

Gabriele Groschner

## Ungewöhnliche Paare und gewohnte Paarungen

### Schönheit und Hässlichkeit als Instrumente der Annäherung in der bildenden Kunst

Eine Kulturgeschichte der menschlichen Beziehungen ist – da es sich dabei um ein weites und weitgehend unentdecktes „Land“ handelt – noch nicht geschrieben,<sup>1</sup> und konnte natürlich bislang kaum klar umrissen wiedergegeben werden. Es ist ein Schlüssel- und Reizthema, das die kulturgeschichtliche Entwicklung und letztendlich das gesamte persönliche Leben begleitet und prägt.

Die bildliche Darstellung von Beziehungen, von unterschiedlichen Bezogenheiten der Dinge und Figuren zu und aufeinander, ist ein großer Anreiz und Themenpool für Künstlerinnen, denn es ist eine permanente Herausforderung an die Kunst. So ist es der sehnlichste Wunsch und Ehrgeiz des Menschen durch seine Bildschöpfungen mit seiner Umwelt in Kontakt zu treten und im Optimalfall mit ihr zu kommunizieren. Eine so geschaffene Beziehung soll den eigenen Standpunkt im undurchschaubaren Weltgefüge erkennbar werden lassen, und die Bestimmung des „Ich“ und der Außenwelt, des sogenannten Anderen oder des „Du“, spezifizieren. Die damit verbundenen Reflexionen und Wahrnehmungen richten sich an dem so konstruierten Weltbild aus. Ästhetische und moralische Werte werden daraufhin abgestimmt.

Der Wunsch und die Notwendigkeit nach der Erfahrung des Anderen (Andersartigen), des Unbekannten, Gegenteiligen, das einem immer wieder das Gefühl gibt, es wäre die

Ergänzung zu einem leider nie konkret formulierten „Ganzen“, ist ein grundlegender Aspekt der wissenschaftlichen und künstlerischen Interpretation der Welt und der Suche des Menschen nach sich selbst.

Die Ungleichheit zwischen zwei Erscheinungen oder Phänomenen wie z. B. zweier Menschen, die absichtlich – meist aber eher unabsichtlich – miteinander in Kontakt treten, ist die Voraussetzung zu einem variationsreichen Beziehungsspiel. Unterschiedliche genetische Ausgangspunkte, wie Geschlechts- und Rassenzugehörigkeit, ebenso wie die breit gefächerten Möglichkeiten von Bildung, Alters- oder Standesunterschieden, sind wesentliche Maßstäbe zur Ordnung hierarchischer Gesellschaftsprozesse. Diese schaffen endlose Möglichkeiten wechselnder Verhaltensvariationen.

Beziehungen zwischen (zwei!) Menschen werden in ihrer prägnantesten und intensivsten Erscheinungsform, dem „Liebespaar“, auf einen „Punkt“ gebracht. In der Paarbeziehung treten die Vielfalt menschlicher Begegnungen, die so breit gefächerten und undurchschaubaren Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen und der Umgang mit fest geprägten, unüberbrückbar scheinenden sozialen Strukturen am deutlichsten zu Tage. Das Ehepaar und das Liebespaar – auf die Unterscheidung dieser Paarungen wird noch einzugehen sein<sup>2</sup> – sind die Krönung der Beziehung zwischen Mann und Frau.<sup>3</sup>

Paare treten in unserer Vorstellung, die nach wie vor tief im abendländisch-mythischen Denken verhaftet ist, ursprünglich in konkreter Form als die uns bekannten klassischen Götterpaare auf. Vieles im sozialen Bereich des Menschen sollte dadurch – in einfache Bilder gefasst – verständlich werden. Von den Götterbildern abgeleitet ergeben sich Themen wie unterschiedlich strukturierte profane Liebesbeziehungen und personifizierte Zwillingbegriffe oder Gegensatzpaare.

Auf der einen Seite steht das intellektuell fassbare Bildmotiv, auf der anderen das Medium des sinnlich künstlerischen Ausdrucks. Die Mittel, denen sich die Kunst bedient, um Informationen zu versinnbildlichen und zu kommunizieren – d. h. um mit einzelnen Aspekten seiner selbst und mit einem „Draußen“ Kontakt aufnehmen zu können – sollten diesem hohen Anspruch gerecht werden, und sich somit ständig hinterfragen und erneuern. Sie können und müssen die sehr variable und flexible Kombination (Paarung) unterschiedlicher Komponenten, die sich in Farbauftrag, Grafik, Bildraum u.v.m. bieten, nützen und beherrschen. Inhalt und Medium gehen in der Kunst eine besondere Beziehung ein. Darüber hinaus – aber auch erst dann – werden durch ihren Ausdruck grundsätzliche humane Wertigkeiten postuliert.

## I.

*„Die von Geburt älteren (Töchter) hätte man wohl, wenn ihr Aussehen auch aller Blicke auf sich zog, gewiss noch mit menschlichen Lobeshymnen angemessen feiern können; des jüngsten Kindes allüberragende, allberückende Schönheit aber glücklich auszudrücken oder gar zur Genüge in süßen Sprüchen zu rühmen – dazu wäre die Dürftigkeit menschlicher Rede niemals fähig gewesen.“*

(Apuleius, *Metamorphoses*)<sup>4</sup>

*„Seine Töchter waren sehr schön, die Jüngste vornehmlich; sie wurde allenthalben bewundert, von früh auf hatte man sie nur die kleine Schöne genannt.“*

(Leprince de Beaumont, „La Belle et La Bête“)<sup>5</sup>

Der Begriff des Gegensätzlichen manifestiert sich am deutlichsten in der meist subjektiven und daher idealisierten Paarung des optisch scheinbar Unvereinbaren, dem Schön-Hässlichen.

Das Hässliche oder Monströse, d. h. die tradierte Form des Ungeheuers, ist männlich. Die Schönheit ist in unserem Denken zunächst einmal unverwechselbar mit dem Weiblichen, also der Frau verbunden. Wenn der Begriff „Schönheit“ in unserer Alltagssprache gebraucht wird, ist



Abb. 1

Hendrik Goltzius

Apollon tötet Python, Kat. Nr. 19, Detail

Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Inv. Nr. 760 II/12

dieser fast ausschließlich auf das gefällige Äußere der Frau bezogen.<sup>6</sup>

Ist Schönheit weiblich? Adonis und Endymion, die schönen Jünglinge der antiken Mythologie einerseits, und Aphrodite/Venus, die Göttin nicht nur der Liebe, sondern auch der Schönheit, zeigen deutlich, dass die alten Kulturen den Begriff „Schönheit“ toleranter auf beide Geschlechter anwendbar sahen. Die Schönheit der Körper war die Präferenz des Mannes, die Schönheit an sich bzw. die, deren Zweck in der Lust und im Rausch des Sexus, in Wirklichkeit aber in der Fruchtbarkeit,<sup>7</sup> lag, verkörperte eine Göttin.

Absolute Schönheit nahmen die Statuen der Bildhauer der klassischen bzw. spätklassischen Zeit, Polyklet (5. Jh. v. Chr.) und Praxiteles (4. Jh. v. Chr.), für sich in Anspruch, deren Proportionen und die Beziehung der Einzelteile untereinander, die in gemäßigter Rhythmisierung einander zugeordnet sind, ein Konstrukt völliger Ausgewogenheit darstellen. Schönheit sollte absolut und fernab von jeglicher Befindlichkeit einer Betrachterin vorhanden sein.

Gleichzeitig ist die antike Mythologie reich an sonderbaren, fantastischen Mischwesen, die von den Zeitgenossen aber nicht nur mit Abscheu betrachtet wurden. Ihre Disharmonie der Erscheinung, die letzten Endes doch wieder ein harmonisches Ganzes ergab,<sup>8</sup> war Träger der Lebenslust, Kreativität, Schaffens- und Zeugungskraft, und letztendlich der Weltenweisheit, wie es am deutlichsten die Faune und Silene verkörpern. Der Kunst wurde die Fähigkeit zugesprochen, selbst das Hässliche schön und damit akzeptabel darstellen zu können.

In der Erzählung „Amor und Psyche“ des Apuleius (125 n. Chr. – um 170 n. Chr.)<sup>9</sup> wird die Geschichte der mit überirdischer Schönheit ausgezeichneten Königstochter Psyche und ihre Liebe zu Gott Amor beschrieben: So schön



Abb. 2

Faun und Nympe, Kat. Nr. 65, Detail

Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Inv. Nr. G 859 II

war Psyche, dass sie den Neid Aphrodites erregte, und diese nach Rache sann, indem auf ihr Geheiß kein Mann Psyche als Braut freite. Der verzweifelte König fragte das Orakel, das als einzige Lösung die „Todes-Hochzeit“ mit einem hässlichen Ungeheuer voraussagte. „Das Mädchen soll in heißester Liebe zum gemeinsten (äußersten) Menschen verbrennen, einen, dessen Ehre und Besitz und auch Gesundheit von eigenem Schicksal verflucht ist, und so tief steht, dass er auf der ganzen Erde an Jammer nicht seinesgleichen findet“ (IV, 31). Psyche fügte sich in ihr Schicksal, wurde vom Ungeheuer aber nicht getötet, sondern in die Dunkelheit verbannt, in der sie ihren Gemahl nicht sah, aber mit dem sie jede Nacht in wachsender Zuneigung

das Lager teilte. Töte das Monstrum, „stoße zu, so fest du kannst, und trenne mit einem Schnitt dem bösen Drachen den Kopf vom Nacken“,<sup>10</sup> flüsterten ihr die Schwestern immer wieder ein. So beschloss sie, mit Lampe und Messer bewaffnet, die Hässlichkeit ihres Gatten zu enthüllen und das Monstrum zu töten. Da aber Gott Amor ihr Gatte war, entdeckte sie statt des Ungeheuers einen wunderschönen Jüngling, zu den sie in Liebe entbrannte. Indem sie nun beide sich gegenüberstehend erkannten, erwachte Psyche bewusste und überzeugte, und damit selbstbewusste Liebe zu Amor. Er selbst, noch ein Jüngling, durch das herabtropfende Öl der Lampe verwundet, zog sich erstmals passiv als Kind-Knabe (Kind-Geliebter; Urtyp des „Mutter-Sohnes“) zu seiner Mutter zurück.

Das Märchen schildert die mühsame und abenteuerliche Entwicklung des (weiblichen) Bewusstseins, die letztendlich im Erreichen der selbstbewussten Individualität besteht. Psyche's Aufgabe ist es, das unbewusste, instinktive, matriachale Wissen zum Männlichen hin – und über das Männliche emanzipierend hinaus – zu entwickeln, also vom Zustand des Unbewussten zu dem des (Selbst-) Bewussten zu gelangen, welches ausschließlich durch die Neuartigkeit der Liebesempfindung ermöglicht wird.<sup>11</sup> Neu ist, dass die Lösung der Annäherung der Geschlechter, des Unbewussten ans Bewusstsein oder der Umgang des „Ich“ mit dem „Anderen“ (die Begriffspaare können vielfältig gewählt werden) nicht mehr in einem Kampf und angestrebter Unterwerfung, und im Extremfall durch Tötung des Partners (siehe Kat. Nr. 2, „Judith und Holofernes“), gesucht wird, sondern eine Auseinandersetzung auf gleicher Augenhöhe, als gleichwertiges Gegenüber, angestrebt wird, was aber wiederum gerade dadurch eine intellektuelle Trennung bedeutet. Das Andere wird bewusst, indem es abgekoppelt wird, Eigenständigkeit annimmt, und erst somit „begriffen“ werden kann.



Abb. 3  
Amor und Psyche  
Sarkophag aus Sirmium  
Marmor, römisch, 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.  
Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung, Inv. Nr. I 162

Historische und politische Bewegungen erzwingen kulturelle und sehr oft auch moralische Veränderungen. In hellenistischer und römischer Zeit kam es zu einer verstärkten Kontaktaufnahme zu barbarischen und exotischen Völkern. Die Kulturen wurden durchlässiger, verschränkten und überlagerten sich. Durch neue, aufgeschlosseneren Kontakte erfuhr auch die Bildschöpfung neue Anregungen.



Abb. 4  
Jost Amman, Greiff, Holzschnitt, aus: Gaius Plinius Secundus, Bucher und Schrifften von Natur, art und eygenschaafft aller Creaturen ..., Frankfurt am Main, 1584  
Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Inv. Nr. 63.549 III

Bekannt-unbekannte Begebenheiten und Kreaturen wurden aus dem vagen Wissensfundus des „Hören-Sagens“ wiedergegeben. Unfreiwillig komisch gestalten sich die monströsen Fabel umwobenen Wesen, z. B. der „Naturkunde“

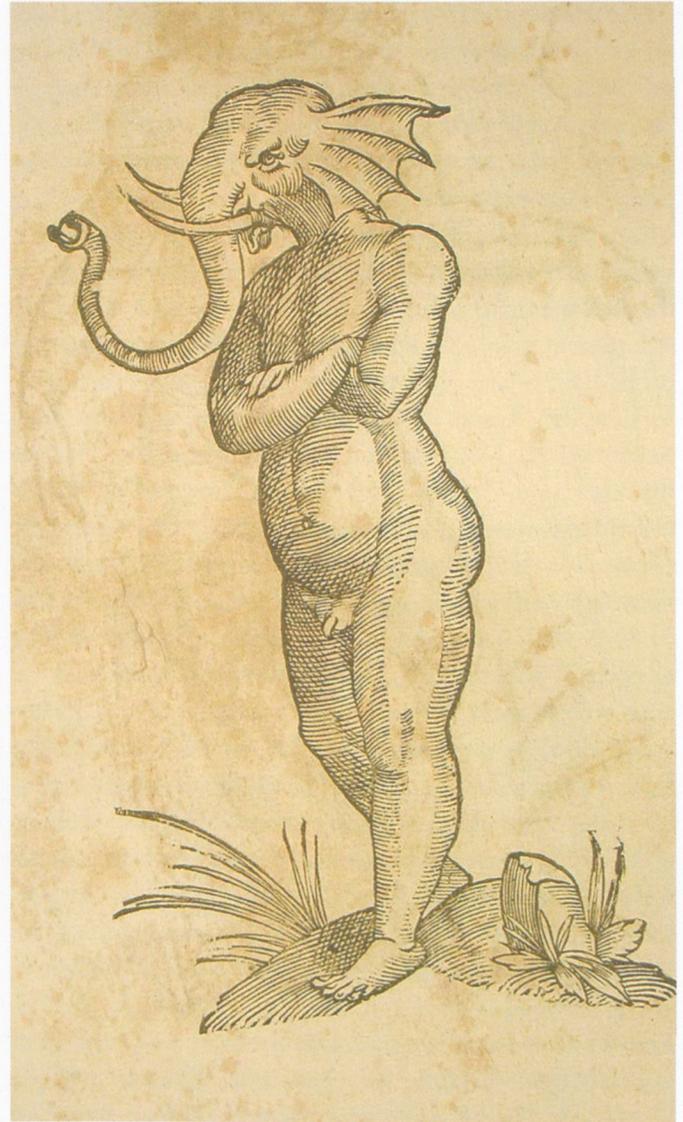


Abb. 5  
„Puer capite elephantino“<sup>43</sup>, Holzschnitt, aus: Ulisse Aldrovandi, Monstrorum historia. Bologna, 1642  
Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Inv. Nr. 63.577 III

(Naturalis Historia), einer Enzyklopädie des Wissens dieser Zeit in 37 Bänden, des Römers Plinius des Älteren (23 – 79 n. Chr.). Dieses Werk begründete eine florierende Tradition der volkstümlichen „Bestiarien“, reich an Mischwesen, Faunen, Zyklopen und Chymären des Altertums, Mittelalters und der beginnenden Neuzeit.<sup>12</sup>

Das christliche Abendland prägte die Frau als das „schöne“ aber „schwache“ Geschlecht.<sup>14</sup> Mit der Vorstellung von der Schönheit als einem weiblichen Attribut verknüpft sich aber ebenso der Imperativ, dass eine Frau schön sein muss.

Von der Antike bis zum Mittelalter empfand man Schönheit als Manifestation der schöpferischen Harmonie, als Kanon des perfekten Sphärenklanges. Das Hässliche entsprach somit dem Gegenteil: der Disharmonie, der Absenz von Ausgewogenheit, welche die für physische und moralische Schönheit geltenden Gesetze der Proportion verletzte und in ihr Gegenteil verkehrte. Die Idee des Idealen findet seine Entsprechung sowohl auf sinnlicher wie auch auf ethischer Ebene. Die Verschränkung von Schönheit, Wahrheit und dem Guten ist seit der Lehre Platons (427 – 347 v. Chr.)<sup>15</sup> und Aristoteles (384 v. Chr. – 322 v. Chr.) ein fester Bestandteil der abendländischen Philosophie. Die Dualität von Gut und Böse wird personifiziert als schlechte (erotische) und gute (enthaltsame) Frau. Moralische Wertung wird auf Sinnlichkeit reduziert und auf das Weibliche abgewälzt.<sup>16</sup>

Eine Faszination ging, und geht auch heute noch, vom exotisch Fremden aus, das oftmals als Wunder und als Dokument des Formenreichtums der Schöpfung begriffen wurde. Diese Vielfalt war eine Bereicherung und Erweiterung der Schönheit des Universums. Sie bedeutete, dass die Wahrnehmung der Welt sich erheblich verfeinerte und differenzierte, aber ebenso – in Folge – die Zahl der Mög-



Abb. 6

Wilder-Mann-Brunnen, Fischbrunnen, Salzburg 1556.

Wilder Mann als Träger des Stadtwappens, mit Baumstammkeule, Blätterkrone und Schuppen bedecktem Körper, Steinmetz M. Pfenninger.

lichkeiten des Strauchelns, der Täuschung und damit des „Sündigens“ sich erhöhte. Die persönliche Sicht des Betrachters, die Möglichkeit der Interpretation, färbte letztendlich den moralischen Ton. Die ästhetischen Grundwerte wurden mit ethischen Werten gekoppelt. Schönheit und Hässlichkeit sind didaktische Vehikel zur Verdeutlichung von Tugenden und Laster. Das Element des Komischen der Darstellung monströser Kreaturen schaffte aber wiederum eine gewisse Distanz, und machte das Furchterregende ertragbar.

Im Mittelalter diskutierte man das Problem der Möglichkeit einer („täuschenden“) Schönheit des Teufels, wie sie auch in wesentlich pragmatischer Form in der Romantik (siehe Katalogbeitrag S. 23) weitergeführt wurde. Eine Schönheit des moralisch Hässlichen und Verwerflichen irritierte, war aber nicht zu leugnen. So konnte hervorragend die moralische Schwäche, das unerklärliche Ausgeliefertsein in der sexuellen Verführung (durch die Schönheit der Frau), bedingungslos dem Hässlich/Bösen zugeordnet, durch eindringliche Bilder in die allgemeine Vorstellung gezwungen, und als gesellschaftspolitisches Instrument inszeniert werden.

Für die höfische Literatur und bildende Kunst des Mittelalters war die Figur des strahlenden, unbezwingbaren und vor allem tugendhaften Ritters eine ethisch perfektionierte Leitfigur, der man verschiedene Schreckgestalten als Widerpart zum Kampf (Drache; siehe Katalogbeitrag Speyer, S. 33) oder als Kontrastfigur (Wilder Mann, Abb. 6) gegenüberstellte.

Der Wilde Mann ist vom frühen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit besonders im Volksglauben verankert. Er ist eine Figur der niederen Mythologie. Die Kirche stellte diese antropomorphen Kreaturen außerhalb des Schöpfungs- und Heilsplans. Er ist in alten Erzählungen, später auch im Kunstmärchen, in höfischen Wandteppichen und

Wandmalereien, aber ebenso in der Kunst der Heraldik anzutreffen, wo er unzählige Wappen zierte. Er wurde als menschenscheuer Einzelgänger beschrieben. Er ist primitiv, halb Tier halb Mensch, ausgesprochen naturverbunden und „paradiesisch“. Nur eine Jungfrau kann ihn fangen und bändigen. So symbolisiert diese Paarung, Jungfrau und Wilder Mann, den tugendhaften Sieg über das Wilde, Niedere und Lasterhafte.<sup>17</sup> In den alten Sagen des Alpenraumes personifizierten Wilde Männer die zu zähmende und unberechenbare Natur, der sich die Menschen in den so unwirtlichen Gegenden schutzlos ausgeliefert sahen.

## II.

*„Ein ungeheurer Drache, der sich in unendlichen Schlangengewindungen ringelt, mit Todesgift seinen Hals befeifert und einen Höllenrachen aufreißt, er ruht nächtens an deiner Seite!“*

(Apuleius, Metamorphoses)<sup>18</sup>

*„Die Schöne bebte unwillkürlich, als sie die grauenvolle Gestalt erblickte, aber sie fasste sich so gut sie konnte“... „Sagt, findet ihr, dass ich sehr hässlich bin?“ „Es ist wahr“, sagte die Schöne, „denn ich kann Euch nicht belügen...“*

(Leprince de Beaumont, „La Belle et La Bête“)<sup>20</sup>

Die Künstler der Neuzeit folgten dem „beruhigten“ klassischen Ideal der Schönheit und proklamierten die Erfahbarkeit des Schönen durch Klarheit wissenschaftlicher Analyse und durch die Ausgewogenheit der Proportionen. Erstrebenswert erschienen Hand in Hand mit diesem Schönheitsbegriff Kalkulierbarkeit und Berechenbarkeit, die zur Entwicklung und in weiterer Folge zur Protegierung der Zentralperspektive führten. Das Modell der Zentralperspektive kann als anamorphotische Spiegelung bezeichnet



Abb. 7  
Bartholomäus Spranger, Venus in der Schmiede des Vulkan, um 1595,  
Detail, Öl auf Leinwand, 140 x 95 cm, Kunsthistorisches Museum Wien,  
Gemäldegalerie, Inv. Nr. 2001

werden. Es nimmt den Raum durch rein mathematische Konstruktion in Besitz, die für jeden beliebigen, vorher festgelegten Standpunkt (Augenpunkt) perfekte Übersicht und Durchschaubarkeit herstellt.<sup>21</sup>

Schönheit definierte sich ausschließlich und in erster Linie über Vervollkommnung der Proportionalität. Diese optimale göttliche Ordnung in der Natur, die dem menschlichen Auge nicht immer unmittelbar zugänglich war, konnte in einer „begnadenen“ künstlerischen Darstellung extrahiert und erfasst werden. Über die Kenntnis der sichtbaren Welt konnte die göttliche Realität begreifbar werden.

Ewigkeitsanspruch und die unantastbare Gültigkeit dieses Ideals wurde wie ein nicht auf Dauer passender und schnell ungeliebter Mantel dem Begriff „Schönheit“ übergestülpt, der nicht nur nicht lange zu passen schien, sondern weder die Gesellschaft, noch die Kunst, ebenso wenig die Künstlerinnen selbst, auf Dauer befriedigte.

So entwickelte sich gleichzeitig die Ansicht, der klassische Schönheitsbegriff wäre lediglich ein leerer, seelenloser und von innen ausgehöhlter Kanon.

Wenn nun nicht mehr Berechen- und Messbarkeit die Maßstäbe für eine objektive Sicht auf das Schöne sind, wohin fällt dann – abgelenkt von seinem analytischen Intellekt – die ästhetische Sicht des Menschen? Die Notwendigkeit einer Perfektion der Ordnung musste zwangsläufig hinterfragt werden. Auflösung der Ordnung, Umkehrung der obligaten Sichtweise, das manische Füllen der Leere mit metaphysischen Phantasmen und damit das Protegieren der subjektiven Anschauung, also die „Manier“, prägten Zeitgeist und Kunstanschauung des 16. Jahrhunderts in Europa. Unruhe und manipulative Kräfte bewirkten gezielte Disharmonie im Weltverständnis und wurden zum Manifest der herrschenden Kunst. Der perspektivische Raum, der sich plausibel eben erst auf nur einen,

sich selbst bewussten (!) Betrachter hin ausgerichtet hatte (Zentralperspektive), wurde durch Verzerrungen entstellt. Der so beliebig gestaltete und verunklärte Raum und die in ihm agierenden Figuren wurden mit spekulativen metaphysischen Inhalten belegt. Sie waren nun hintergründig und mehrdeutig. Dem bislang unbefriedigenden Inhalt der Dinge, der in Kühle und Glätte des angestrebten Perfektionismus vermutet wurde, konnte somit vehement entgegengewirkt werden. Klare geometrische Formen, die bislang die Grundlage sämtlicher künstlerischer Anschauungen bildeten, wie Kreis und Viereck u. ä., wurden durch dynamische Spiral- und Schraubformen entgrenzt und gesprengt. Die Manieristen bevorzugten Figuren in S-förmiger Verwindung. Daraus konnten unzählige Möglichkeiten der figurativen Verschränkung erschlossen werden.

Es verwundert nicht, dass gerade im Manierismus das Thema des Frau-Mann-Paares, die ungleichen Götterpaare oder die noch viel ungleicheren Paarungen zwischen Göttern und Menschen vorrangige Themen der Kunst wurden. Die Nachahmung der Natur war lediglich ein erster Ansatzpunkt, der zu überwinden war und mehr noch, den es – nach optimalen Maßstäben der Kunst – zu übertrumpfen galt. In gezielter und präziöser Haltung drehen sich männliche und weibliche Körper ineinander. Die Tönung der Haut der weiblichen Figuren erscheint – dem gängigen Schönheitsideal der Zeit entsprechend – glänzend wie Porzellan oder Elfenbein, und ist ebenso kühl und glatt wie diese. Die Männer lassen ihre harte Muskulatur unter viel derber wirkender, bräunlicher Haut spielen. Als Verfechter der Tat ist ihr Agitationsraum im (fremden, feindlichen) Draußen, und daher sichtlich mehr den Umwelteinflüssen ausgesetzt, als es die vor Sonnenstrahlung geschützte Haut der höfischen Dame ist.

Ihre galanten, dem höfischen Zeremoniell entnommenen Handgesten (siehe Abb. 8) mit kodierten Liebesbot-



Abb. 8  
Joseph Heintz der Ältere, Amor und Psyche, Kat. Nr. 26, Detail  
Kunstsammlungen Stadt Augsburg, Deutsche Barockgalerie, Inv. Nr. 12336

schaften und das Ineinanderverweben ihrer Beine, das das sexuelle Verlangen beider konkretisiert und verdeutlicht, sind durch die manierierte Überlängung ihrer Gliedmaßen überbetont und fern jedes natürlichen Anspruches wiedergegeben. Die klare kühle Linie, die die wohl gerundeten, in erster Linie das Haptische ansprechenden, muskulösen Körper umreißt, zeigt, ebenso wie der distanzierte und unbeteiligt emotionslose Ausdruck ihrer Mimik, dass der Intellekt der Betrachterin gefordert, aber dabei insbesondere deren surreale Vorstellungskraft der bevorzugte Anspruch des Bildes ist. Zärtlich sentimentale Gefühle zwischen Mann und Frau sind hier nicht zu finden. Es ist ein rigides Verlangen, das beide zueinander führt und anein-



Abb. 9  
Hendrik Goltzius, Pan und Syrinx, Kat. Nr. 21, Detail  
Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Inv. Nr. 760 II/17

ander hält. Beide erwarten selbstverständlich vom anderen die Erfüllung ihrer Wünsche, die sie – sollte eine Abwehr vorhanden sein – notfalls mit Gewalt einfordern. Die Selbstverständlichkeit ist Ton angebend, und mit ihr die beliebige Auswechselbarkeit des Objektes der momentanen Begierde. Hinzu gesellen sich die ästhetisierten, scheinbar salonfähigen Formen von Gewalt, denen man sich zur Annäherung an das andere Geschlecht, an das Gegenüber, an das „Du“, bediente. Frauenraub, Verführungs- und (– besser noch –) Entführungsszenen bieten ein Szenarium an sich in intensiver körperlicher Auseinandersetzung windender Leiber, wobei die Vorherrschaft zwischen Angst, Entsetzen, Furcht und Demütigung einerseits, und Ekstase, sexueller Lust beim sogenannten (weiblichen) „Opfer“ nicht wirklich eruierbar ist. Schon in Shakespeares Stück „Die lustigen Weiber von Windsor“ bemerkte der hoch-

stapelnde „Genießer“ Falstaff: „Oh, allmächtige Liebe, die auf gewisse Weise das Vieh zum Menschen macht, und auf andre den Menschen zum Vieh.“

Es ist eine ästhetisierte Emotionslosigkeit leerer dramatischer Gesten. Der Mann, der fremde Eindringling, grob, unwirsch, aber dennoch in seiner leidenschaftlichen Animalität sexuell anziehend, vereinnahmt ungefragt und somit gewaltsam. Es gibt keine langsame Annäherung und stufenweises „Sich-Heran-Tasten“. So geschieht die Trennung ebenso plötzlich, und ist ebenso wenig sentimental. Wahre, tief empfundene Freundschaft und (geschlechtliche) Liebe, welche ausschließlich als leidenschaftlich empfunden und gelebt wird, waren zu dieser Zeit zwei grundsätzlich unterschiedliche und – mehr noch – unvereinbare Gegebenheiten. Bei der modernen Betrachterin, die an die Differenziertheit ihrer Gefühle gewöhnt und an die Sensibilität ihrer Psyche glaubt, lösen diese Bilder zumeist Verblüffung, Erstaunen, vielleicht sogar Erschütterung aus. Emotionen, die man vor dem Ungewöhnlichen, vor dem ganz und gar Andersartigen, vor dem Zusammenfall des Gegensätzlichen, vor der plötzlich harmonisierenden Wirkung des Abstrusen oder vor dem „schlechten“ Geschmack spürt.<sup>22</sup>

### III.

*„Aber kaum hat das einfallende Licht die Geheimnisse des Lagers erhellt, erblickt sie das zahmste und lieblichste Ungeheuer unter allem Getier.“*

(Apuleius, *Metamorphosen*)<sup>23</sup>

*„Ich heiße nicht gnädigster Herr“, entgegnete das Ungeheuer, „ich heiße das Tier. Ich mag keine Ehrbezeugungen hören; ich will, dass man sagt, was man denkt.“*

(Leprince de Beaumont, „La Belle et La Bête“)<sup>24</sup>

Im 16. und 17. Jahrhundert etablierte sich eine neo-stoische Morallehre, die in der Philosophie René Descartes ihren Höhepunkt fand.<sup>25</sup> Die Reglementierung, gemeint waren Balance und Abgleichung, von äußerer und innerer Natur (Emotion und Handeln), sollte die perfekte Harmonie der Welt – unter der Herrschaft der menschlichen Vernunft – garantieren.

Die Gegenströmung ließ nicht lange auf sich warten. Begriffe, wie „(Liebes-) Sensibilität“ und „Mitleid“ tauchten verstärkt in der Literatur, bevorzugt im franko-anglikanischen Raum, auf.

Psyche, Synonym der menschlichen Seele, macht sich aus dem regressiven Dunkelparadies des Eros<sup>26</sup>, das zwar Schutz aber unbefriedigende Anonymität und Unwissenheit bescherte, auf, um sich ihre Liebe durch die – in todbringender Absicht gestellten Aufgaben Aphrodites – zu verdienen. Die tiefgründige Erzählung ist fast ausschließlich auf Ereignisse aufgebaut, die durch die Aktivität Psyches bestimmt sind. Sie entscheidet sich ganz bewusst für das Abenteuer nach der Suche und dem Erringen ihres Bewusstseins, – nicht ohne Zweifel und Selbsttötungsgedanken.

Das Märchen „La Belle et la Bête“, das von Madame Leprince de Beaumont nach unzähligen wandelbaren Versionen eines Volksmärchens und nach Vorlage der wesentlich umfassenderen Variante eines französischen Kunstmärchens von Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve erzählt wird (siehe Katalogbeitrag Ackermann, S. 77ff.), geht – gestützt auf das Wissen um den alten Mythos – auf die Vorlage eines Selbstfindungsmärchens zurück. Doch das Zeitalter der „Sensibilité“ und der Galanterie zeichnete nun eine anrührende Geschichte zwischen Schönheit und Ungeheuer, zwischen Frau und Mann. Es stellte sich das Beziehungsbild des Patriarchats einer höfischen Gesellschaft dar, wenn auch etwas emanzipatorisch<sup>27</sup> exponiert,



Abb. 10

Johann Martin Schmidt, Faun und Nympe, Kat. Nr. 56, Detail  
Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4315

aus der Sicht – und zum vermeintlichen Vorteil – der Frauen.<sup>28</sup> An der dominanten Stellung des Mannes wurde nicht gerüttelt, Aufgabe der Frau war nach wie vor, sich ihm dienend hinzugeben. Der von Natur aus ungehobelte, unbeherrschte und vor allem triebhafte Mann wurde durch die Liebe und vor allem durch den erzieherischen, geduldrigen Umgang der Frau zum „Prinzen“ verwandelt. Die höchste Belohnung für das artige Benehmen einer jungen Dame war die Ehe.<sup>29</sup> Die Märchen für Erwachsene zeigten eine starke Ausrichtung auf höfisch-bürgerliche Wunschvorstellungen, und waren eine populäre, wenn auch nun im höfischen Umfeld etablierte und somit zu einer Form der Hochliteratur avancierte, Kunstform. Was lag näher, als sie auch in erzieherischer Form in erster Linie jungen

Mädchen – Anwärterinnen geschmeidig, biegsamer Vertreterinnen des „schönen“ Geschlechts in strenger Etikette – zu widmen?

Bereits im 17., spätestens aber im 18. Jahrhundert war den Märgen das Erschauernde und Furchterregende genommen. Das dem Humanum oppositionelle Fabelwesen war kein exotisches Monstrum mehr, sondern ein etwas zu groß geratenes, pelziges und mutiertes Haustier. Auch die Bestie wurde zum sensiblen Helden.

Zu den großen Errungenschaften der gelebten Sozialität dieser Zeit zählten die neuen Tugenden des Edelmannes: Dankbarkeit, Mitleid und die Liebesfähigkeit, fern jeder animalischen Lust. Gefühle wurden nur dann gesellschaftlich akzeptiert und für „gut“ befunden, wenn sie moralisch intendiert und vollständig kontrollierbar waren. Da sich Liebe aber in unanständiger Weise weit von der Vernunft entfernt, betonte man die „tendresse“ als die natürliche Dämpfung der Leidenschaft, als Garant der Tugend.<sup>30</sup> Freundschaft (als erotische Beziehung) und zärtliche, platonische Liebe (als unerotische Freundschaft) liegen nahe beieinander. Belle beschreibt es mit diesen Worten: „Weder die Schönheit noch der Geist eines Mannes bürgen für das Glück einer Frau. Der Charakter, die Tugend, die Zuvorkommenheit bürgen dafür, und das Ungeheuer hat alle diese guten Eigenschaften. Ich empfinde zwar keine Liebe, aber Achtung, Freundschaft und Dankbarkeit.“<sup>31</sup>

In erster Linie repräsentiert der (Edel-)Mann Zivilisation und Rationalität. Die vorbildliche Frau hingegen musste sowohl zur Empfindsamkeit, als auch – ihrer natürlich angeborenen Lasterhaftigkeit entgegenwirkend – zur heroischen Triebunterdrückung fähig sein. Belle bittet ihren Vater: „Da ihr so gütig seid, an mich zu denken ... bitte ich euch, mir eine Rose mitzubringen, denn wir haben hier keine.“ „In Wirklichkeit“, so erzählt das Märchen weiter, „war der Schönen die Rose nicht wichtig ...“<sup>32</sup> Die

Rose weist – auf Grund ihres bezaubernden Duftes, ihrer Schönheit, aber ebenso durch ihre Dornen und ihre Vergänglichkeit – Symbolbezüge zur Liebe und Sinnlichkeit, zu Tod und dem Elysion/Paradies auf, und wurde bereits bei den Griechen und Römern der Liebesgöttin Aphrodite/Venus als Attribut zugeordnet. Gerade der Wunsch nach der „Rose“, die – wie sich später herausstellen wird – dem Untier gehört, und die ihr der Vater zuführen wird, ist eine markante Schlüsselstelle in der Handlung. Aus der geschützten, asexuellen Beziehung der Familie gerät Belle nun an ein sie ständig zur „Ehe“ aufforderndes Ungeheuer: „Nimm diese Rose, Schöne, sie wird deinem unglücklichen Vater teuer zu stehen kommen.“<sup>33</sup> Belle verhält sich zaghaft und zurückhaltend, wie es die Etikette verlangt.

Trotz sitzsamer Umgangsformen ist mit unterschwelligem Unbehagen ein leichter Zweifel zu spüren, denn auch hier besitzt die Frau die Macht, den Mann entweder zu retten oder zu zerstören. Die Schöne, Belle, ist ein Musterbeispiel an Empfindungsfähigkeit, Hochherzigkeit und Gleichmut. Aber ebenso das Tier stülpt sich ein neuartiges Männerverhalten über: Dieser Mann ist nicht gewalttätig, sondern sanft, er ist nicht nur großzügig, frei von Zorn und Affektausbrüchen, sondern in echter Zuneigung zur Partnerin zu totaler Selbstaufgabe bis in den Tod fähig.

Der unbekannte, im Dunkel verbleibende Gatte wird zum Geliebten, zu einer bewussten Liebesbeziehung. Als Psyche sich am Pfeil des Amors selbst schneidet und blutet, heißt es: „So verliebte sich Psyche von selbst in den Liebesgott.“<sup>34</sup> Das alte Bündnis zwischen Aphrodite und Amor, das bislang die Schönheit und Anmut menschlicher Beziehungen repräsentierte – wobei die Vorstellung über Wertigkeit und Tiefe in Aphrodites Augen derjenigen der Tiere gleichzusetzen war – war unterbunden. Die Welt ist aufgebracht und die Ordnung gestört: Unter den Menschen gibt es keine Wonne, kein Wohlgefallen und keine Anmut,

keine Anmut, und keine Ehe- und Freundschaftsbündnisse mehr, „nur ein ungeheures Durcheinander und ordinäre Allianzen, widerlich und ekelhaft“.<sup>35</sup>

Aphrodite liebt Mars (siehe Abb. 11), und begeht mit ihm Ehebruch. Aus dieser Beziehung gehen u. a. die Kinder Amor/Eros und sein Gegenpart Anteros, der Gott der Gegenliebe, als auch rächender Genius der verschmähten Liebe, hervor. Die Festtage der beiden (Fruchtbarkeits-)Götter, Aphrodite und Mars, finden im Frühling statt, denn die phallische Kraft des Kriegsgottes Mars ist dem orgiastischen Aufgewühltsein des Blutes verbunden und daher dem aphrodisischen Sexus wesensverwandt.

Das 17. und 18. Jahrhundert war die Zeit, in der eine Frau ohne Liebhaber weniger tugendhaft als unattraktiv angesehen wurde, ein Ehemann ohne Mätressen in den Verdacht geriet, impotent zu sein, und eheliche Treue der beiden Partner unpassend erschien. Es entsteht der Eindruck – und die Kunstwerke tragen das Ihre dazu bei – dass das Hauptkennzeichen des späten Barock und vor allem des Rokoko, das promiskuitive Ausleben von Sexualität wäre, obgleich die Verfeinerung und Intensivierung der künstlerischen Techniken (vor allem des 18. Jahrhunderts), nämlich die evozierte Glätte und Distanz ihrer Wirkung, doch wiederum ganz und gar unerotisch wirken sollten.

Das menschliche Bewusstsein entspricht dem Bild einer verzerrten Wiedergabe im Spiegel. Der Spiegel empfängt die vollendete Schönheit, doch er führt auch zu Täuschung, Verderbnis und regressiver Angst. Belle „hatte im Spiegel gesehen, dass ihr Vater vor Kummer über ihren Verlust dahinsieht, und sie wünschte, ihn wieder zu sehen.“<sup>36</sup> Die großartig arrangierten Spiegelgalerien der Rokoko-Paläste zeigen die Affinität dieser Zeit für das optische Verwirrspiel.

Unter der garstigen, abscheulichen Gestalt verbirgt sich eine „schöne“ Seele. Die Frau korrigiert ihren Blick auf die



Abb. 11

Bartolomeo Altomonte, zugeschrieben, Mars bindet Venus die Sandalen, Kat. Nr. 3, Detail

Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Inv. Nr. 182

Äußerlichkeiten – der Mann verzichtet auf den direkten Zugriff auf die Frau<sup>37</sup> (siehe Katalogbeitrag Ackermann, S. 84ff.). Der Barock liebte die Schönheit des Scheins und wusste gleichzeitig von deren Vergänglichkeit und Verblendung, die sich nur zu oft als bloße Maskerade des Hässlichen entpuppte. Johann Georg Sulzer, Philosoph, Psychologe und Ästhetiker, schrieb am Ausgang der barocken Epoche: „Man nennt dasjenige schön, was sich ohne Rücksicht auf irgend eine andere Beschaffenheit unserer Vorstellung auf eine angenehme Weise darstellt; was gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es ist, noch wozu es dienen soll. Also vergnügt das Schöne nicht deswegen, weil der Verstand es vollkommen, oder das sittliche Gefühl es gut findet, sondern weil es der Einbildungskraft schmeichelt,



Abb. 12  
 Pierre Prud'hon, Amor und Psyche, Kat. Nr. 50, Detail  
 Oberösterreichische Landesmuseen, Linz, Inv. Nr. G 1057

weil es sich in einer gefälligen, angenehmen Gestalt zeigt ... Auch die Urteile über die Hässlichkeit bestätigen unseren angenommenen Grundsatz. Was alle Menschen für hässlich halten, leitet unfehlbar auf die Vermutung, dass in dem Menschen, in dessen Gestalt es ist, auch irgendein innerer Fehler gegen die Menschheit liege, der durch äußere Missgestalt angezeigt wird.“<sup>38</sup> Belle sagt zu „ihrem“ Tier: „Es gibt manche Menschen, die sind ärgere Scheusale als

Ihr. Und Ihr mit Eurer Gestalt seid mir lieber als jene, die hinter ihrer Menschengestalt ein falsches, verdorbenes und undankbares Herz verbergen.“<sup>39</sup>

So wie die Figuren in den Salonmärchen bezüglich ihrer äußeren Beschreibung konkrete zeitgenössische Bezüge aufweisen und das höfische Leben der gehobenen Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts repräsentieren, so zeigen Göttinnen und Heroinnen in der Barockmalerei ein schmeichelndes Bild der Damen und Herrn des Hofes. Graziös entblößt, dem Geliebten, Gatten, Verfolger oder Entführer grazil schmeichelnd, so zeigt sich die Schöne dem Ungeheuer. Zeus, der die Europa entführt, ist ein edles Rind<sup>40</sup>, vernunftbetont, ästhetisiert und mit edler Gesinnung (siehe Kat. Nr. 43) oder die Faune und herben Göttergestalten werden zu blauäugigen Kuschelgnomen (siehe Kat. Nr. 56; bzw. Abb. 10).

Der Bildraum konnte somit schon lange nicht mehr nach einer akkuraten Zentralperspektive hin ausgerichtet werden. Das Faszinosum einer nun doch möglichen Unbegreiflichkeit und Veränderlichkeit des Raumes, und die damit Hand in Hand gehende, wissenshungrige Erforschung konstruierter Kontinui, brachte eine Vorliebe der bildlichen Umsetzung von Wandelbarkeit und Verschränkung des Raumes in der bildenden Kunst. Schrägansichten, Vogel- und Froschperspektive und die ständig sich wieder findende Übereckperspektive, schafften unzählige Standpunkte und Einsichten.<sup>41</sup> Die Tiefe der Bildräume sollte nicht mehr rational fassbar und plausibel sein. Hängende Draperien, die in unzähligen Falten diffuse und kaum konkrete Hintergründe und Raumabschlüsse bilden, vermischen sich mit einzelnen Versatzstücken eines prunkvollen Mobiliars.

Die Beziehung war nun ebenso veränderbar, dadurch aber subjektiv gestaltbar, und verlangte nach eigener Aktivität und persönlichen Standpunkten. Das evozierte neuen

Tatendrang, aber auch Verunsicherung; und das Beziehungsdrama war geboren!

Eine den Fesseln der Welt entfliehende (sterbende) Geliebte, in Gestalt der Psyche (siehe Kat. Nr. 51) oder aber „Amor und Psyche“ (Abb. 12; Kat. Nr. 50), als eine beruhigte Fassung antiken Gedankengutes, fasste der klassizistische Maler Pierre Prud'hon in Bilder, und schloss damit das Kapitel barocken Zwiespalts zwischen perfider Emotionalität und abstruser Contenance. Amor steht – in klassischem Kontrapost – an die sitzende Psyche gelehnt, bewusst posend vor der Betrachterin. Dieses Motiv des eingeknickten Knies betont die Anschmiegsamkeit des Körpers, indem es den Rhythmus in den Umrisslinien erhöht. Seine Knie sind sehr eng zusammengenommen, und erinnern somit an die grazile Pudica-Stellung.<sup>42</sup> Eigentlich diente diese Haltung zur Darstellung der weiblichen Scheu einerseits und einem gleichzeitig ekstatischen Schmachten andererseits. Aber schon die antike Kunst hatte gelegentlich Jünglingsfiguren weichlicheren Charakters, wie Amor/Eros, in einem Kontrapost, der den geschmeidigeren, weiblichen Stellungen ähnelte, gesehen. Diese Variante tauchte mit dem Klassizismus wieder in der Kunst auf und zeugte von einer feinsinnigen, erotischen Stimmung. Der zeitgenössische Titel des Bildes „L'Union de l'Amour et de l'Amitié“ (Die Vereinigung/ Das Bündnis von Liebe und Freundschaft) verdeutlicht die Idealisierung platonischer Gefühle der Freundschaft – auch oder gerade – zwischen den Geschlechtern, mit der vor allem Loyalität, Hingabe, Treue und Ebenmaß der Emotionen verbunden waren.

Im Gegensatz dazu lässt der Romantiker Eugène Delacroix die gefesselte Andromeda (siehe Kat. Nr. 12; Abb. 13) als rein dekorative Pose eine Beinstellung einnehmen, die im eigentlichen Sinne eine Triumphhaltung nach antikem Muster ist. Für den glaubhaften Ausdruck der vornehmen



Abb. 13

Ferdinand Victor Eugène Delacroix, Perseus und Andromeda, Kat. Nr. 13, Detail

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. 2636

Lässigkeit wird das Bein aber zu sehr gehoben, vielmehr betont es den großen, emotionalen Schritt, den Andromeda in die Freiheit zu machen bereit ist, sobald ihr Held Perseus das Untier in den Wasserniederungen getötet hat. Der Auseinandersetzung zwischen dem guten, schönen Helden und dem Ungeheuer im Hintergrund – der sichtbar gemacht, doch in ihr selbst tobt – steht sie, gefesselt, noch passiv gegenüber (siehe Katalogbeitrag Speyer, S. 33).

Der spätantike Reliefschmuck eines Sarkophages (Abb. 3) zeigt Psyche mit überkreuzten Beinen, während sie sich auf Amor stützt. Infolge der mystischen Ideen nachklassischer Zeit verwandelte sich Amor, der römische Eros, in Thanatos. Die Erscheinung der Todesgenien

– wie vielfach auf Sarkophagen zu sehen – geht auf die Gestalt Amors als geflügeltes Knaben-Kind zurück. Das Übereinanderschlagen der Beine verdeutlicht (Lebens-)Sarttheit und das starke Verlangen nach Schlaf und Ruhe der menschlichen Seele. Zu Amor gewandt, schlingt sie ihre Arme um ihn. In der Funktion des Thanatos, des Gottes des Todes, erweist er ihr Halt und Stütze, und zieht sie letztendlich zu sich.

#### IV.

*„...den Gott allen Feuers brennst du an, und dabei hat dich doch nur irgend ein Verliebter, um in Ruhe seinen Wünschen auch nachts zu frönen, erst gefunden. So versenkt sprang der Gott auf...“*

(Apuleius, Metamorphoses)<sup>43</sup>

*„Sie hatte Angst durch die Ablehnung den Zorn des Ungetüms zu erregen. Dennoch antwortete sie ihm zitternd: Nein, Tier! Das arme Ungeheuer seufzte schwer, und sein Gebrüll war so gewaltig, dass es im ganzen Palast klirrte ... trottete aus dem Saal, wobei es sich nur von Zeit zu Zeit umdrehte...“*

(Leprince de Beaumont, „La Belle et La Bête“)<sup>44</sup>

Eros, die himmlische Liebe, und Anteros, die irdische Liebe, Söhne des Mars und der Aphrodite, bilden in der griechischen Mythologie ein Gegensatzpaar, das in der europäischen Kunst immer dann gerne bevorzugt abgebildet wurde, wenn die Interpretation ihrer Unterschiedlichkeit – durch eine dementsprechende Morallehre – am weitesten auseinanderklaffte. Pfeil und Bogen sind die Attribute beider. Der goldene Pfeil des Eros symbolisiert die ewige himmlische Liebe und die bleiernen des Anteros stehen für die Vergänglichkeit der irdischen, oftmals gleichgeschlechtlichen Fleischeslust. Für Psyche gilt es,

die Doppelstruktur des Eros zu einer zu vereinen. Das im Dunkel verborgene Bild des Amors ist der sichtbar gewordenen Wirklichkeit gewichen. Das Mädchen Psyche steht dem Männlichen, dem vermeintlichen Ungeheuer nicht mehr in der alten Naivität gegenüber, sondern – nach der ersten Ergriffenheit – ist ihre Weiblichkeit, und ihr Bild des männlichen Gegenübers, verändert und erneuert. Letztendlich ist es auch der erwachsene Eros, der zu der ebenso bewusst, erwachsenen und zur Frau gewordenen Psyche gehört. Dennoch verliert sie ihn. Psyche und Eros stehen sich gleichwertig gegenüber. Aber gegenüber heißt immer: voneinander getrennt. Die „uroborische“ Ursprungseinheit des im Dunkeln miteinander Verschlungenseins ist aufgehoben. Leiden, Missverständnis, Schuld und Einsamkeit sind mit Psyches Tat – die im christlichen Sinne dem Verlust des Paradieses gleichzusetzen ist – in die Welt gekommen.<sup>45</sup>

Eine Begegnung ist ohne das Sehen, das bewusste Wahrnehmen, des anderen nicht möglich. Die menschliche Schönheit oder deren Gegenpol, das Hässliche in der Erscheinung, bestimmen elementar das zueinander Hingezogenein.<sup>46</sup> Das Tier – im Vergleich zum Menschen – weiß nicht, wie es auf die Umwelt wirkt. Wichtig und notwendig sind eine Auseinandersetzung und die Kommunikation als Ausdruck der Suche nach sich selbst. Die Schau des Anderen ist eine Selbstidentifikation wie der Blick in den Spiegel. Die Suche nach dem Ich (dem Ganzen) wird zur Suche nach der Ergänzung, dem Doppelgänger (Eros – Anteros; Eros – Thanatos), nach dem Fremden, dem Unbegreiflichen. Vor dem Spiegel wird bewusst, wie sehr das sogenannte Selbstbewusstsein einer Spaltung unterliegt. Zerrissen findet der Mensch keinen Zugang zu seinem „eigentlichen“ Wesen, und es wird ihm unmöglich, sich als Ganzheit zu begreifen. Verzerrungen, Umkehrungen und subjektive Wirklichkeitsvarianten konstruieren – je nach

Bewusstseinsverfassung – die Erscheinung des Selbst. Der „Liebeszauber“ ergänzt den „Spiegelzauber“: Es findet eine narzisstische Objektwahl statt, d. h. der Betreffende sucht sein mühsam konstruiertes Selbst oder das idealisierte Ebenbild.<sup>47</sup>

Aus heutiger Sicht sind wir allzu sehr gewohnt, männliches Begehren nur als ungehinderten Zugriff zu verstehen. Bereits vielfach hinterfragt, dennoch tradierte „Männlichkeit“ protegiert das Bild einer ständigen weiblichen Bereitschaft und Verfügbarkeit, und idealisiert gleichzeitig die weibliche Distanziertheit, wodurch die madonnenhafte Geliebte in unerreichbare Ferne rückt. Vor allem die Fülle von Frauendarstellungen der Kunst des 19. Jahrhunderts zeigt ein spezifisches Frauenbild. Die „Schöne“ war zum einen magisch-verhängnisvolle *Femme fatale*, mit der der herkömmliche Schönheitsbegriff sich grundlegend veränderte. Diese Neudefinition beinhaltet einerseits die Anschauung des absolut ästhetisierten Schönen (*L'art pour l'art*), d. h. Schönheit wurde weitgehend von moralischen und ethischen Postulaten entbunden und befreit, andererseits wurde der Begriff der „Ästhetik des Hässlichen und Schrecklichen“ geprägt. Dies bedeutete nicht, dass Schönheit an die Stelle des Hässlichen tritt und umgekehrt, sondern, dass das Monströse/Schreckliche/Grausame/Todbringende künstlerisch ausgedrückt, schön wird. Beispiele dafür sind die hexen- und vampirhaften Darstellungen der *Femme fatale* in der Figur, z. B. der Lilith, oder – karikaturhafter – in der der Gerissenen im „ungleichen Paar“ (siehe Kat. Nr. 58, Abb. 15). Männlichkeit inszeniert und zelebriert die Verweigerung und das Nichterfüllen der eigenen Wünsche, um sie als Wünsche zu wahren und zu konservieren. Nicht, weil die Frau und ihre Erotik so bedrohlich wären – diese Vorstellung gehört zu den Mythen des 20. Jahrhunderts – sondern weil weibliche Autonomie männlichen Machtverlust bedeutet.<sup>48</sup>



Abb.14  
Rudolf Spohn, *Rendezvous*, Kat. Nr. 60  
Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv. Nr. 6216

Das Liebespiel ist ein Her und Hin, ist Flucht und Verheißung, Lockung und Verweigerung. In Amor spiegelt sich Thanatos wider, so formuliert es besonders die Kunst des 19. Jahrhunderts, in Abhängigkeit dazu ebenso die Kunst des 20. Jahrhunderts und zeigen auch noch erotische Gewaltverherrlichungen patriarchaler Prägung der Gegenwartskunst. Die Vorstellung vom dialektischen Gegensatzpaar Eros – Thanatos ist ein grundlegendes Thema, das



Abb. 15  
 Franz Sedlacek, Ungleiches Paar, Kat. Nr. 58  
 Oberösterreichische Landesmuseen, Graphische Sammlung, Inv. Nr.  
 Ha III 2959

sich aus den mythischen Vorstellungen der Spätantike entwickelte (siehe S. 23f.) und vortrefflich in die Freud'schen Theorien der Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts passte. Aus dieser Sicht werden Thanatos und Eros im Sinne einer Evolution der Triebe als Urtriebe angesehen.

Eine Annäherung ist konfus und zu oft von Gewalt geprägt. Das uralte Motiv von der Braut als der Sterbenden kehrt im etablierten Bildmotiv „Der Tod und das Mädchen“ (siehe Kat. Nr. 5, Der letzte Cavalier) wieder.

Psyche aktiviert ihre enorme Willenskraft und Lebensenergie, dass sie nicht nur äußere Widerstände überwindet, sondern den vorerst schlafenden, dann verwundeten und den in den Schoß seiner Mutter geflohenen Amor das selbe abringt, was ihr auch gelingt: Selbstständigkeit und Finden der eigenen Identität. Sie arbeitet anfangs sogar gegen den Willen des Liebesgottes, den die erotische Versunkenheit und Routine der sich stets gleich wiederholenden Liebesnacht, ohne Erkennen des anderen, genügt und er sich erstaunt über die Veränderung, betroffen und durch die Hitze der Lampe verwundet, zurückzieht.

Hier beginnt die Geschichte der Moderne: die paradoxe Entidealisierung des Schönheitsbegriffes. Die Situation



Abb. 16  
 Pablo Picasso, o. T., Kat. Nr. 48  
 Museum der Moderne Salzburg, Inv. Nr. BA 2121

zeigt sich paradox, weil weder die tradierten Theorien bzgl. subjektiv sinnlicher Schönheit bzw. absoluter Schönheitstheorien, noch die Wirklichkeit des Hässlichen aufgegeben werden (können), sondern in komplexer Weise zueinander streben und sich wieder fliehen. Die Hässlichkeit widerstreitet nicht der Schönheit, sondern wird getreu der Dialektik zu ihrem intergralen Moment. Nicht zufällig wurde diese Verschränkung seit der Spätantike und vor allem im Christentum immer komplexer. Denn die abendländische Kultur machte erst Schmerz, Leiden, Tod, Folter, Hölle und Verunstaltungen (durch die Idealisierung der körperlichen und damit seelischen Leiden des Mensch gewordenen Gottessohnes) zu zentralen Themen.

Die Botschaft der bildenden Kunst kann als eine Paarung zwischen ihrer symbolischen Zeichenverwendung (Interpretation bzw. Ikonographie; dem Logos) und ihrer sinnlichen Erscheinung (Wahrnehmung bzw. Materialität; dem Eros) dargelegt werden.<sup>49</sup> Das künstlerische Sujet, schön oder hässlich, moralisch gut oder böse, verliert gegenüber seiner Formalisierung wesentlich an Bedeutung. Die Provokation der Kunst das Niedere, das bislang Unausprechbare oder Unberührbare, zum Gegenstand der intellektuellen, und ebenso sinnlichen Reflexion zu machen, verfehlte anfangs nicht seinen Zweck. Abfall und Schrott – also Verderbliches, von der Gesellschaft als Wertloses und Ausgedientes gebrandmarkt, Inbegriff des Nicht-Schönen – wurden schließlich ausgehend von den Kunstrichtungen Dada, Arte povera etc. zu einer Schönheit nobilitiert, die gleichermaßen Hässlichkeit und Bedeutung der Vanitas für sich als Medium proklamierte. Verklärung des Gewöhnlichen, die paradoxe Erhabenheit des Alltäglichen wurden zu Grundprinzipien der modernen und weiter postmodernen Ästhetik. Der Umgang mit dem vielfach vorgefundenem Material ist spielerisch. Die anscheinende „Rückbesinnung“ auf Geschichte und Traditionen aber erweist sich



Abb. 17  
Knut Eckstein, Congo – séparation d’afrique, Kat. Nr. 14  
Courtesy UBR Galerie, Salzburg

als Versuch, die überlieferten Verfahrensweisen zu einem neuen Ganzen zu collagieren.

Dabei werden Grenzen zwischen Kitsch und Kunst, Massenkultur und elitärer Kunstauffassung bewusst verwischt. Die Werke der Künstler zeigen eine große Vielfalt von Ansätzen und Themen, mit deutlich erzählenden Impulsen und globalen Bezügen (unserer medialen Weltoffenheit entsprechend). Und wiederum: Nach Jahrzehnten gesellschaftskritischer Themen steht nun wieder das Individuum im Vordergrund.

„Schönheit“ war und bleibt, nicht nur indirekt, sondern unmittelbar, Thema der Moderne. Der starke Versuch einer Ablehnung oder gar Negierung dieser Begrifflichkeit setzt das Interesse daran erst recht in Gang. Die neue

Schöne bleibt dennoch philosophisch als Wert, und in diesem Sinne in ihrer Begrifflichkeit, – wider jede Vernunft – bestehen.

*„Sie sieht des Wunderhauptes wonnevolles, ambrosiatrunkenes Haar, sieht über milchweißem Nacken und Purpurwangen Lockenknäuel wimmeln in reizender Wirrnis, die einen hergeringelt, die anderen hingeringelt, und ihr all überblitzender Glanz brachte selbst das Licht der Lampe ins Flackern.“*

(Apuleius, Metamorphoses)<sup>50</sup>

*„Das Tier war verschwunden und zu ihren Füßen erblickte sie einen Prinzen, schön wie Amor, der ihr dafür dankte, dass sie ihn aus seiner Verzauberung erlöst habe. Obwohl der Prinz ihre ganze Aufmerksamkeit wohl verdiente, fragte sie ihn, wo das Tier sei. Ihr seht es zu euren Füßen!“*

(Leprince de Beaumont, „La Belle et La Bête“)<sup>51</sup>

1 Vgl. dazu: Apel/Miller, 1984, S. 7.

2 Siehe Katalogbeitrag Heydewolff, S. 69.

3 Lox, 2005, S. 250.

4 IV, 28.

5 1977, S. 7f.

6 Pechtl, 1993, S. 104; Borgeest, 1977, S. 103f.

7 Neumann, 1979, S. 96.

8 Vergleichbar dazu wäre der opportune Geist des christlichen Weltbildes, der Teufel: „Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will, und stets das Gute schafft ... Ich bin der Geist, der stets verneint!“, Wolfgang von Goethe, Faust I, 1335 – 1339.

9 Eine umfassendere Wiedergabe und Schilderung des antiken Märchens findet sich in den Katalogbeiträgen Witek, S. 56ff. und Heydewolff, S. 64ff.

10 Apuleius, IV, 20.

11 Neumann, 1979, S. 142.

12 Das bekannteste Beispiel dafür ist der „Physiologos“ aus dem 2. bis 5. Jh.

13 Ackermann erwähnt in ihrem Katalogbeitrag, S. 81, das elefantenartige Aussehen des „Tieres“ mit einem überlangen Rüssel in der „La Belle et La Bête“-Version von Gabrielle Suzanne Barbot de Villeneuve.

14 Aber auch die ästhetische Selbstdarstellung des Mannes – von der bäuerlichen Tracht, den prächtigen Paradeuniformen der Soldaten und der Kleidung des Adels und der Kirchenfürsten sei erwähnt. Sie ist ein Charakteristikum höfischer Kultur.

15 In Platons Werk finden sich immer wieder Hinweise auf seine „Ideenlehre“ (die Idee des Guten und Schönen). Bekannt ist vor allem das so genannte „Höhlengleichnis“, in: Politeia (um 370 v. Chr. entstanden), 514a – 517a.

16 Breitling, 1990, S. 153.

17 Görden, 1992; Müller, 1999.

18 IV, 17.

19 1977, S. 26.

20 Ebda., S. 31.

21 Resch, 1998, S. 40.

22 Hocke, 1957, S. 85ff.

23 IV, 22.

24 1977, S. 19.

25 René Descartes (1596 – 1650) gilt als erster Verfechter klar systematischen Denkens und als der Begründer des modernen Rationalismus. Die Beziehung Leib-Seele bzw. Natur-Mensch sieht er als Dualismus (getrennt, aber in abhängiger Form) einerseits körperlicher, andererseits denkender Substanzen.

26 Neumann, 1979, S. 83.

27 Bei denjenigen, die durch die Literatur der modernen Gender-Forschung auf entsprechende („altgediente“) Begriffe (hier: „Emanzipation“) sensibilisiert sind und in nicht zustimmender Weise hellhörig geworden sind, möchte ich mich für die Verwendung des Wortes „emanzipatorisch“ in Zusammenhang mit dem Märchen von Mm. Leprince de Beaumont entschuldigen. Ich möchte aber damit den

- durchaus schätzenswerten Versuch des Ausscherens der Autorin aus den damaligen gesellschaftlichen Konventionen honorieren. Siehe Katalogbeitrag Ackermann, S. 82.
- 28 Jellouschek, 2005, S. 31.
- 29 Doderer, 1983, S. 73.
- 30 Baasner, 1988, S. 48.
- 31 Leprince de Beaumont, 1977, S. 40.
- 32 Ebda., S. 14.
- 33 Ebda., S. 21.
- 34 Apuleius, Met., V, 23.
- 35 Ebda., V, 28.
- 36 Leprince de Beaumont, 1977, S. 35.
- 37 Günter Österle, Grenzerfahrung oder Härtetest. Das Verhältnis der Geschlechter in den französischen Feenmärchen: Charles Perrault „Griseldis“ und Gabrielle-Suzanne de Villeneuve „Die Schöne und das Tier“, in: Lox, 2005, S. 187.
- 38 Johann Georg Sulzer (1720 – 1779) ist Anhänger des Eudämonismus (Sammelbegriff verschiedener Glückslehren). Zweck des menschlichen Handelns ist für Sulzer die eigene und fremde Glückseligkeit. Das „Schöne“ gefällt ohne Rücksicht auf den Wert des Stoffes, wegen seiner Form und Gestalt, die sich den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt. Schönheit ist Einheit in der Mannigfaltigkeit, sie beruht auf der Förderung des Vorstellens durch die einheitliche Zusammenfassung eines Mannigfaltigen. Aus: Allgemeine Theorie der Schönen Künste“, Leipzig, 1. Auflage 1771 – 1774.
- 39 Leprince de Beaumont, 1977, S. 32.
- 40 Europa thront als die „Stierbestiegene“ und versteht Zeus, ganz bewusst, als Thron und Erhöhung ihrer Schönheit; Hanke 1963, S. 61.
- 41 Etwa zur gleichen Zeit entwickeln unabhängig voneinander Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716) und Isaac Newton (1643 – 1727) eine Formel, die es ermöglichte, veränderliche, ungleichförmige Bewegungen (eine dem zeitlichen Ablauf nach unstete, nicht voraus-berechenbare Änderung eines Gegenstandes im Raum, mit einem Wort das „Veränderbare“) zu berechnen, und damit in einem Koordinatensystem zu veranschaulichen (Methode der „Differenzen“). Newton nannte es die Differenzialrechnung, Leibniz die Infinitesimalrechnung. Wichtiger Wegbereiter des Infinitesimalkalküls war u. a. René Descartes.
- 42 Diese Beinstellung gilt seit der Antike als Pose des „ewig Weiblichen“ und der Schamhaftigkeit, die vorerst ausschließlich auf Darstellungen der nackten Venus („Venus-Pose“) angewendet wurde, und findet sich in Folge ebenso bei bekleideten Figuren und seit dem Mittelalter, sowohl bei Männern als auch bei Frauen, als Zeichen der Sittsamkeit und christlichen Demut. Vor allem die der Antike verbundene Renaissance entdeckte die effektvolle Pose für ihre Bildkompositionen wieder. Tikkanen, 1912, 78ff.
- 43 V, 23.
- 44 1977, S. 32f.
- 45 Neumann, 1979, S. 91.
- 46 Augustin, 1983, S. 26.
- 47 Resch, 1998, S. 56f.
- 48 Breitling, 1990, S. 157ff.
- 49 Salome Schmid-Isler, Logos und Eros in der Botschaft der bildenden Kunst, in: Müller, 2004, 143ff.
- 50 V, 22.
- 51 1977, S. 42f.