

II. Ästhetiken und Medialitäten des Metabolischen und Skatologischen

Kot, Kotze und »Kulturverwesungsabschnitzel«.
Metabolische Prozesse in der Ästhetik

Verdauungsprozesse produzieren Reste – und die Gegenstände sowie Überlegungen, um die es im Folgenden gehen wird, sind auch welche. Das gilt in mehrerlei Hinsicht: erstens inhaltlich, denn es wird um Beispiele gehen, die mit Ausscheidungen zu tun haben, drastisch gesagt, um Scheißbeispiele, und zwar um jene, die im Diskurs der philosophischen Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts zirkulieren. An ihnen wird deutlich, dass nicht nur Inhalte, sondern auch Verfahrenslogiken im Wissen der Ästhetik metabolisch organisiert sind. Zweitens haben *Beispiele* auch selbst in gewisser Weise den Charakter von Resten, insofern sie sich nicht restlos auf Begriffe bringen oder darunter subsumieren lassen, sondern stets mehr und auch anderes als diese zeigen. Beispiele sind diskursive, tendenziell narrative Elemente,¹ die man gemeinhin für bloß unwesentliches Beiwerk philosophischer Theorie und ihrer Begriffsbildungen hält. Gleichwohl erlangen sie gerade in der Ästhetik eine ebenso fundamentale wie unhintergehbare Rolle.² Das Wissen der Ästhetik ist in ganz besonderer Weise auf Beispiele angewiesen: Schönes und Hässliches lassen sich nicht einfach abstrakt definieren, vielmehr kann man über ästhetische Gegenstände nur in oder mithilfe von Beispielen sprechen. Reine Theorie

-
- 1 Das Wort *Beispiel* kommt von mhd. *bīspel* und altengl. *bīspell*: »das dazu Erzählte«, sowie altgerm. *bīspell*: »Erzählung des gerade am Wege liegenden«; vgl. Friedrich Kluge: »Beispiel«, in: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, online: www.degruyter.com/database/kluge.1063.html (20.03.2023); sowie Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung: www.woerterbuchnetz.de/DWB/beispiel (20.03.2023). Auf den Zug zur Digression oder Nebenstellung verweisen auch die griechischen und lateinischen Etymologien: *Paradigma* von gr. *παράδειγμα*: das »Daneben-Gezeigte« (*pará*: »neben«, *deiknymi*: »zeigen, begreiflich machen«), vgl. www.dwds.de/wb/Paradigma (23.03.2023); *Exempel* von lat. *exemplum*: »das aus einer Menge gleichartiger Dinge Herausgenommene« (*eximere*: »herausnehmen«, *emere*: »nehmen, kaufen«), vgl. www.dwds.de/wb/Exempel (20.03.2023).
 - 2 Dazu ausführlicher Jessica Güsken: *Beispiele geben. Zur Problematik einer unumgänglichen Praxis im Diskurs der Ästhetik*, in: Olaf Kramer/Carmen Lipphardt/Michael Pelzer (Hrsg.): *Rhetorik und Ästhetik der Evidenz*. Berlin/Boston 2020, S. 129–154. Vgl. auch Jessica Güsken: *Beispiele des Hässlichen in der Ästhetik (1750–1850)*, Göttingen 2022, S. 9–30.

erscheint hier jedenfalls wenig überzeugend und auch kaum vermittelbar. Die Ästhetik muss mit der Erwartungshaltung umgehen, dass die Leser*innen nach konkreten Beispielen dafür verlangen, was genau denn schön, hässlich, komisch, schrecklich, oder gar ekelhaft sei. Es bedarf der Beispiele dabei nicht nur, um die Sätze der Theorie, ihre Begriffe und Geschmacksregeln propädeutisch-didaktisch zu veranschaulichen oder zu erläutern, sondern auch, um diese mit Sachhaltigkeit auszustatten, ihre Triftig- und Gültigkeit zu versichern und ihre Wahrheit zu erweisen. Umgekehrt dienen Beispiele auch als konkrete, gleichsam in der ästhetischen Erfahrung gelegene Ausgangspunkte der Theorie, die um sie herum entworfen und an ihnen verhandelt wird. Kurz: Beispiele haben in der Ästhetik einen fundamentalen epistemischen Stellenwert und avancieren hier zu unverzichtbaren Agenten der Herstellung und Sicherung von Evidenz.

Kaum davon zu trennen ist auch die Rolle, die Beispiele in der Ästhetik für den Übergang vom Theoretischen zur *Praxis* ästhetischen Urteilens spielen. Man kann sagen, dass Beispiele für Schönes, Erhabenes, Komisches oder Hässliches usw. immer auch am eigenen Leib *nachempfunden* werden müssen, um von den Sätzen der Theorie zu überzeugen. In diesem Sinne haben ästhetische Beispiele *Aufforderungscharakter*: Sie rufen die Leser*innen (implizit, zuweilen aber auch ganz ausdrücklich) zum Ausprobieren, zum Selbstexperiment, zum Nachvollzug an der eigenen Erfahrung und Empfindung auf. Beispiele werden hier also als Medien sichtbar, die aus dem Text herausführen, und Körper und Sinne in Bewegung setzen. Dabei haben Ästhetiken grundsätzlich eine eminent *normative* sowie zumeist auch eine didaktisch-pädagogische, *erzieherische* Dimension, die auf die Anleitung und Ausbildung ästhetischer Urteilsfähigkeit sowie des ästhetischen Subjekts als ›Mensch von Geschmack‹ zielt. Im Gebrauch ästhetischer Beispiele überlagert sich denn auch der Charakter des Aufrufs zum Selbstexperiment mit ihrer Funktion als Instrumente einer Regulierung, ja Disziplinierung der Sinnlichkeit wie der ästhetischen Empfindung, der Normierung und Einübung eines sogenannten ›guten‹ Geschmacks und einer dementsprechenden Formatierung des ästhetischen Blicks.

Bemerkenswerterweise werden metabolische Prozesse dabei auf mehreren Ebenen von verschiedenen Autoren der Ästhetik ins Spiel gebracht. So entwirft etwa Friedrich Theodor Vischer in seiner *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846) die Überführung des theoretischen Wissens in die Praxis ästhetischer Anschauung metaphorisch als Vorgang der Verdauung:

Wie er erklärt, müsse man die Theorie nämlich »in sich aufnehmen, um sie aufgenommen zu haben, um sie als eine gleichsam *verdaute* in die ästhetische Anschauung aufgehen zu lassen; man muß wissen, um wieder zu vergessen, aber im Vergessen bleibt eine Frucht von dem Gewußten«.³ Verdauung ist demnach für das ästhetische Urteilsvermögen, kurz, für den Geschmack elementar. Zugespitzt formuliert: Keine Ästhetik ohne Verdauung. Die Theorie des Schönen wird hier mit einem metaphorischen Verdauungsmaterialismus verschaltet, um sie in Praxis übergehen zu lassen. Diese Metaphorik – die in anderen Kontexten besonders prominent auch von Hegel produktiv gemacht wird, nicht zuletzt immer dann, wenn es ums Lesen geht⁴ – gemahnt an den christlichen Ritus des Abendmahls als Einverleibung des Geistes: Der hier von Vischer entworfene digestive Stoffwechsel von Theorie und ästhetischer Anschauung lässt das abstrakte Wissen in die Körper übergehen und transformiert es damit in Geschmack als eine zugleich geistige und sinnliche Fähigkeit. Dabei ist die Rolle der Beispiele kaum zu überschätzen: Sie sollen eben jene Verdauung in Gang bringen. Die Beispiele führen daher auch, wie noch deutlich werden wird, mitten hinein in die digestive, ja *völlerische* Logik der Dialektik, die nicht nur in Vischers Rede vom »Aufgehen lassen« am Werk ist.

Digestion und Ekel

Anhand der Beispiele, die im Diskurs der Ästhetik zirkulieren, lassen sich Digestions- und Umlaufprozesse aber nicht nur im metaphorischen, sondern im buchstäblichen Sinne beobachten. Mit Verdauung und ihren Resten hat man es ganz konkret auch auf inhaltlicher Ebene des Materials zu tun, nämlich in den Beispielen, die Exkremate, Ausscheidungen und Umläufe zum Gegenstand haben, also: Kot, Kotze und Kanalisationen. Diese Beispiele finden sich in den Texten der Ästhetik vornehmlich dann, wenn das zur Debatte steht, was *mehr* als hässlich ist, nämlich das *Ekelhafte* sowie die Frage der Möglichkeiten und Grenzen seiner Darstellbarkeit –

3 Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 10 Bde., Reutlingen 1846ff. Bd. 2,1 (1847), S. 19. Herv. J. G.

4 Siehe dazu Werner Hamacher: Pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel, in: G. W. F. Hegel: Der Geist des Christentums. Schriften 1796–1800, hrsg. von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1978, S. 7–333, hier S. 246ff.

also seines Ein- oder Ausschlusses aus den schönen Künsten und damit zugleich auch die Grenzen des guten Geschmacks. Digestionen und ihre Reste liefern in dieser Perspektive ein grundlegendes Paradigma des Ekelhaften.

Besonders exemplarisch lässt sich das in der *Ästhetik des Häßlichen* (1853) von Karl Rosenkranz beobachten, der dem Ekelhaften ein eigenes Kapitel widmet. Dabei definiert der Hegelianer aus Königsberg das Ekelhafte zunächst ganz abstrakt und einigermaßen kryptisch als »die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt«⁵. Das prinzipielle Schema des Ekelhaften ist demnach also erstmal nicht die Digestion, sondern ein anderer Transformationsprozess, nämlich die Verwesung. Diese hat für Rosenkranz jedoch ganz grundsätzlich eine metabolische Dimension, sie hängt mit Ausscheidungen und Exkretion, aber auch mit deren Weiterverarbeitung zusammen. Wie er ausführt, nenne man zwar für gewöhnlich alles »ekelhaft, [...] was durch die Auflösung der Form unser ästhetisches Gefühl verletzt«, müsse für den »Begriff des Ekelhaften im engeren Sinne« aber noch »die Bestimmung des Verwesens hinzufügen«.⁶ Die Substantivierung des Verbs, der Wechsel vom *Zustand* der Verwesung in die *Aktivität* des Verwesens ist hier bezeichnend, denn vor diesen Hintergrund bestimmt Rosenkranz das Ekelhafte nun als »dasjenige Werden des Todes, das nicht sowohl ein Welken und Sterben als vielmehr das *Entwerden des schon Toten* ist. Der Schein des Lebens im an sich Toten ist das unendlich Widrige im Ekelhaften«⁷. Demnach ist das Ekelhafte also buchstäblich ein Wiedergänger des Schönen als Erscheinung der Idee – gleichsam dessen Zombie. Anders formuliert: Im Ekelhaften führt die tote Materie ein gespenstisches Eigenleben.⁸ Im Anschluss an diese ganz im Abstrakten verbleibende Definition muss Rosenkranz nun aber doch konkreter werden, um ihr die nötige Evidenz und Überzeugungskraft zu verleihen und zu sagen, was genau denn ekelhaft sein soll – und hier kommen nun Exkretionen im eigentlichen Sinne ins Spiel:

5 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853, S. 312.

6 Ebd., S. 313.

7 Ebd. Hervorhebung i. O.

8 Zu dieser Konzeption des Ekelhaften bei Rosenkranz und anderen Ästhetikern ausführlicher Güsken: *Beispiele des Häßlichen*, S. 341ff. Zum Ekeldiskurs übergreifend auch Winnfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 2002.

Das Ekelhafte als ein Product der Natur, Schweiß, Schleim, Koth, Geschwüre u. dgl., ist ein Todtes, was der Organismus von sich ausscheidet und damit der Verwesung übergibt. Auch die unorganische Natur kann relativ ekelhaft werden, aber nur relativ, nämlich in Analogie oder in Verbindung mit der organischen. [...] So ist auch das Sumpfwasser in Stadtgräben, worin sich die Immunditien aus den Rinnsteinen sammeln, worin Pflanzen- und Thierreste aller Art mit Lumpen und sonstigen Culturverwesungsabschnitzeln zu einem scheußlichen Amalgam sich zusammenfinden, höchst ekelhaft. Könnte man eine große Stadt, wie Paris, einmal umkehren, so daß das Unterste zu oberst käme und nun nicht bloß die Jauche der Cloaken, sondern auch die lichtscheuen Thiere zum Vorschein gebracht würden, die Mäuse, Ratten, Kröten, Würmer, die von der Verwesung leben, so würde dies ein entsetzlich ekelhaftes Bild sein. Daß der Geruch in dieser Hinsicht eine vorzügliche Empfindlichkeit besitzt, ist gewiß. Der üble Geruch der Excremente läßt sie in ihrer puren Natürlichkeit noch widriger, als in ihrer bloßen Gestalt erscheinen.⁹

Dieses Beispiel ist für die Frage nach Digestionen als literarisch-kulturellen Prozessen in verschiedenerlei Hinsicht interessant: Das Ekelhafte wird hier zunächst als »ein Produkt der Natur« eingeführt, genauer als Sache des organischen Lebens, das seine toten Reste ausscheidet, die man nicht haben will. Die Widrigkeit wird dann noch gesteigert, wenn sich die organischen Ausscheidungen mit anderen leblosen Dingen, mit den »Lumpen und sonstigen Kulturverwesungsabschnitzeln« zum »Sumpfwasser« zusammenfinden, also einer trüben, breiigen, amorphen Masse, die dennoch in ihrem Fließen und den sich womöglich blubbernd regenden Ausdünstungen an Lebendigkeit gemahnt. Dieser ekelhafte »Schein des Lebens im an sich schon Toten« erreicht dann seinen Höhepunkt, wenn die modrigen Abwässer erneut in einen Kreislauf des Lebens eingespeist werden, nämlich ins Kanalsystem, das Rosenkranz nun als ein Biotop der Unterwelt vorstellig macht, wo es von »lichtscheuen Tieren« wimmelt, von Mäusen, Ratten, Kröten und Würmern, die widrigerweise »von der Verwesung leben«, also vom »an sich schon Toten«. Im Laufe des Miniaturnarrativs, das mit diesem Bild einer umgedrehten Großstadt entworfen wird, erweist sich das Ekelhafte allerdings nicht allein als Sache der Natur, sondern ebenso sehr als widrige Kehrseite der Kultur, die ihren Abfall, oder, wie Rosenkranz es mit seiner Wortneuschöpfung sagt, ihre »Kulturverwesungsabschnitzel« loswerden muss. Mit der Kanalisation wird das moderne urbane Leben überhaupt erst möglich, indem sie das saubere, lichte Oben vom unreinen, dunklen Unten trennt – und damit gleichsam

9 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 313–314.

auch das richtige Leben vom falschen. Nicht zuletzt geht es mit diesem Kurzschluss von hygienischem Imperativ und Ästhetik um eine Beherrschbarkeit der geistlosen Materie und ihres widrigen, gespenstischen Eigenlebens.

Rosenkranz schließt die Ästhetik damit auch an biopolitische Zusammenhänge an, zumindest wird mit diesem Beispiel für das Ekelhafte indirekt der zeitgenössische Hygienesdiskurs aufgerufen: Denn mit dem Wachsen der Städte im Zuge der beginnenden Industrialisierung und Vermassung wurden die Ausscheidungen und Abfälle ihrer Bewohner bekanntlich immer mehr zu einem ebenso gesundheitlichen wie unangenehm stinkenden Problem, das Krankheiten wie die Cholera grassieren ließ.¹⁰ Für dieses entwickelten Präfekt Georges-Eugène Haussman, der berühmte Stadtplaner von Paris, und sein Bauingenieur Eugène Belgrand mit dem Entwurf und Bau des modernen Abwassersystems dann eine Lösung, indem sie dieses in den unsichtbaren Untergrund verlegten und die gesamte Metropole mit einem riesigen Kanalnetz untertunnelten. Während das Abwasser bis dahin, abgesehen von den wenigen mittelalterlichen Egouts, zumeist oberirdisch durch die Straßen floss, sollte es nun aus dem Stadtbild verschwinden, und saubere, lichte Boulevards zum Flanieren entstehen. Dabei erscheint die Ästhetik, die ja ihrerseits mit textuellen Architekturen und Infrastrukturen befasst ist, der Stadtplanung sogar knapp voraus. Rosenkranz nimmt diese Forderung hier *ex negativo* bereits ästhetisch vorweg: Er entwirft sein »entsetzlich ekelhaftes Bild« der umgedrehten Stadt, in dem das Unterste zuoberst gekehrt und die Jauche ihrer Kloaken ans Tageslicht gebracht wird, nämlich *avant la lettre* – denn mit dem Umbau von Paris wurde erst 1854, also ein Jahr nach Erscheinen der *Ästhetik des Häßlichen* begonnen, vollendet wurde er 1878. Zu Rosenkranz' Zeiten ist man also noch damit beschäftigt, die Jauche und »Kulturweweserungsabschnitzel« in den Untergrund zu verbannen, sie aus dem Blickfeld zu schaffen und auch dem für Ekel »besonders empfindlichen« Geruchssinn zu entziehen.

10 Siehe dazu etwa John von Simson: Kanalisation und Städtehygiene im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1983.

Darstellungsprobleme mit dem Ekelhaften: Zeigen vs. Verbergen

Diesen Maßgaben der Dezenz und des Verbergens des Ekelhaften folgen letztlich auch die Regeln seiner Darstellung in den Künsten, die Rosenkranz nun im weiteren Verlauf des Kapitels formuliert. Das Beispiel der Großstadtkanalisation ist das erste einer langen Reihe von Beispielen, an denen er den ästhetischen Umgang mit Exkrementen und die Frage ihrer goutierbaren Darstellbarkeit verhandelt. Obschon er dabei zunächst nochmals betont, dass »das Ekelhafte unsere Sinne empört und uns schlechthin von sich abstößt«¹¹, heißt das nicht, dass das Ekelhafte kein Gegenstand der Kunst werden könne: Diese dürfe sich nämlich »all seiner Formen bedienen«, jedoch nur »unter gewissen Bedingungen«¹². Dies ganz allgemein gesetzt, will Rosenkranz nun »zu[sehen], worin die besonderen Bedingungen seiner ästhetischen Möglichkeit bestehen«¹³ – und zwar anhand konkreter Beispiele. Denn wie er zunächst feststellt, ließen sich sogar die ekelhaften Ausscheidungen, von denen zu Beginn des Auftaktbeispiels die Rede war, also Schleim und Kot, in gefällige Kunstgegenstände verwandeln, indem man nämlich ihre Widrigkeit dialektisch versöhnt, d.h. für einen *komischen* Effekt funktionalisiert und damit in Vergnügen aufhebt. Mit dem Gebot der Aufhebung oder Wandlung des Ekelhaften ins Komische folgt die idealistische Ästhetik also einer »Ekelpolitik des Exkrements«¹⁴, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt und nach wie vor wirkmächtig geblieben ist. Um Kot komisch zu machen, ja schöne Scheiße zu produzieren, ist allerdings auch das Medium der Darstellung entscheidend, wie klar wird, wenn Rosenkranz allem anderen voran konstatiert, dass »[d]ie *Poesie* [...] für die groteske Komik einen Gebrauch davon machen«¹⁵ könne. Bestes Beispiel dafür sei die Szene des »Blepyros in den *Ekklesiazusen* des Aristophanes, den wir schon früher als ein solches Beispiel zitiert haben«¹⁶,– wo jener nämlich frühmorgens, »durch den Drang des ›Meisters Kothius‹ (wie Voß übersetzt)«¹⁷ getrieben, hastig

11 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 313.

12 Ebd., S. 300.

13 Ebd.

14 Ingo Breuer/Svjetlan Lacko Vidulić: Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur. Einleitung zum Themenschwerpunkt, in: Zagreber Germanistische Beiträge 27 (2018), H. 1, S. 5–25, hier S. 10.

15 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 315. Herv. J. G.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 172.

nach Bekleidung sucht, seine nicht findet, kurzerhand zum Unterrock seiner Frau und ihren Perserpantoffeln greift, so angezogen dann auf der Suche nach einem stillen Örtchen »auf das Proszenium« tritt und erleichtert ruft: »Hier wird mich jetzt mein Häufchen legend niemand sehn!«¹⁸ Die Ironie liegt auf der Hand: Nirgendwo im Theaterraum ist der defazierende Körper sichtbarer – und an der Schwelle von Bühne und Publikum kommt er diesem gefährlich nahe. In gewissem Sinne und unter anderen Vorzeichen nimmt Aristophanes' Szene die Debatte um fäkale Publikumsbeschmutzung (rezent konkreter: Kritikerinnenbeschmutzung am Staatstheater Hannover) gleichsam vorweg. Das Beispiel ist beachtlich, denn es birgt gerade für die daran verhandelte Frage nach der Medialität und Sinnlichkeit der Darstellung des Exkremments eine eigentümliche Schwierigkeit. Zweifellos sind Aristophanes' *Ekklesiazusen* ein Werk der Poesie, sie sind aber nicht bloß Text aus Buchstaben, sondern gehören eben auf die Bühne – die Komik der Szene entsteht ja aus nichts anderem als der Öffentlichkeit jenes vermeintlich stillen Örtchens und dem Spiel mit der vierten Wand des Theaters, sodass Bleyros eben vor den Augen und Ohren (und womöglich gar den feinen Nasen) des Publikums sein Geschäft verrichtet. Die Komik des Kots oder die schöne Scheiße zeigt sich hier insofern als »matter in the wrong place«, eingesetzt von und/oder für Personen an einem gesellschaftlich unpassenden Ort«¹⁹.

Die Sache mag also als Scheißbeispiel in doppeltem Sinne erscheinen, nämlich auch als schlecht gewähltes, unpassendes Beispiel. Doch Rosenkranz nimmt mit diesem Beispiel für die Goutierbarkeit des Ekelhaften in der Poesie zugleich eine alte These wieder auf, nämlich die von Gotthold Ephraim Lessing, der 1766 in *Laokoon* über *die Grenzen der Malerei und Poesie* nachgedacht und in Bezug auf Hässliches sowie Ekelhaftes bereits festgestellt hatte, dass dieses nicht dem Maler (respektive anderen anschaulich-räumlich schaffenden Künsten), jedoch sehr wohl dem Dichter brauchbar sei. Dieser Unterschied hängt Lessing zufolge gerade an der verschiedentlichen medialen Verfasstheit der Künste. Anders als die Lettern der Literatur gibt die Malerei uns ihre Gegenstände, also Körper und Formen, plastisch zu sehen, und deshalb habe hier auch »die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen« und »wirket nicht viel schwächer, als in

18 Ebd., S. 446 f.

19 Breuer/Vidulić: *Schöne Scheiße*, S. 10.

der Natur selbst«²⁰. In der Poesie dagegen »verliert die Häßlichkeit der Form ihre widrige Wirkung fast gänzlich«²¹, und zwar »durch die Veränderung ihrer coexistierenden Teile in successive«²², d.h. durch die in einer Beschreibung notwendig »auf einanderfolgende Enumeration der Elemente«²³. Während Lessing bekanntlich die bildenden Künste als Medium von Körperdarstellungen und prägnanten Augenblicken bestimmt – sie folgen also dem Prinzip der Koexistenz, der Gleichzeitigkeit, des Nebeneinanders im Raum, der *Stasis* –, profiliert er die Poesie als Medium der Darstellung von Handlungen und Ereignisketten. Ihr Prinzip ist also das der prozesshaften »Enumeration« und Sukzession, der Abfolgen in der Zeit, der *Dynamis*. Auf Grundlage dieser Medienlogik kann er die Dichtung im Wettstreit mit der Malerei nun auch insofern privilegieren, als sie sogar das Hässliche darstellen kann, ohne den »Endzweck der Künste«, »Vergnügen« zu bereiten,²⁴ zu verfehlen: Durch die »successive« Darstellungsweise der Dichtung verflüchtigt sich auch »die Häßlichkeit der Form«, sie höre hier wirkungsästhetisch »gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein«²⁵. Vermöge des »fast gänzlich[en]« Verlusts ihrer »widrigen Wirkung« könne sie sich nun »mit anderen Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen«²⁶. Gleiches gilt für das Ekelhafte. Wie Lessing erklärt, sei dieses dem Dichter als »Ingrediens«²⁷ brauchbar, gleichsam als stimulierende Spezialzutat, die sich in Verbindung mit anderen Inhalten funktionalisieren lasse, um bestimmte *vermischte Empfindungen* zu erregen und diese zu verstärken: Die Darstellung des Ekelhaften könne nämlich eine »Vermischung von Lust und Unlust« verschaffen, die sogar noch »reizender ist, als das lauterste Vergnügen«.²⁸ Die Zutat des Ekelhaften bereitet demnach also ein gewissermaßen komplexeres und zumal reizvolleres, aufregenderes, mithin stärkeres Vergnügen als das Schöne. Dabei geht es Lessing mit jenen vermischten Empfindungen

20 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 2007, S. 172.

21 Ebd., S. 171 f.

22 Ebd., S. 172.

23 Ebd., S. 165.

24 Ebd., S. 25.

25 Ebd., S. 172.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 165.

28 Ebd., S. 173.

zum einen um das Schreckliche, zum anderen und zunächst aber um das Lächerliche:

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Contrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, das den guten Sokrates in seinen astronomischen Betrachtungen unterbrach.²⁹

Das Anschauungsbeispiel bleibt allerdings recht unanschaulich – und muss es ja auch um der These willen, die zu belegen es hier berufen ist. Zwar zitiert Lessing im Anschluss die Aristophanischen Verse auf Griechisch,³⁰ um seinen gebildeten Lesern den lächerlichen Effekt vorzuführen, geniert sich dann aber offenbar, konkret und in eigenen Worten zu sagen, worüber er sich so amüsiert. Das Problem des Zeigens und Verbergens, der Drastik und Dezenz wiederholt sich hier mithin auf Ebene des philosophischen Texts. Während Lessing diese Freiheit der Rede ganz im Reich komödiantischen Sprechens in der Kunst belässt, hält er sie aus der Sprache ästhetischer Theorie tunlichst raus: »Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm [d.i. Sokrates, J. G.] in den Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden.«³¹

Recycling der Beispiele: von Aristophanes' Komödien zu Hebbels Diamant

Ähnliches lässt sich auch bei Rosenkranz beobachten, der Lessings Aristophanes-Beispiel wiederaufnimmt und damit gleichsam *recycelt*, nämlich für seine Zwecke erneut verwertbar macht. Die Beispiele für das Ekelhafte haben also nicht nur metabolische Gegenstände, sondern auch das Beispielgeben selbst ist in Umlaufprozesse auf Ebene des Diskurses der Ästhetik eingebunden. Man kann hier von einer *metabolischen Faktur*

29 Ebd., S. 175.

30 Hier die Übersetzung dieser Passage – in der das Ekelhafte gleich zweimal explizit benannt wird – von Wilfried Barner, der in seinem Stellenkommentar auch korrigiert, dass es sich im Original nicht um ein Wiesel, sondern eine Eidechse handelt: »Schüler: Neulich wurde er plötzlich eines großen Gedankens beraubt. – Strepsiades: Auf welche Weise denn? Erzähl es mir! – Schüler: Als er die Wege und den Umlauf des Mondes erforschte, schieß ihm nachts von oben, vom Dach, eine Eidechse in den offenen Mund. – Strepsiades: Lachen muß ich über die Eidechse, die auf den Sokrates hinabschieß«, Wilfried Barner: »Stellenkommentar«, in: Lessing: Laokoon, S. 734–916, hier S. 838.

31 Lessing: Laokoon, S. 175.

der Ästhetik sprechen: Sowohl Inhalte als auch Verfahrenslogiken der philosophischen Ästhetik sind metabolisch organisiert. Das Recycling des Beispiels ist dabei zugleich dessen Transformation: Rosenkranz bringt nun nämlich nicht das Beispiel vom schießeffressenden Philosophen, sondern ein etwas moderateres von der Notdurft des Blepyros. Rosenkranz findet diese Szene der Ausscheidung derart lustig, dass er sie gleich mehrmals zum Beispiel für das Komische macht und auch in einer Fußnote ausführlich zitiert, bezeichnenderweise allerdings lieber »aus dem artiger als Voß übersetzenden Droysen«³². Wie daran deutlich wird, entscheidet sich die Frage des Gefallens am Einsatz ekelhafter Ausscheidungen für Rosenkranz also nicht allein daran, ob und wie die Sache in die Sinne fällt, ob man sie also tatsächlich riechen, oder auf der Bühne sehen kann, oder aber davon liest. Die Frage hängt nicht weniger an einer Maßgabe im Symbolischen, an der »Artigkeit« der Wortwahl. Auch das Übersetzen hat mithin einer Hygienepraxis zu folgen.

Wie Rosenkranz nun in seiner Diskussion ekelerregender Ausscheidungen fortfährt, könne aber auch »das Erbrechen« in den schönen Künsten dargestellt werden – und zwar in »Poesie wie Malerei«, wobei jedoch »die Zulässigkeit solcher widrigen Züge sehr auf die übrigen Seiten der Komposition und auf den Stil« ankomme.³³ Während ihn die prominente Anschaulichkeit der Fäkal-Szene bei Aristophanes nicht stört, sondern er sie gerade deshalb zum Lachen findet, fordert er dagegen nun in Bezug auf das Erbrechen mehr Dezenz der Darstellung: »Obwohl *Holbein* im *Totentanz* sich nicht geniert hat, den Schlemmer ganz im Vordergrund den genossenen Fraß wieder ausspeien zu lassen«³⁴, solle die Malerei die Sache nicht direkt zeigen, sondern besser »durch die bloße Stellung andeuten«, denn auf diese Weise sei dann »eine komische Wendung möglich, wie in Hogarths *Punschgesellschaft*«³⁵. Gemeint ist William Hogarths karikaturistischer Stich *A Midnight Modern Conversation* (1733),³⁶ in dem sich einer der betrunkenen Gentlemen wie zum Erbrechen über einen Stuhl lehnt. Dem Beispiel nach zu urteilen funktioniert die Aufhebung des Ekelhaften ins Komische für Rosenkranz also durchaus anders als für Lessing, geht es

32 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 446.

33 Ebd., S. 320.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Der Stich findet sich heute in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art in New York, und ist online zu sehen unter www.metmuseum.org/art/collection/search/401582 (23.03.2023).

hier doch weniger um einen lächerlichen »Contrast« als vielmehr um die Frage der Drastik oder Dezenz des Zeigens.

Diese Gebot der Unanschaulichkeit macht Rosenkranz dann auch in Bezug auf die theatralische Darstellung geltend. Gehe »die Poesie« nämlich »so weit, daß sie vom Erbrechen nicht nur erzählt, vielmehr es auf die Bühne bringt, so ist das ein Überschreiten des ästhetischen Maßes, das auch nicht komisch wirken kann«³⁷. Um diesem Dezenzgebot Überzeugungskraft zu verleihen, führt er nun kein klassisches, sondern ein ungleich moderneres Beispiel an: So habe nämlich »*Hebbel* in seinem *Diamanten*« die Grenzen des guten Geschmacks überschritten, wenn »der Jude, der ihn [den Diamant, J. G.] verschluckt hat«, diesen »auf der Bühne wieder aus[bricht]« und sich »deshalb sogar den Finger in den Mund« stecke. Rosenkranz' Urteil lautet entschieden: »Das ist zu widrig!«³⁸ Während er sich in Bezug auf Aristophanes noch bestens darüber amüsierte, dass dieser den Blepyros aufs »Proszenium«, also an den vordersten Bühnenrand setzte, um ihn dort sein Geschäft verrichten zu lassen, findet er die Ausscheidung in Friedrich Hebbels Drama *Der Diamant* (1847) nun über die Maßen geschmacklos. Das mag schlicht daran liegen, dass man beim Blepyros wohl gar nichts Konkretes zu sehen bekommt, es gibt eine textile Verschleierung dessen, was der Dramentext nicht verschleiert – spielt sich die Sache doch unter dem Frauenrock ab, wobei das notgedrungene *cross-dressing* den komischen Effekt des Ganzen noch verstärken soll. Man kann den Grund dieser auffällig unterschiedlichen und in der Sache nicht recht nachvollziehbaren Beurteilung aber auch in Rosenkranz' Klassizismus und seiner damit einhergehenden Vorbehalte gegenüber moderner Literatur sehen. So hat etwa Werner Jung das Hebbel-Beispiel als weiteren Ausdruck der bei Rosenkranz allerorten zu beobachtenden Ablehnung der »jungen und jüngsten Kunst und Literatur«³⁹ gelesen, d.h. der französischen und englischen Romantik, der deutschen Vormärzliteratur sowie des frühen Realismus, die sich dem idealistischen Versöhnungsmuster nicht füge, sondern die Widersprüche und Dissonanzen, die Unvernunft der als vernünftig geglaubten Zustände, die Brutalität und Hässlichkeit des modernen Lebens ausstelle. Wie Jung die im Drama erzählte Geschichte rekapituliert, lasse Hebbel »den Juden, der den Diaman-

37 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 320.

38 Ebd., S. 320–321.

39 Werner Jung: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins*, Frankfurt a.M. 1987, S. 199 f.

ten verschluckt hat und nun von einer ganzen Meute verfolgt wird, in der Todesangst [...] den Stein wieder erbrechen, was – zumindest in der gedruckten Fassung des Stückes – dezent genug abseits an bzw. hinter einem Baum geschieht⁴⁰. Rosenkranz aber, so argumentiert Jung weiter, »überbewertet diese harmlos-beiläufige Szene maßlos; unter Unterstellung eines selbstverständlichen, allen Menschen zukommenden Taktgefühls moniert er Hebbels »Überschreiten des ästhetischen Maßes« . [...] Herhalten muß einmal mehr das vermeintlich gesunde, natürliche Geschmacksempfinden des Bürgers«⁴¹. Zweifellos hebt Rosenkranz mit diesem Ekelbeispiel auf eine Disziplinierung des rechten »Geschmacksempfindens des Bürgers« ab, und tatsächlich kritisiert er Hebbels Dramen immer wieder. Allerdings muss man dazu auch sagen, dass sich das ästhetisch Reaktionäre, das Jung an dieser Beispielwahl aufdecken will, weniger in der Geschmacksregel bekundet, die Rosenkranz hier formuliert. Es zeigt sich vielmehr in der Ungerechtigkeit gegen Hebbel, darin, dass Rosenkranz diese Szene für seine auf *Abschreckung* zielenden Zwecke schlimmer, d.h. drastischer ausmalt, als sie eigentlich ist: Bei Hebbel steckt sich niemand den Finger in den Mund, und das Erbrechen geschieht im Verdeckten. In Rosenkranz' Umgang mit dem Beispiel wird aber auch etwas Grundsätzliches deutlich, nämlich dass das Beispielgeben im Diskurs der Ästhetik selbst eine ästhetische Praxis ist. Dabei inszeniert die Rhetorik der Abschreckung genau jene Aspekte, die aus den schönen Künsten ausgeschlossen werden: Erst durch das anschauliche Ausmalen des Erbechens kann Rosenkranz die Sache zu einem abschreckenden Beispiel für seine Zwecke machen.

Wenn man Rosenkranz' Umgang mit diesem Beispiel gleichwohl eine Ungerechtigkeit nennt, zeigt sich umgekehrt aber auch, dass Hebbel selbst in diesem Punkt der Darstellung nicht mehr und nicht weniger modern oder klassizistisch ist als Rosenkranz: Der Dichter teilt offenkundig jene geschmacksästhetische Dezenzmaßgabe für die Inszenierung des Erbrechens, er lässt selbst solch »bürgerliches Taktgefühl« walten, wenn er den Juden Benjamin eben nicht auf die offene Bühne kotzen lässt, sondern ihn dafür hinter einen Baum an den Bühnenrand stellt. Genau betrachtet vollzieht sich die Sache derart im Unanschaulichen – und auch Ungesagten –, dass es in der Forschung gar eine Debatte darüber gibt, auf welchem Weg Benjamin den Stein ausscheidet, ob es sich also um Erbrechen oder

40 Ebd., S. 217.

41 Ebd.

Stuhlgang handelt.⁴² Entscheidender für die Bedeutung dieses Dramas ist allerdings weniger die Frage des Wie, sondern *ob* der Stein überhaupt wieder aus Benjamin herauskommt, worüber Hebbel das Publikum bis zum Schluss nicht zufällig im Unklaren lässt: Die Szene ist alles andere als beiläufig, und dass sich die Sache im Verdeckten vollzieht, ist konstitutiv für die ganze dramatische Handlung und die hier erzählte sozialkritische Geschichte, die sich um die Frage des Umlaufs, des Kredits und des Glaubens im Sinne von Meinungen, Gerüchten und Vorurteilen dreht, und damit – vermittelt über den Körper Benjamins – nicht nur finanzökonomische, sondern zugleich auch antisemitistische Effekte »jenseits der Komödie«⁴³ problematisiert. Bei Hebbel haben metabolische Prozesse also einen eminent politischen Zug, die Ausscheidungsszene kritisiert nicht zuletzt gesellschaftlich-soziokulturelle Exklusionen und Abwertungen.

Dass Rosenkranz diese Ausscheidungsszene nun aber zu einem *abschreckenden* Beispiel macht, verrät zugleich auch, was in der Dialektik der Idee der Schönheit nicht zu schlucken ist: Rosenkranz entwirft eine im hegelschen Sinne *systematische* Theorie des Hässlichen, seine *Ästhetik* steht am Ende einer von den idealistischen Autoren in der Nachfolge Hegels unternommenen, namentlich mit Christian H. Weißes *System der Ästhetik* (1830) beginnenden Reihe von Versuchen, das Hässliche und auch das Ekelhafte als dialektische Entfaltungsform des Schönen ins Feld der Ästhetik zu integrieren. Nach wie vor wird das Hässliche dabei – wie sollte es anders sein – als »das Gegenteil des Schönen«⁴⁴ begriffen, nun aber genauer als »das *Negativschöne*«⁴⁵ definiert, mithin als etwas, das am Schönen hängt, ja ein ihm wesentlich inhärenter Zug ist, nämlich »im Wesen der Idee selber liegt«⁴⁶: Es sei, wie Rosenkranz formuliert, der »negative Doppelgänger«⁴⁷, die »Schattenseite der Lichtgestalt des Schönen«⁴⁸. Dabei rühmt er die »*Deutsche Philosophie*« zunächst ganz ausdrücklich dafür, als erste »den Mut gehabt zu haben, das Hässliche als die ästhetische Unidee, als integrierendes Moment der Ästhetik erkannt« zu haben, sowie

42 Siehe dazu etwa Andrea Stumpf: *Literarische Genealogien. Untersuchungen zum Werk Friedrich Hebbels*, Würzburg 1997, S. 74.

43 Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München 2009, S. 80.

44 Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen*, S. 5.

45 Ebd., S. 7. Herv. i. O.

46 Ebd., S. 38.

47 Ebd., S. 63.

48 Ebd., S. 4.

zugleich auch, »daß das Schöne durch das Häßliche zum Komischen übergeht«.49 In diesem Sinne verspricht Rosenkranz gleich im Vorwort einen »heitere[n] Ausgang unserer Untersuchung«, der »für das unleugbar Peinliche mancher Abschnitte entschädigen«50 werde. Wie er argumentiert, begründe nämlich der »innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen als seiner Selbstvernichtung« gerade »auch die Möglichkeit, daß das Häßliche sich wieder aufhebt, [...] seinen Widerspruch gegen das Schöne wieder auflöst und in die Einheit mit ihm zurückgeht«.51 Das dialektische Versprechen eines versöhnlichen Endes ist also »das Komische«; Hier »gesteht« das Häßliche seine Nichtigkeit, »seine Ohnmacht ein«,52 indem es Gegenstand des (Ver-)Lachens wird. Ganz zum Schluss, nämlich im letzten Kapitel der *Ästhetik des Häßlichen*, soll das Schöne damit noch einmal – und zwar zum letzten Mal in der Geschichte der Ästhetik – als die allesüberwindende »Macht« erwiesen werden, welche das Häßliche »von seinem nur negativen Charakter wieder erlöst«.53 Wie eng die Grenzen dieser Erlösungsgeschichte gleichwohl gesteckt sind, verraten die Beispiele. Während Rosenkranz eben auch dem Ekelhaften ein Kapitel widmet, ihm also einen Systemort einräumt und es damit auch dieser völlerischen Dialektik der Idee der Schönheit grundsätzlich einverleibt, vermag diese die Szenen der Ausscheidung bei Hebbel nicht mehr zu schlucken. Insofern kann man hier nun auch von einer metabolischen *Fraktur* der idealistischen Ästhetik sprechen: Sie erbricht sich gleichsam angesichts des Erbrechens in der modernen Literatur.

Das führt nun wieder zurück zum Auftaktbeispiel und den »Kulturverwesungsabschnitzeln«. Für Rosenkranz sind Hebbels Dramen, und noch viele weitere literarische Texte zeitgenössischer Autor*innen, nämlich letztlich selbst Ausdruck einer zusehends um sich greifenden »Kulturverwesung« – und diese ist es, die Ästhetik als Geschmackslehre nötig macht. Die dabei betriebene Disziplinierung des Geschmacks lässt sich als Fortführung des hygienischen Imperativs der Moderne verstehen.

49 Ebd., S. 5.

50 Ebd., S. VII.

51 Ebd., S. 7.

52 Ebd.

53 Ebd.

›Arbeit in der Kloake‹: Philosophische Geschmacksreinigung

Tatsächlich beschreibt Rosenkranz seine philosophische Arbeit in Metaphern von Metabolismus und Reinigung, setzt sie nämlich der von »Schornsteinfegern« und »Arbeitern in Arsenikgruben und Kloaken«⁵⁴ analog. Es handle sich hier wie dort um Tätigkeiten, zu denen »keine individuelle Neigung angeboren ist, zu denen sich aber Menschen aus Resignation entschließen, weil sie die Notwendigkeit derselben für das Gesamtwohl erkennen«, und »dieser Pflicht ist auch hier zu genügen versucht worden«.⁵⁵ Was für Rosenkranz, den ehemaligen Rat im Preußischen Kultusministerium, eine eigene *Ästhetik des Häßlichen* notwendig macht, ist also ein doppeltes Bildungsanliegen: Mit der Erweiterung der Erkenntnis über die verschiedenen Arten des ästhetisch Negativen zielt er zugleich auf eine Beförderung des soziokulturellen »Gesamtwohls«, mithin auf die Ausbildung des rechten Geschmacks der ganzen Gesellschaft. Wie er erklärt, folge zwar »im gewöhnlichen Leben jeder seinem Geschmack, nach welchem ihm schön dünkt, was einem anderen häßlich«⁵⁶, und umgekehrt. Dagegen gelte es nun aber, »diese Zufälligkeit des empirisch-ästhetischen Urteils aus ihrer Unsicherheit und Unklarheit heraus[zuh]eben«⁵⁷.

Die Dringlichkeit dessen liegt für Rosenkranz – auch darauf weist das Beispiel der umgedrehten Großstadt untergründig hin – nicht zuletzt in der Erfahrung einer akuten Ubiquität des Hässlichen im modernen Leben, aber auch in der zeitgenössischen Literatur und Kunst begründet. Man hat die *Ästhetik des Häßlichen* daher mit guten Gründen zeitdiagnostisch gelesen: als Ausdruck der Beunruhigung durch die politische und sozialgesellschaftliche Wirklichkeit, der Industrialisierung und Pauperisierung, »des Scheiterns und der Resignation des Liberalen nach der 48er Revolution«, sowie »der Furcht und des Schreckens vor der tiefgreifenden Zerstörung alter Werte«⁵⁸. Wie Carsten Zelle formuliert hat, erscheine

54 Ebd., S. 165.

55 Ebd., S. VI.

56 Ebd., S. 9.

57 Ebd.

58 Dieter Kliche: »Häßlich«, in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 25–66, hier S. 51. So zuerst Günter Oesterle: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Zur Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne, in: Dieter Bänisch (Hrsg.): *Zur Modernität der Romantik*, Stuttgart 1977, S. 217–297, hier S. 269–270.

das Hässliche bei Rosenkranz »als Symptom industriellen Fortschritts, der in Verstädterung und Vermassung seine eigenen Zerrbilder hervorreibt«⁵⁹. Es handle sich, so Dieter Kliche, um eine »ästhetische Pathologie«, die wiederum »in einer sozialen Pathologie [wurzelt], das heißt in der mit der beginnenden Kapitalisierung aufbrechenden sozialen Frage«.⁶⁰ Tatsächlich rechtfertigt Rosenkranz sein Vorhaben einer »gründlichen Untersuchung«⁶¹ des Hässlichen damit, dass dieser Begriff »ebenso ein Moment der ästhetischen Wissenschaft« und »der Gesetzgebung des guten Geschmacks« werden müsse, »als die Krankheit in der Pathologie« und »das Böse in der Ethik«⁶². Mit diesen Analogien erhält auch die geschmackserzieherische Dimension der Ästhetik eine ideengeschichtlich neue Prägung: Zusätzlich zur moralischen Bewertung bzw. im Verbund mit dieser werden dem Hässlichen und seinen wirkungsästhetischen Effekten hier nun, wie bereits Kliche bemerkt hat, »die Begriffe des ästhetisch Kranken und Gesunden unterlegt«, die sich »ihrerseits am Normalitätsdiskurs des 19. Jahrhunderts orientieren«,⁶³ wie er in den zeitgenössischen Human- und Lebenswissenschaften zu beobachten sei. Insofern lasse sich die *Ästhetik des Häßlichen* als »Pathologie des Schönen«⁶⁴ verstehen. Diese Einschätzung erscheint vor allem in Bezug auf Rosenkranz' Anliegen einer regelrechten therapeutischen Disziplinierung des modernen Geschmacks gerechtfertigt. Er unterscheidet dabei nun grundsätzlich eine »gesunde« und eine »krankhafte Weise« des »Wohlgefallens am Häßlichen«.⁶⁵ Hier vollzieht sich mithin auch eine Pathologisierung der Lust. Rosenkranz zufolge kann das Hässliche und Ekelhafte nämlich nur dann »auf gesunde Weise« gefallen, wenn es »in der Totalität eines Kunstwerks sich als relative Notwendigkeit rechtfertigt und durch die Gegenwirkung des Schönen aufgehoben«,⁶⁶ mithin als Teil eines Ganzen relativiert, sublimiert oder ins Komische gewendet wird. Wenn es dagegen »isoliert« dargestellt wird und »als Selbstzweck erscheint«, also als eigenständige Quelle ästhetischer Lust fungiert, dann handle es sich um eine »krankhaf-

59 Carsten Zelle: *Ästhetik des Häßlichen*, in: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hrsg.): *Ästhetische Moderne in Europa*, München 1998, S. 197–234, hier S. 219.

60 Kliche: *Häßlich*, S. 51.

61 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. V.

62 Ebd., S. 4.

63 Kliche: *Häßlich*, S. 52.

64 Ebd.

65 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 52.

66 Ebd.

te Weise«⁶⁷ des Gefallens am Hässlichen. Diese trete vor allem dann auf, »wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt« sei und »für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Korruption genießen will«.⁶⁸ Wie Rosenkranz erklärt, »[liebt] ein solches Zeitalter die gemischten Empfindungen«, um »die abgestumpften Nerven aufzukitzeln«.⁶⁹

Es gibt für Rosenkranz also ein eigentümliches Problem mit dem Hässlichen, und insbesondere mit dem Ekelhaften: Von beiden geht offenkundig sehr wohl eine spezifische ästhetische Attraktion aus – und zwar eine merklich stärkere als vom »einfachen Schönen«, für dessen Genuss es doch einer besonderen »Kraft« bedarf, eben der, die er einen »gesunden« Geschmack nennt. Dagegen »weidet sich« die von Verdorbenheit zeugende »Zerrissenheit der Geister an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird«.⁷⁰ Für diese demnach ebenso unmoralische wie ungesunde Lust am dekadenten Nervenkitzel würden nun die unerhörtesten und widrigsten Dinge zusammengebracht. Als derart ästhetisch wie »moralisch verderbt« befindet Rosenkranz aber nicht nur das Gefallen an »Tierhetzen« und »Gladiatorspiele[n]«, sondern genauso auch in der Literatur an einer »Poesie von Blut und Koth«.⁷¹ Und in diese Reihe gehört eben auch das Beispiel der Ausscheidungsszene bei Hebbel: Sie ist schlicht unverdaulich in der Dialektik der Schönheit, fügt sich den klassizistischen Maßgaben nicht und stößt dem Idealisten auf.

Literatur

Art. »Beispiel«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung: www.woerterbuchnetz.de/DWB/beispiel (20.03.2023)

Art. »Paradigma«, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, online: www.dwds.de/wb/Paradigma (23.03.2023);

Art. »Exempel«, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, online: www.dwds.de/wb/Exempel (20.03.2023).

Breuer, Ingo/Svjetlan Lacko Vidulić: Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur. Einleitung zum Themenschwerpunkt, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 27 (2018), H. 1, S. 5–25.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

- Güsken, Jessica: Beispiele geben. Zur Problematik einer unumgänglichen Praxis im Diskurs der Ästhetik, in: Kramer, Olaf/Lipphardt, Carmen/Pelzer, Michael (Hrsg.): Rhetorik und Ästhetik der Evidenz, Berlin/Boston 2020, S. 129–154.
- Dies.: Beispiele des Hässlichen in der Ästhetik (1750–1850), Göttingen 2022.
- Hamacher, Werner: Pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel, in: G. W. F. Hegel: Der Geist des Christentums. Schriften 1796–1800, hrsg. von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1978, S. 7–333.
- Jung, Werner: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins, Frankfurt a.M. 1987
- Kliche, Dieter: Häßlich, in: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB), hrsg. von Karlheinz Barck et al. Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 25–66.
- Kluge, Friedrich: Beispiel, in: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, online: www.degruyter.com/database/kluge.1063.html (20.03.2023)
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 2007.
- Menninghaus, Winnfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 2002.
- Niehaus, Michael: Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief, München 2009.
- Oesterle, Günter: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Zur Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne, in: Bänsch, Dieter (Hrsg.): Zur Modernität der Romantik, Stuttgart 1977, S. 217–297.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853.
- von Simson, John: Kanalisation und Städtehygiene im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1983.
- Stumpf, Andrea: Literarische Genealogien. Untersuchungen zum Werk Friedrich Hebbels, Würzburg 1997.
- Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 10 Bde., Reutlingen 1846ff. Bd. 2,1 (1847).
- Zelle, Carsten: Ästhetik des Häßlichen, in: Vietta, Silvio/Kemper, Dirk (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa, München 1998, S. 197–234.

