paris 1977 (deutsche Ausgabe: *Die neue Liebesunordnung*, 1981).
- 4 Bruckner: *Diebe der Schönheit* (1998), S. 183 f. »- Croyez-moi, le traitement est radical: la solitude, la stupeur de cet emprisonnement inattendu après une vie de plaisirs et de fêtes, tout concourt à les détruire. [...] Vous connaissez de ces êtres qui, à la suite d'un deuil ou d'un choc, voient leurs cheveux blanchir en une nuit? C'est ce qui se passe avec nos protégées: au sortir de cette cure de néant, elles ont pris vingt ou trente ans de plus. Ni ultra-violet ni traitement chimique: la relégation suffit. La vieillesse fond sur elles comme un oiseau de proie. Elles s'étaient couchées jeunes, elles se réveillent sexagénaires. Dès que nous jugeons les dégâts irrémédiables, dix-huit à vingt-quatre mois suffisent en général, nous les relâchons très loin d'ici, en pleine campagne et de nuit, les yeux bandés. Pas plus qu'elles n'ont compris leur emprisonnement, elles ne comprennent leur libération. Elles dégagent à leur sortie une odeur aigre d'hospice, l'odeur du temps passé. Nous leur glissons une petite glace dans la poche. Alors Vénus se regardant au miroir voit le visage de Mathusalem. Cette ultime commotion achève de les démolir: elles ne se reconnaissent plus. Elles s'affligent de leur liberté retrouvée car elles portent désormais le cachot en elles-mêmes, le cachot de la laideur et de l'âge.« Bruckner: *Les voleurs de beauté* (1997), S. 171 f.
- 5 Anne-Sophie Brasmé: *Le carnaval des monstres*, Paris 2005 (deutsche Ausgabe: *Das erste Mal sah ich sie an einem Samstagnachmittag. Roman*, aus dem Französischen von Gaby Wurster, München 2006).
- 6 Amélie Nothomb: *Attentat. Roman*, Paris 1997 (deutsche Ausgabe: *Attentat. Roman*, aus dem Französischen von Wolfgang Krege, Zürich 2006).
- 7 Hanif Kureishi: *The Body and Seven Stories*, London 2002 (deutsche Ausgabe: *In fremder Haut. Roman*, aus dem Englischen von Leonie von Reppert-Bismarck und Thomas Rütten, Berlin 2003). Den Hinweis auf Kureishi verdanke ich meiner Stuttgarter Kollegin Annette Bühler-Dietrich.
- 8 Bruckners und Kureishis Romanphantasien einer beschleunigten Umwandlung von Häßlichkeit in Schönheit (und umgekehrt) besitzen seit kurzer Zeit ein reales, massenmediales Pendant: In Fernsehshows des amerikanischen Fernsehsenders Fox, sogenannten »Makeover-Formaten«, werden häßliche Frauen einem Expertenteam übergeben und in ein Lager ohne Spiegel eingeschlossen. Am Ende des dreimonatigen Verwandlungsprozesses feiert man sie als »Beauty Queens«. Der Zuschauer sieht hautstraffende Operationen, das Einsetzen von Brustimplantaten und Absaugen von Fettzellen, das Modellieren von Nasen und Aufspritzen von Lippen, die Qualen des strengen Fitnessprogramms. Im Zentrum der Show stehen die physischen und psychischen Leiden der Eingesperrten. »In wenigen Fernsehsekunden sind aus gesun-

- den Frauen Pflegefälle geworden, gebrechliche Wesen, die nur unter Schmerzen sitzen oder liegen können«, schreibt Jordan Meijas in der *FAZ*. (*In drei Monaten zum Sexsymbol*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.5.2004, S. 42; vgl. auch Marcel Rosenbach: *Blut, Fett und Tränen*, in: *Der Spiegel*, 19.7.2004, Nr. 30, S. 144 ff.). Wie in Bruckners Roman bedeutet der Blick in den Spiegel nach drei Monaten Tortur zunächst einen Schock – den Schock des Nicht-Erkennens. Erst wenn die Weinkrämpfe abgeklungen sind, erscheint eine Art ungläubige Freude in den maskenhaften, uniformen Gesichtern, die als schön gelten.
- 9 »But as my old body and its suffering stood for the life I had made, the sum total of my achievement made flesh, I believed I should re-inhabit it.« Kureishi: *The Body* (2002), S. 62.
- 10 »I was a stranger on the earth, a nobody with nothing, belonging nowhere, a body alone, condemned to begin again, in the nightmare of eternal life«, lautet der letzte Satz von Kureishis Erzählung; ebd., S. 126.
- 11 Ebd., S. 96 f.
- 12 Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford 1990, S. 372.
- 13 Vgl. zu den folgenden Ausführungen zur philosophischen Theorie von Schönheit und Häßlichkeit die Artikel »schön« und »häßlich« im Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe*: Dieter Kliche: *Häßlich*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart–Weimar 2000–2005, Bd. 3 (2001); Renate Reschke: *Schön*, in: Ebd., Bd. 5 (2003), sowie die Anthologie von Michael Hauskeller (Hg.): *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*, München 1994.
- 14 Vgl. Paul Michel: *Erklärungsmuster für hässliche und entstellte Menschen in der mittelalterlichen Literatur*, in: Ursula Hoyningen-Süess, Christine Amrein (Hg.): *Entstellung und Hässlichkeit. Beiträge aus philosophischer, medizinischer, literatur- und kunsthistorischer sowie aus sonderpädagogischer Perspektive*, Bern–Stuttgart–Wien 1995 [Beiträge zur Heil- und Sonderpädagogik, 17].
- 15 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1973, S. 81.
- 16 Vgl. hierzu Andreas Hergovich (Hg.): *Psychologie der Schönheit. Physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive*, Wien 2002; Cornelia Koppetsch (Hg.): *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*, Konstanz 2000; Winfried Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/Main 2003; Otto Penz: *Metamorphosen der Schönheit. Eine Kulturgeschichte moderner Körperlichkeit*, Wien 2001; Wolfgang Welsch (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993.
- 17 Vgl. zu Schönheit und Häßlichkeit im Märchen den Artikel von Katalin Horn: *Schön und häßlich*, in: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin–New York 2005, Bd. 12.
- 18 Max Lüthi: *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Göttingen 1990, 2. Aufl., S. 11–52.
- 19 Ebd., S. 51.
- 20 Jeanne-Marie Leprince de Beaumont: *La Belle et la Bête. Conte. Die Schöne und das Tier. Ein Märchen*, französisch/deutsch, Übersetzung und Nachwort von Ulrich Bossier, Stuttgart 1996; vgl. zu der Abstammung des Märchens von Apuleius' *Amor und Psyche* Detlev Fehling: *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen. eine Kritik der romantischen Märchentheorie*, Wiesbaden 1977, zu seinen zahlreichen Variationen Betsy Hearne: *Beauty and the Beast. Visions and Revisions of an old Tale*, with an Essay by Larry De Vries, Chicago–London 1989.

- 21 »Est-ce sa faute si elle est si laide et si elle a peu d'esprit? elle est bonne, cela vaut mieux que tout le reste. Pourquoi n'ai-je pas voulu l'épouser? je serais plus heureuse avec elle que mes sœurs avec leurs maris. Ce n'est ni la beauté ni l'esprit d'un mari qui rendent une femme contente, c'est la bonté du caractère, la vertu, la complaisance, et la Bête a toutes ces bonnes qualités; je n'ai point d'amour pour elle, mais j'ai de l'estime, de l'amitié, de la reconnaissance. Allons, il ne faut pas la rendre malheureuse; je me reprocherais toute ma vie mon ingratitude.« Leprince de Beaumont: *La Belle et la Bête* (1996), S. 36 f.
- 22 »La Belle, l. . J venez recevoir la récompense de votre bon choix; vous avez préféré la vertu à la beauté et à l'esprit, vous méritez de trouver toutes ces qualités réunies en une même personne. Vous allez devenir une grande reine;« Leprince de Beaumont: *La Belle et la Bête* (1996), S. 40 f.
- 23 *Aschenputtel*, in: Heinz Röllecke (Hg.): *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837)*, Frankfurt/Main 1985, S. 122.
- 24 Gaston Leroux: *Das Phantom der Oper. Roman*, mit einem Nachwort von Richard Alewyn, München 1968, S. 171. »- Apprends! Apprends! clamait-il au fond de sa gorge qui soufflait comme une forge . . . apprends que je suis fait entièrement avec de la mort! . . . de la tête aux pieds! . . . et que c'est un cadavre qui t'aime, qui t'adore et qui ne te quittera plus jamais! jamais! . . . Je vais faire agrandir le cercueil, Christine, pour plus tard, quand nous serons au bout de nos amours! . . . Tiens! je ne ris plus, tu vois, je pleure . . . je pleure sur toi, Christine, qui m'as attaché le masque, et qui, à cause de cela, ne pourra plus me quitter jamais! l. . J Aussi, pourquoi as-tu voulu me voir? Insensée! folle Christine, qui as voulu me voir! . . . quand mon père, lui, ne m'a jamais vu, et quand ma mère, pour ne plus me voir, m'a fait cadeau en pleurant, de mon premier masque!« Gaston Leroux: *Œuvres. Préface, chronologie, bibliographie, filmographie, télé-filmographie et choix de documents par Francis Lacassin*, Paris 1984, S. 110.
- 25 Leroux: *Das Phantom der Oper* (1968), S. 336. »Le squelette se trouvait tout près de la petite fontaine, à cet endroit où pour la première fois, quand il l'entraîna dans les dessous du théâtre, l'Ange de la Musique avait tenu dans ses bras tremblants Christine Daée évanouie.« Leroux: *Œuvres* (1984), S. 201.
- 26 Edmond Rostand: *Cyrano von Bergerac. Romantische Komödie in fünf Aufzügen*, Übersetzung von Ludwig Fulda, Nachwort von Ralf Steyer, Stuttgart 2003, S. 149. »Non! car c'est dans le conte / Que lorsqu'on dit: Je t'aime! au prince plein de honte, / Il sent sa laideur fondre à ces mots de soleil . . . / Mais tu t'apercevais que je reste pareil.« Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac. Comédie héroïque en cinq actes en vers*, hg. von Konrad Harrer und Elise Harrer, Stuttgart 1996, S. 217.
- 27 Wenn er mit seinen letzten Worten von seinem Wappenschild spricht, das er trotz aller Anfeindungen unbefleckt mit in den Tod nimmt, ist damit genau dieser Zusammenhang von moralischer Haltung und Dichtung gemeint.
- 28 Rostand: *Cyrano* (2003), S. 63. »Cyrano, l. . J Mais . . . chanter, / Rêver, rire, passer, être seul, être libre, / Avoir l'œil qui regarde bien, la voix qui vibre, / Mettre, quand il vous plaît, son feutre de travers, / Pour un oui, pour un non, se battre, - ou faire un vers! / Travailler sans souci de gloire ou de fortune, / À tel voyage, auquel on pense, dans la lune! / N'écrire jamais rien qui de soi ne sortit, / Et, modeste d'ailleurs, se dire: mon petit, / Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles, / Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles! / Puis, s'il advient d'un peu triompher, par hasard, / Ne pas être obligé d'en rien rendre à César, / Vis-à-vis de soi-même en

garder le mérite, / Bref, dédaignant d'être le lierre parasite, / Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul. / Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul!«
Rostand: *Cyrano* (1996), S. 94.

29 Adalbert Stifter: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, bisher 27 Bde., Stuttgart u. a. 1978–2005, Bd. 1.5: *Studien. Buchfassungen* (1982), S. 445 f.

30 »Von einer unheimlichen Leidenschaft, von einem fieberhaften Begehren, oder gar von Magnetismus, wie ich gehört hatte, war keine Spur. Dagegen war das Verhältniß zwischen dem Major und Brigitta von ganz merkwürdiger Art, daß ich nie ein ähnliches erlebt habe. Es war ohne Widerrede das, was wir zwischen Personen verschiedenen Geschlechtes Liebe nennen würden, aber es erschien nicht als solches. Mit einer Zartheit, mit einer Verehrung, die wie an die Hinneigung zu einem höheren Wesen erinnerte, behandelte der Major das alternde Weib; sie war mit sichtlicher innerlicher Freude darüber erfüllt, und diese Freude, wie eine späte Blume, blühte auf ihrem Antlitze, und legte einen Hauch von Schönheit darüber, wie man es kaum glauben sollte, aber auch die feste Rose der Heiterkeit und Gesundheit.« Stifter: *Werke*, Bd. 1.5 (1982), S. 467.

31 Ebd., S. 473.

32 Ebd., S. 472.

33 Oscar Wilde: *The Complete Works*, edited by Joseph Bristow, 3 Bde., Oxford 2000–2005, Bd. 3: *The Picture of Dorian Gray. The 1890 and 1891 Texts* (2005), S. 277 (zitiert wird die Ausgabe von 1891).

34 Ebd., S. 168.

35 Ebd., S. 357.

36 Ebd., S. 177.

37 Jean Cocteau: *Werkausgabe in zwölf Bänden*, hg. von Reinhard Schmidt, Frankfurt/Main 1988, Bd. 8: *Filme*, S. 122. »La Bête est comme ivre, sa chemise déchirée, découvrant ses toisons. Du sang couvre son visage et sa chemise. Elle halète et regarde avec des yeux écarquillés, vagues.« Jean Cocteau: *La Belle et la Bête. Scénario et dialogues*, texte établi et annoté par Robert Hammond, Paris 1990, S. 95.

38 Cocteau: *Werkausgabe*, Bd. 8 (1988), S. 122 f.

«LA BELLE. – Que faites-vous devant ma porte à une heure pareille? Dieu! Vous avez du sang partout.

192. CONTRECHAMP-PLAN MOYEN de la Bête avec la Belle de dos, coupée à mi-jambe. La Bête, écrasée contre le mur, baisse la tête.

LA BÊTE (très bas). – Pardon . . .

LA BELLE. – De quoi me demandez-vous pardon?

193. GROS PLAN de la Bête.

LA BÊTE. – D'être une bête . . . (il murmure) Pardon . . .

194. PLAN MOYEN d'enfilade du couloir. A droite, la Bête de profil. A gauche, la porte. Belle entre dans le champ de la porte, sort dans le couloir, s'arrête et arrache son écharpe.

LA BELLE. – Ces paroles vous conviennent aussi mal que possible. N'avez-vous pas honte?

Elle frappe du pied puis s'avance près de lui:

LA BELLE. – Nettoyez-vous.

195. PLAN MOYEN de la Bête, amorce de Belle. La Bête prend l'écharpe et s'en couvre à partir du cou.

LA BELLE. – Et allez dormir.

Elle est près de la Bête.

La Bête a un grondement qui fait reculer la Belle . . .

LA BÊTE. – Fermez votre porte, fermez votre porte. Vite, vite . . . fermez votre porte . . .

Votre regard me brûle. Je ne supporte pas votre regard.

RECULE TRAVELLING

. . . qui rentre dans la chambre. Belle recule lentement puis ferme la porte et se plaque contre elle. On devine l'effort qu'elle vient de faire, à sa joue contre la porte, la tête en arrière.

Le flambeau s'éteint de lui-même. Bruit. On entend les grondements et les pas de la Bête qui s'éloigne.« Cocteau: *La Belle* (1990), S. 95–97.

- 39 Cocteau: *Werkausgabe*, Bd. 8 (1988), S. 171. – »La première fois où je vous ai portée dans mes bras, j'étais la Bête . . . Vous êtes heureuse?« [L. J.] Il faudra que je m'habitue.« Cocteau: *La Belle* (1990), S. 166.
- 40 Mit seiner im Jahr 1806 spielenden Erzählung *Schach von Wuthenow* aus dem Jahr 1882 löst sich Fontane bereits von den traditionellen Schönheitskonzeptionen und weist ins 20. Jahrhundert voraus; er erzählt dort von dem schönen preußischen Offizier Schach, den der König nötigt, die häßliche, aber kluge Victoire von Carayon zu heiraten, mit der Schach aus einem Impuls eine Liebesnacht verbracht hat, nicht zuletzt, weil der König ihre »beauté du diable« erwähnte. Der Offizier, von den oberflächlichen, am bloßen Schein hängenden Wertvorstellungen der Berliner Adelsgesellschaft, der »falschen Ehre« abhängig, erschießt sich nach der Eheschließung, um dem Spott der Gesellschaft über die entstellte Gattin zu entgehen. Am Ende bleibt die Heldin mit dem sprechenden Namen Victoire, die Preußen mit Schachs Kind heiter und ohne Bitterkeit verläßt, um in Rom zu leben.
- 41 Lion Feuchtwanger: *Die häßliche Herzogin. Roman*, Berlin 2002, 2. Aufl., S. 65.
- 42 Mela Hartwig: *Aufzeichnungen einer Häßlichen*, in: Hartwig: *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, mit einem Vorwort von Margit Schreiner, Graz–Wien 2004, S. 131.
- 43 Ebd., S. 147.
- 44 Ebd., S. 202.
- 45 Ebd., S. 165 f.
- 46 Diesen Vorstellungen entsprechen auch die aktuellen, massenmedial präsentierten Bilder von seriell vorgenommenen Verschönerungen. Es scheint wie ein Ausdruck ungewollter Ironie, daß ein Unterhaltungsprogramm, welches seriell und rapide Schönheitsnormierungen vornimmt (*The Swan*, Make-over-show des amerikanischen TV-Senders Fox, in Deutschland im Jahr 2004 ausgestrahlt), seinen Namen von Hans Christian Andersens Kunstmärchen ableitet, erzählt doch *Das häßliche Entlein* (1852) vom leidvoll erworbenen Sieg der Individualität gegen die Norm. Das vermeintliche Entenküken wird überall als fremd und häßlich verstoßen und weggebissen, gibt sich aber nicht auf, bis es die Schwäne annehmen und es sich als einer von ihnen erkennt. Die unfreiwillige Ironie des Märchenbezuges wird freilich überlagert von einer bewußten, radikalen Pervertierung der Tradition, indem nicht der originale Titel *Das häßliche Entlein* (*Den grimme Aelling*) gewählt wird, der auf Individualität verweist, sondern ein Name, der nur das zur Norm erhobene Ergebnis der Umwandlung im Auge hat: »Den Schwanz«.
- 47 Vgl. Anm. 29.