

Der Gürtel der Venus – eine Leihgabe. Lust am Schönen, schöne Lust

Rolf-Peter JANZ

Freie Universität Berlin
rp.janz@fu-berlin.de

Recibido: 28 de noviembre de 2014

Aceptado: 15 de enero de 2015

ZUSAMMENFASSUNG

Ausgehend vom Gürtel der Venus, den sich Juno leiht, um Jupiter verführen zu können (*Ilias*, 14. Gesang), auf den sich auch Schiller in *Über Anmut und Würde* bezieht, fragt der Aufsatz nach den erotischen Reizen der Schönheit. Hogarths *Linie des Schönen* zeigt, dass diese ästhetische Erfahrung mit erotischer Anziehungskraft verbunden ist. Sie werden in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zum einen als selbstverständlich vorausgesetzt, zum andern aber energisch bestritten. Wie viel Erotik darf beim Anblick des Schönen, und gerade des schönen (weiblichen) Körpers, im Spiel sein? Ich erörtere diese Frage an Werken von Schiller, Hogarth, Kleist, Thomas Mann, Robert Walser und Fontane.

Schlüsselwörter: Anmut, Schönheit, die Schlangenlinie, Tizians *Venus von Urbino*, das Widerständige des Schönen.

The Girdle of Venus: a Loan. Desire for Beauty, Beautiful Desire

ABSTRACT

Following an episode in Homer's *Iliad* (Juno borrows the girdle of Venus to seduce Jupiter) that Schiller recalls in *On Grace and Dignity*, this article focuses on the obvious or hidden sex appeal of (female) beauty. Hogarth's *line of beauty* reveals that aesthetic experience is associated with erotic attraction. Aesthetic theories around 1800 either welcome this notion or strictly reject it. How much eroticism is at stake when works of Schiller, Hogarth, Kleist, Thomas Mann, Robert Walser and Fontane refer to the beauty of the female body?

Keywords: Grace, Hogarth's *Line of Beauty*, Titian's *Venus of Urbino*, Good Looks against Repression.

El cinturón de Venus: un préstamo. Deseo de belleza, bello deseo

RESUMEN

A partir de un episodio de la *Iliada* de Homero en el que Juno toma prestado el cinturón de Venus para seducir a Júpiter (*Iliada*, canto XIV), que Schiller retoma en *Anmut und Würde*, el presente artículo se centra en la atracción erótica de la belleza (femenina). La *línea de la belleza* de Hogarth revela que la experiencia estética está asociada con la atracción erótica. Las teorías estéticas en torno a 1800 o bien dan por supuesta esta noción o bien la rechazan de forma enérgica. ¿Cuánto erotismo puede ser visible al admirar la belleza y especialmente el cuerpo (femenino) bello? Esta cuestión se trata en el artículo en referencia a obras de Schiller, Hogarth, Thomas Mann, Robert Walser y Fontane.

Palabras clave: Gracia, belleza, línea de la belleza, *Venus de Urbino* de Tiziano, lo resistente de la belleza.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Einleitung. 2. Schiller. 3. Hogarth. 4. Thomas Mann. 5. Kleist. 6. Schön und unschön. 7. Robert Walser, Tizians *Venus von Urbino*. 8. Fontane. 9. Das Schöne als Selbstbehauptung.

1. Einleitung

Das Ideal weiblicher Schönheit wird, wie man weiß, geprägt von kulturellen Normen, die von Land zu Land unterschiedlich sein können, von ästhetischen Codes, die instabil sind und dem historischen und gesellschaftlichen Wandel unterliegen. Der Beau des deutschen Films der 20er Jahre mit Menjou-Bärtchen, Brillantine im Haar oder Zylinder ginge in den 70er Jahren wohl als Zirkusdirektor durch – im Film oder in der Literatur heutzutage allenfalls noch als Lachnummer.

Zugleich aber können solche kulturellen Schönheitsnormen auch ein schier unfassbares Maß von Stabilität aufweisen. Eine Ikone wie die Büste der mehr als 3000 Jahre alten Nofretete altert nicht. Ich vermute, auch deshalb nicht, weil sie geheimnisvoll zu sein scheint und damit anschließbar an unterschiedliche Bilder oder Phantasien weiblicher Schönheit. Eine Stabilität ganz anderer Art demonstrieren Plakate für Mode und Kosmetika in Japan oder Korea. Ganz gleich, für welche Produkte die Models seit Jahrzehnten werben – der Betrachter bekommt Gesichter von Frauen zu sehen, die leicht Europäerinnen sein könnten.

2. Schiller

In einem Schlüsseltext der klassischen Ästhetik, in *Anmut und Würde*, greift Schiller schon zu Beginn auf einen Mythos zurück, den die *Ilias* erzählt. An ihm entwickelt er seine These, dass Anmut als das Nonplusultra der Schönheit zu verstehen sei.

Die griechische Fabel legt der Göttin der Schönheit einen Gürtel bei, der die Kraft besitzt, dem, der ihn trägt, Anmut zu verleihen und Liebe zu erwerben. [...] Die Griechen unterschieden also die Anmut (Grazie) noch von der Schönheit. [...] Alle Anmut ist schön, denn der Gürtel des Liebreizes ist ein Eigentum der Göttin von Gnidus; aber nicht alles Schöne ist Anmut, denn auch ohne diesen Gürtel bleibt Venus, was sie ist.

Nach eben dieser Allegorie ist es die Schönheitsgöttin allein, die den Gürtel des Reizes trägt und verleiht. Juno, die herrliche Königin des Himmels, muß jenen Gürtel erst von der Venus entleihen, wenn sie den Jupiter auf dem Ida bezaubern will. Hoheit also, selbst wenn ein gewisser Grad von Schönheit sie schmückt, (den man der Gattin Jupiters keineswegs abspricht) ist ohne Anmut nicht sicher, zu gefallen; denn nicht von ihren eignen Reizen, sondern von dem Gürtel der Venus erwartet die hohe Götterkönigin den Sieg über Jupiters Herz (Schiller 1992: 330).

Die Schönheit, die Schiller, gegen die Tradition auch Juno bzw. Hera zugesteht – er bevorzugt die römischen Namen – ist selbst ohne Reiz, darum muss sich Juno den Gürtel der Venus leihen, um Jupiters Herz zu erobern, um ihn also zu verfüh-

ren. So gewaltig ist der Zauber, der vom Gürtel der Venus ausgeht, dass ihm weder Menschen noch Götter widerstehen können. Kaum fällt Jupiters/ Zeus' Blick auf seine Gattin, die ihm sonst wenig begehrenswert erscheint und die nun das Schmuckstück der Venus/ Aphrodite trägt, „da umhüllte ihm Verlangen (*erôs*) die dichten Sinne, so wie damals als sie zum ersten Mal sich vereinten in Liebe“, heißt es in der *Ilias* (Homer 1975: 293-295).¹

Schiller spricht vom Gürtel der Venus so, als sei der eher ein Accessoire, da ist er nicht ganz genau; im 14. Gesang der *Ilias* ist nämlich von einem Brustband die Rede; das kommt einer erogenen Zone deutlich näher.

[Aphrodite] löste von ihrer Brust den bestickten Riemen,
den bunten, worin ihr alle Bezauberungen gewirkt waren:
dort drinnen war Liebe, drinnen Verlangen, drinnen Liebesgeflüster,
Verführung, die auch den verständig Denkenden den Sinn raubt. (Homer 1975: 214-217)

In der Übersetzung von Johann Heinrich Voß, die Schiller vermutlich kannte, lauten die Verse:

Sprach's und löste vom Busen den wunderköstlichen Gürtel,
Buntgestickt; dort waren des Zaubers Reize versammelt.
Dort war schmachkende Lieb und Sehnsucht, dort das Getändel
Und die schmeichelnde Bitte, die selbst den Weisen betöret.

Schiller übersieht, dass es sich bei dem Brustband um ein kunstvoll hergestelltes Werkzeug handelt (Gödde 2009: 27), ausgestattet mit Ingredienzien wie Bezauberung und Verlangen, eben mit „Verführung, die auch den verständig Denkenden den Sinn raubt.“ Venus stehen unbezwingliche Waffen der Verführung zu Gebote; ihnen kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als die Szene im trojanischen Krieg spielt. Hera/ Juno borgt sich das Brustband der Aphrodite/ Venus aus, den Garanten von Schönheit und sexueller Lust, um Zeus/ Jupiter abzulenken, denn der kontrolliert die Kämpfe vor Troja. Zeus soll erotisch so beschäftigt werden, dass die Griechen davon einen militärischen Vorteil haben. Hera, die es mit den Griechen hält, macht die geliehene Waffe der Aphrodite zum Bestandteil einer Kriegsstrategie. Soviel zum schönen Eros in der *Ilias*.

„Anmut“, „Liebreiz“ macht begehrenswert, die ästhetische Lust, die die Göttin der Schönheit erregt, ist sexuelle Lust. Schiller spricht vom „Gürtel des Reizes“, der nicht „natürlich“, sondern „magisch“ wirkt (Schiller 1992: 332); er ahnt zumindest, dass ästhetische und sexuelle Erfahrung zusammengehören. Das hatte freilich sehr viel deutlicher vor ihm schon Georg Christoph Lichtenberg gesehen. Er widerspricht allen idealisierenden Vorstellungen von ‚reiner‘ Schönheit und weiß sich von ihrer sexuellen Herkunft überzeugt. Er ist sich sicher, dass „eine

¹ HOMER, *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975 (leicht modifiziert). Ausführlicher dazu GÖDDE (2009: 17-53).

Linie schön werden kann, wenn ich sie an einem Körper bemerkt habe, der mir Wollust verschafft hat“ (Lichtenberg 1994: 288).

Zweifel daran, dass „das Schöne die Erinnerung an die Lust fest[hält], die ein (weiblicher) Körper bereitet hat“ (Mainberger 2005: 207), sind Lichtenberg fremd.

Nicht alle weibliche Schönheit, so Schiller, besitzt *per se* schon erotische Attraktivität. Doch selbst eine Göttin, die eigentlich nicht schön ist (wie Juno), kann mithilfe des Gürtels unwiderstehliche Reize gewinnen.

Noch eine weitere Überlegung Schillers muss uns hier interessieren: der Gürtel der Venus kann gegeben und genommen werden. Die erotische Lust, die er gewährt, hat ihre Zeit, sie ist flüchtig wie die Schönheit selbst.

3. Hogarth

Seit dem Manierismus und wohl bis ins frühe 19. Jahrhundert gilt die Schlangenlinie, die geschwungene Linie, als Ideal der Schönheit. William Hogarth hatte gute Gründe, sie auf das Titelblatt seiner *Analysis of Beauty* (1753) zu setzen. Sie bot sich an, weil sie die artifizielle Linienführung mit dem Schein von Naturhaftigkeit, von Lebendigkeit verbindet. Nicht die Zick-Zack-Linie mit ihren abrupten Richtungswechseln, sondern die Wellenlinie wird als schön wahrgenommen. Sie ist schön, denn sie entspricht einem Glaubensartikel der idealistischen Ästhetik, der lautet: „Die Natur liebt keinen Sprung“. So argumentiert auch Schiller in den Kallias-Briefen (Schiller 1992: 315). Gegen Kants Vorliebe für die Arabeske setzt Schiller die Wellenlinie und lädt sie semantisch auf: Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung, die Wellenlinie verrät Ungezwungenheit, sie wirkt so, als ergebe sich ihr Verlauf von selbst.

In der gekurvten Linie ist die gerade Linie in Bewegung geraten. Wenn Anmut (oder Grazie) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Inbegriff des Schönen avancieren kann, so auch deshalb, weil sie Schönheit in Bewegung zeigt.

Nun hat Hogarth keineswegs zufällig seine *line of beauty* auf dem Titelblatt seines Buches mit einem sehr kleinen Schlangenkopf versehen. Unmissverständlich findet sich die Schönheitslinie mit dem Sündenfall, „mit Erotik, mit dem weiblichen Geschlecht und todbringender Verführung“ (Mainberger 2005: 201) assoziiert.² Bereits das Titelblatt deutet auf halbwegs diskrete Weise an, dass ästhetische Lust mit sexueller Lust verschränkt ist. Solche Diskretion liegt später Jean Paul fern: „Das Tier, das die Menschheit verführte, gibt die Linie der Schönheit her.“ (Jean Paul 1996: 180)

Die gekurvte Linie, die Hogarth nicht entdeckt, aber wiederentdeckt, wird zu einem „Kultobjekt“ (Mainberger 2005: 199) der aufgeklärten Epoche. Sie findet besondere Aufmerksamkeit, weil sie ubiquitär ist; sie lässt sich nämlich am männlichen und am weiblichen Körper ebenso wahrnehmen wie an Statuen oder an Alltagsgegenständen wie Stuhlbeinen oder Korsagen (Mainberger 2005: 204). So be-

² Vgl. zum Folgenden die vorzügliche Studie von S. MAINBERGER (2005).

günstigt und begründet sie eine neue Art des Sehens. Wir haben es mit einer Schaulust, einer Lust des Sehens zu tun, die auch den Blick des Betrachters in Bewegung versetzt. Bei Skulpturen heißt das, dass sie den Betrachter dazu einladen, um sie herumzugehen.

4. Thomas Mann

Ein solches Raffinement ist in Thomas Manns *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* von Madame Houplé, der Gattin eines schwerreichen Klosettschüssel-Fabrikanten, sicher nicht zu erwarten. Ihre ästhetischen Präferenzen sind weitaus schlichter. Sie ist vernarrt in den jungen Krull: „hilf Himmel, bist du schön! Die Brust so süß in ihrer weichen und klaren Strenge, der schlanke Arm, die holden Rippen, eingezogenen Hüften, und ach, die Hermes-Beine [...]“. „Wir Weiber“, fährt sie überraschend fort, „mögen von Glück sagen, daß unsere runden Siebensachen euch so gefallen. Aber das Göttliche, das Meisterstück der Schöpfung, Standbild der Schönheit, das seid ihr, ihr jungen, ganz jungen Männer mit den Hermesbeinen“ (Mann 1989: 185). Auch wenn sie gegenüber den Rundungen des weiblichen Körpers den Beinen des Geliebten den Vorzug gibt – immerhin ist auch sie überzeugt, dass die Lust des Sehens sich den geschwungenen Linien des menschlichen Körpers verdankt.

Wenn aber dem Sehsinn, dem oft begehrliehen Blick eine so prominente Rolle zgedacht wird, dann ist es nicht weit zu der Einsicht, dass es womöglich das Auge des Betrachters ist, das die Sensationen des Schönen erzeugt. Die sexuelle Erregung, das wissen wir heute, findet im Kopf, in der Phantasie statt.

5. Kleist

Davon erzählt u.a. Heinrich von Kleist. In der *Verlobung in St. Domingo* heißt es über Gustav, den weißen Offizier, der im Begriff ist, sich in die junge Toni zu verlieben:

[er] betrachtete [...] ihre einnehmende Gestalt. Ihr Haar, in dunkeln Locken schwellend, war ihr, als sie niederkniete, auf ihre jungen Brüste herabgerollt; ein Zug von ausnehmender Anmut spielte um ihre Lippen und über ihre langen, über die gesenkten Augen hervorragenden Augenwimpern; er hätte, bis auf die Farbe, die ihm anstößig war, schwören mögen, daß er nie etwas Schöneres gesehen. (Kleist 1965: 172)

Dass die Faszination durch das Schöne sich mitnichten in der bloßen Erregung der Sinne erschöpft (das wäre tierische Sexualität), dass sie vielmehr mit Akten des Erkennens, des Urteilens einher geht – Gustav hat „nie etwas Schöneres gesehen“ –, ist eine allgemeine Erfahrung (Menninghaus 2003: 8), die keiner Erläuterung bedarf. Auch Kleist kann leicht zum Kronzeugen dieses *common place* berufen werden, der freilich mitunter in Vergessenheit gerät. Eher schon sollte erläutert werden, was Gustav „anstößig“ ist. Liebe macht nicht blind, sondern erfinderisch.

Das einzige Hindernis, das seiner sexuellen Lust am Schönen im Wege ist, ihre Hautfarbe, wird von ihm sogleich beseitigt. Er stellt sich nämlich Toni kurzerhand als Weiße vor. Die Schönheit und die schöne Lust, sie liegen im Auge des Betrachters. Die begehrte Frau bekommt schließlich von ihm die Hautfarbe zugewiesen, die er zu seinem Glück braucht. Wie diese Liebesgeschichte endet, ist bekannt. Bevor es aber zur Katastrophe kommt, fühlt sich Toni selbst, die Gustav so sehr liebt, als eine Weiße. Die Farmagie des Mannes, die Begehren in ein schönes Begehren verwandelt, hat funktioniert.

6. Schön und unschön

Es wäre sicher naiv anzunehmen, die menschliche Gestalt lasse nach verbindlichen Normen körperlicher Schönheit beurteilen. Den Gesichtsschmuck eines afrikanischen Stammes mit den Piercing-Varietäten in europäischen oder amerikanischen Großstädten zu vergleichen, ist mehr als fragwürdig und gewiss aussichtslos. Auch die Suche nach Minimalstandards des Schönen ist zum Scheitern verurteilt. In Berlin wirbt seit Jahren, ob erfolgreich oder nicht, ein Ladengeschäft mit dem Slogan „Botox to go!“. Innerhalb der westlichen Zivilisation mag gelten, dass mit Botox aufgespritzte weibliche Lippen, die aussehen wie Michelin-Reifen, von einer Mehrheit als abscheulich, weil unnatürlich verworfen werden, während diese Zivilisation gleichzeitig die großen Lippen afrikanischer Frauen als exotisch reizvoll gelten lässt. Sicher ist das allerdings nicht. Vieles am Schönen scheint, jedenfalls in westlich geprägten Kulturen, Verhandlungssache zwischen Mehrheit und Minderheit zu sein.

Eines aber wird man über den Schönheitskult des Westens verlässlich sagen können. Er folgt der ökonomischen und ästhetischen Logik der Mode, also dem Gesetz von Distinktion und Verbreitung, das Georg Simmel gefunden und nach ihm Pierre Bourdieu weiter ausgearbeitet hat. Was die Mode antreibt, ist der Wunsch, sich von anderen, die uns unter Anpassungsdruck in Vielem gleichen, zu unterscheiden. Der mit Hilfe der Kleidung inszenierte Akt der Distinktion, der Aufmerksamkeit erregen soll, findet Nachahmung. Sobald aber alle die eine Mode tragen, wird es Zeit, neue Distinktionen zu suchen.

Muss das Schöne unvollkommen sein? Gilt dieses ästhetische Prinzip unter bestimmten Bedingungen auch heute noch? Vieles spricht dafür. Die „kalte Perfektion“ (Menninghaus 2003: 40) regt weder die Sinne noch die Phantasie an. Das Schöne bedarf der Ergänzung durch etwas Nicht-Schönes. Im 18. Jahrhundert übernimmt diese Ergänzung nicht zuletzt das Erhabene. Das Schreckliche, das ‚schaurig Schöne‘ affiziert uns ganz anders als das Schöne, und doch ist es Teil der ästhetischen Erfahrung. Das Schöne kann auch insofern unvollkommen sein, als es Spuren des Hässlichen trägt, dem es, so eine These Adornos, auch entstammt (Adorno 1972: 81).

Schließlich kann das Nicht-Schöne die Sexualität sein, aus der sich auch Freud zufolge das Schöne ‚abgeleitet‘ findet. „Die ‚Schönheit‘ und der ‚Reiz‘ sind ursprüng-

lich Eigenschaften des Sexualobjekts“ (Freud 1966-69: 442). Doch soll oder muss das Schöne nicht gerade unsinnlich sein? Oder anders: Wie viel Erotik darf beim Anblick des schönen Körpers, auch beim Anblick eines z. B. von Tizian gemalten schönen Körpers im Spiel sein? Auf diese Fragen hat die Ästhetik, soweit ich sehe, bis heute keine befriedigende Antwort gefunden.

Seit den neunziger Jahren ist wiederholt die Vermutung geäußert worden, dass ein *aesthetic turn* vonstatten gehe, dass allerorten eine umfassende ästhetische Ausstaffierung der Wirklichkeit zu beobachten sei. Es fehlt aber dieser Trendmeldung eine handhabbare Auskunft darüber, was unter Ästhetisierung zu verstehen sei. Ist jede Form der Stilisierung (der Dekoration, der Inszenierung etc.), die bekanntlich zu den ältesten Kulturtechniken gehört, auch eine Ästhetisierung? Problematisch erscheint mir diese These vor allem deshalb, weil sie ihre universale Geltung mit einem Schönheitsbegriff erkaufte, der beliebig ist und daher auch entbehrlich. Wenn alles schöner wird oder schöner werden soll, kann es mit der Lust am Schönen nicht weit her sein.

7. Robert Walser, Tizians *Venus von Urbino*

Um den Fortbestand des Schönen brauchen wir uns keine Sorgen zu machen. „la beauté n'est que la promesse du bonheur“. Nach dieser berühmt gewordenen Einsicht Stendhals (1959: 41) hält das Schöne – sei es das Natur-Schöne oder das Kunst-Schöne – in der Tat ein Versprechen von Glück bereit, das es freilich nicht erfüllt und prinzipiell auch nicht erfüllen kann (Menninghaus 2003: 10). Das Schöne ist unverändert dazu disponiert, die Sinne, die Phantasie wie auch das Erkenntnisvermögen zu affizieren. Es bleibt allerdings, allen Versuchen zum Trotz, das „Je ne sais quoi“ außer Kraft zu setzen, inkommensurabel. Das Schöne, noch einmal, wird uns nicht abhanden kommen, denn was wir schön finden, begehren wir auch, wenn auch in unterschiedlichen Graden. Allen klassizistischen Dementis zum Trotz: Das Schöne hat Sexappeal.

Für die Unverwüstlichkeit des Schönen gibt es womöglich noch einen weiteren Grund: Da wir lieben können, werden wir auch das, was wir lieben, verklären und mit ästhetischen Prämien versehen, zumindest zeitweilig.

Ist aber das Schöne nicht sogar dann unverwüstlich, wenn man ihm zu Leibe rückt, wenn man es banalisiert, parodiert, verlacht, zum Beispiel in der Literatur, in Versen?

Ich möchte diese Frage an einem Gedicht erörtern, das ein viel bewundertes und nie gescholtenes Gemälde zum Thema hat, Tizians *Venus von Urbino* aus dem Jahre 1538. Robert Walser hat es 1925 geschrieben.

Sonett auf eine Venus von Tizian

Ihr schwarzes Haar sieht aus, als ob es sänge,
die Glieder schimmern weiß wie Glanz von Sahne,
als wenn der holde Körper selber ahne,
er sei die zarte Summe süßer Klänge.

Sie liegt in ihrer gleichsam flehnden Länge,
gelagert auf 'ner Art von Ottomane,
als wär' sie eine schlankgewachsne Fahne,
die freundlich zu den Menschen niederhänge.

Ein Veilchensträußchen lächelt ihr in Händen,
um Düfte dem Beschauer zuzusenden,
die Dien'rin kniet devot vor dem Altare.

O, einen Blick jetzt nochmals auf die Haare,
und jetzt noch einen auf die wunderbare
Demutsabbildung ihrer lieben Lenden. (Walser 1987: 310)

Tizians *Venus von Urbino* kommt ohne Gürtel aus, sie ist nackt. Die offensive Zurschaustellung ihres Körpers fordert den begehrliehen Blick der Betrachter heraus und weist ihn zugleich ab. Seine geschwungenen Linien können, lange vor Hogarth, anmutiger kaum sein. Wie viel erotischen Reiz Kunsthistoriker Tizians Bild der Venus zuerkennen, kann ich hier vernachlässigen. Mich interessiert, wie Robert Walsers Sonett mit diesem Bild umgeht. Ich beschränke mich auf wenige Beobachtungen.³



(Quelle: Tizian, *Venus von Urbino* (1538), Florenz, Uffizien)

Es nennt u.a. das schwarze Haar, schimmernde Glieder, Lenden, Details also, denen traditionell erotische Reize nachgesagt werden, doch es lässt – auffällig ge-

³ Ausführlicher dazu die überzeugende Interpretation von W. Groddeck; sie macht auch wahrscheinlich, dass die Parodien in Walsers Gedicht den Gestus der Kunstanbetung in Rilkes *Neuen Gedichten* treffen könnten (GRODDECK 2005: 63).

nug – den rätselhaften Blick und überdies die Brüste und das Geschlecht der Venus unerwähnt, das ihre Hand in einem hervorhebt und verdeckt. Eine Beschreibung des Gemäldes, die einer Ekphrasis nahe käme, liegt Walser denkbar fern (das Haar ist nicht schwarz, die Haut nicht weiß, und ob die Dienerin vor einem Altar kniet, bleibt ungewiss).

Seine Bildsprache evoziert das Anbetungswürdige des weiblichen Körpers und wird es schließlich parodistisch unterlaufen. Zunächst aber: Die Lust an der schönen Gestalt wird übertragen in die Lust an „süßen Klängen“. Das Gedicht bezieht sich auf Tizians Venus und ist zugleich selbstreflexiv (Groddeck 2005: 60). Nicht nur „ahnt“ sich der gemalte weibliche Körper selbst als Klangkörper; die Klangfülle der Verse affiziert gleichzeitig auch die Leser.

Vom erotischen Zauber des schwarzen Haars, das so aussieht, als ob es singen könnte, bleibt indessen, dank dieser Bildstörung, nicht viel. Die Ironie trifft nicht die Figur, sondern die Phantasien, die die Betrachter womöglich mit ihr verbinden. Wenn aus dem Glanz des gemalten Körpers unversehens der Glanz von Sahne wird, muss die Enttäuschung groß sein. Die Glieder, die so verheißungsvoll weiß schimmern, versprechen überraschend nicht Liebesglück, sondern regen nur den Appetit an, den Appetit auf so etwas Triviales wie Sahne. Und der bleibt ungestillt. So spielt das Gedicht mit dem erotischen Sujet und naheliegenden Wünschen der Betrachter. Den Strauß roter Rosen, den Tizians Figur in der Hand hält, verkleinert Walser, vielleicht zur Enttäuschung der Leser, zum schlichten Veilchensträußchen, und wenn die Schöne wie eine „schlangewachsne Fahne“ – ein Stilbruch, eine weitere Bildstörung – „freundlich zu den Menschen niederhängt“, dann ist sie alles andere als einladend. Ihre „flehnde Länge“ suggeriert den Betrachtern, sie mögen sich ihr nähern, doch das Wortspiel, dass sie gelagert liegt, und zwar „auf ’ner Art von Ottomane“, so die umgangssprachliche Wendung, mindert den Reiz der Exklusivität. Und wer diese schöne Frau begehrenswert findet, wird mit Sahne abgespeist.

Walsers Gedicht zieht die Lust am Schönen, die diese Venus des Tizian jahrhundertlang wie selbstverständlich den Betrachtern zu versprechen schien, ironisch in Zweifel, indem es sie noch einmal nach allen Regeln der Kunst evoziert. Der parodistische Ton trifft weniger Tizians Gemälde als jene Kunstanbetung, die ästhetische Erfahrung mit religiöser Erfahrung verwechselt.

Folgen wir Robert Walsers großartigem Sonett, dann kann womöglich die Lust am Schönen in der Moderne nicht mehr naiv, sondern nur mehr in ironischer Brechung erlebt werden. Indessen hält wie William Hogarth auch Robert Walser gegenwärtig, dass das Schöne nicht risikofrei genossen werden kann. Die Augen der Venus blicken die Betrachter an, und eben diesem Blick entzieht sich das Gedicht. Die lieben Lenden in Demut – so spannungsvoll, so rätselhaft kann das Schöne sein.

8. Fontane

Bei allem Zauber, der vom Bild der schönen Frau ausgeht, verbleibt doch das lyrische Ich in der Rolle des distanzierten Beobachters. Das zeigt sich auch daran, dass Tizians Venus allein die höheren Sinnesorgane affiziert, den Sehsinn und den Hörsinn. Und wenn denn einmal der Geschmackssinn angesprochen wird, muss er sich mit Sahne, oder vielmehr mit dem „Glanz von Sahne“ zufrieden geben. Das aber heißt, die Wahrnehmung des niederen Sinns, des Schmeckens, wird umgehend zu einer des Sehsinns nobilitiert. Damit folgt das Gedicht einer Forderung der Ende des 18. Jahrhunderts von Karl Philipp Moritz, Kant und Schiller ausformulierten Autonomie-Ästhetik, die besagt, dass die Distanz zwischen Betrachter und Objekt gewahrt werden muss. Dass es allerdings mitunter schwerfällt, das Distanzgebot zu respektieren, weiß jeder Besucher nicht nur italienischer Museen. Kaum sind die Museumswärter einmal abgelenkt, kann es passieren, dass z.B. das ein oder andere Schulkind verstoßen, aber neugierig und andächtig die Füße einer antiken Marmorstatue berührt.

Auch wenn das Schöne unser Verlangen reizt, ohne dabei das Gebot der ästhetischen Distanz zu verletzen, steht außer Frage, dass die bildende Kunst und die Literatur ebenso Bilder des Schönen entwerfen, die uns sehr wohl gefallen, auch ohne dass Begehren im Spiel ist.

Das lässt sich unschwer zum Beispiel an der Figur der Melusine zeigen, deren Geschichte Theodor Fontane u.a. in seinem letzten Roman *Der Stechlin* erzählt, der 1897 erschienen ist. Woldemar, der einzige Sohn des märkischen Adligen Dubslav von Stechlin, sieht sich eines Tages vor die Wahl gestellt, eine der beiden Töchter des wohlhabenden Grafen Barby zu heiraten, Armgard oder Melusine. Er entscheidet sich für die schöne, dabei blasse und eher unscheinbare Armgard, die doch nach dem Urteil der Berliner Gesellschaft wie auch des alten Stechlin von Melusine in den Schatten gestellt wird. Melusine, auf deren literarische Vorbilder ich hier nicht eingehen kann,⁴ ist mit Schönheit und anderen Vorzügen reich gesegnet. Ungläubig ist sie und dabei demütig, wie sie ihrem lebensklugen Gesprächspartner Pastor Lorenzen gesteht. Nach kurzer Ehe mit einem italienischen Grafen namens Ghiberti geschieden, ist sie unabhängig, auch in ihren Urteilen, um das Wohl ihrer Schwester und des Bräutigams ernsthaft besorgt, klug und oben-dre-in auffallend komisch.

Melusine „gefällt fast immer“ (Fontane 1969: 296), befindet Dubslav. Er schätzt sie so sehr, dass Graf Barby vermutet, er sei in Melusine verliebt. Nur einer gefällt sie ganz und gar nicht, Dubslavs zehn Jahre älterer Schwester oder Halbschwester Adelheid, der Domina von Kloster Wutz, einer Protestantin der strikten Observanz, die Woldemars Karriere finanziell fördert und darauf dringt, dass er bald heiratet, und zwar möglichst eine lutherische Adlige aus der Mark Brandenburg.

⁴ Vgl. dazu R. BÖSCHENSTEIN (2006: 15-63).

„Alles an dieser Dame, wenn sie durchaus so etwas sein soll, ist verführerisch“, belehrt sie Dubslav. „Ich habe so was von Koketterie noch nie gesehn. Und wenn ich mir dann unsern armen Woldemar daneben denke! Der ist ja solcher Eva gegenüber von Anfang an verloren. Eh er noch weiß, was los ist, ist er schon umstrickt, trotzdem er doch bloß ihr Schwager ist. Oder vielleicht auch grade deshalb. Und dazu das ewige Sichbiegen und -wiegen in den Hüften. Alles wie zum Beweise, daß es mit der Schlange denn doch etwas auf sich hat.“ (Fontane 1969: 294f.)

Eva und Schlange – für Adelheid ist Melusine das Schreckbild der Verführung, doch gerade diese Züge bewundert der über sechzigjährige Dubslav an ihr. Für ihn ist sie neben Armgard, der „blassen schönen Braut“ seines Sohnes, „die reizende, biege- und schmiegsame Melusine“ (Fontane 1969: 321). Woldemar hatte schon früh, als er die Schwestern gerade kennengelernt hatte, seinem Tagebuch anvertraut, an Melusine sei „alles Temperament und Anmut [...], die Gräfin ist ganz Melusine“ (Fontane 1969: 119). Fontanes Figuren scheinen mit der Sagen- und Märchengestalt der Melusine vertraut zu sein; was sie im einzelnen mit ihr assoziieren, bleibt allerdings im Dunkeln. Nur soviel wird deutlich: ihre Schönheit macht sie so begehrenswert wie gefährlich. Melusine selbst kennt ihre Genealogie am besten, ihr ist bewusst, dass der Geburtsort der Aphrodite oder Venus in der griechischen Mythologie das Meer ist und dass die Märchengestalt als Wasserfrau imaginiert wird. Sie macht keinen Hehl daraus, dass ihr „die Böcklinsche Meerfrau mit dem Fischleib“ lieb ist und fügt hinzu: „Ich bin freilich Partei“ (Fontane 1969: 212). So sicher ist sich Melusine ihrer Verwandtschaft mit Venus, dass sie Woldemar spielerisch in die Rolle des Paris drängt. Während Paris entscheiden muss, wer unter den drei griechischen Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite die Schönste ist, stellt Melusine, die mit Armgard vor dem Spiegel Hüte anprobiert, Woldemar vor eine ähnlich schwierige Wahl:

„Und nun, lieber Stechlin, wie finden Sie uns?“

„Aber, meine Damen ...“

„Keine Feigheiten. Wie finden Sie uns?“

„Unendlich nett.“

„Nett? Verzeihen Sie, Stechlin, nett ist kein Wort. Wenigstens kein nettes Wort. Oder wenigstens ungenügend.“

„Also schlankweg entzückend.“

„Das ist gut. Und zur Belohnung die Frage: wer ist entzückender?“

„Aber Frau Gräfin, das ist ja die reine Geschichte mit dem seligen Paris. Bloß, er hatte es viel leichter, weil es drei waren. Aber zwei. Und noch dazu Schwestern.“

„Wer? Wer?“

„Nun, wenn es denn durchaus sein muß, Sie, gnädigste Frau.“

„Schändlicher Lügner. Aber wir behalten diese zwei Hüte.“ (Fontane 1969: 116)

Melusine, Fontanes moderne Venus-Gestalt im *Stechlin*, erhält zum einen Attribute zugewiesen, die auf ihre Herkunft aus dem Wasser verweisen, und zum anderen solche, die ihre Affinität zur Schlange unterstreichen, und das meint zunächst: die Anmut ihrer körperlichen Bewegungen – sie ist „reizend, biegsam und schmiegs-

sam“, so meint Dubslav, als wäre er mit Hogarths *line of beauty* vertraut – und ebenso ihrer „schwerelosen Heiterkeit“ (Böschstein 2006: 42). Zugleich aber verweist die Schlange auch auf Melusines Verführungskraft. Sie weiß zu ihrem Leidwesen, was ihr Name bedeutet: „es gibt Leute, die sich vor ‚Melusine‘ fürchten“ (Fontane 1969: 145). Dass sie alles andere als harmlos ist, verrät auch ein unscheinbares Detail. Es ist kein Zufall, dass für die Behandlung des schwer erkrankten Dubslav Honig empfohlen wird, ein Honig, den Bienen produzieren, die sich auf einer „giftigen Blume“, zum Beispiel auf dem „Venuswagen“ (Fontane 1969: 371), also dem Eisenhut niederlassen, doch ohne dessen Gift aufzunehmen. Rätselhaft, ja unheimlich bleibt Melusine aber allemal.

Soviel zu Fontanes spielerischem Umgang mit der Lust am Schönen, die seine Venus-Gestalt verspricht.

9. Das Schöne als Selbstbehauptung

Von Herta Müller wissen wir, dass sie, wenn sie von der rumänischen Geheimpolizei wieder einmal zum Verhör abgeholt wurde, auf ihr gutes Aussehen besonderen Wert legte und z.B. ihre schönste Bluse anzog. Sie betonte damit nicht ihre Eitelkeit, sondern setzte ein Zeichen der Selbstbehauptung. In der DDR, im Gefängnis der Staatssicherheit in Berlin-Hohenschönhausen, wurde dafür gesorgt, dass die Häftlinge nicht einmal kleinste Teile eines Spiegels besitzen durften. Die Gefangenen sollten sich selbst über lange Zeit nicht sehen können. In den Verhören wurde ihnen dann mitgeteilt, dass sie hässlich geworden seien. Weibliche Häftlinge ließen sich indessen nicht davon abbringen, sich etwa mit abgebrannten Streichhölzern die Augenbrauen nachzuziehen. Primo Levi berichtet in seinen Erinnerungen an Auschwitz, dass ein Mithäftling ihn einmal ermahnt habe, seinen „Instinkt für Reinlichkeit“ (Kegel 2014: 10) nicht zu verlieren. Auf sein Äußeres zu achten auch unter unerträglichen Bedingungen hieß, so gut es ging seine Würde zu bewahren.

Von solchen Akten der Selbstbehauptung gegen politische Repression handelt ein soeben erschienenes Buch von Henriette Schroeder *Ein Hauch von Lippenstift für die Würde*. Es berichtet von Frauen in Diktaturen, in Kriegsgebieten, in Gefängnissen, die versuchten, angesichts von Verfolgungen und Demütigungen ihre Weiblichkeit zu bewahren. Schön sein zu wollen, hieß für sie nicht etwa, die Zeit mit Nebensächlichkeiten zu verbringen, sondern zumindest „die Kontrolle über den eigenen Körper, über das eigene Gesicht zu behalten“, so Sandra Kegel (2014: 10) in ihrer Rezension des Buches von Henriette Schroeder. Schön sein zu wollen, kann unter derart widrigen Bedingungen eine Widerstandshandlung sein.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Th. W., *Gesammelte Schriften 7. Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- BÖSCHENSTEIN, R., «Fontanes Melusine-Motiv», in: BÖSCHENSTEIN, R., *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, 15-63.
- BOURDIEU, P., *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- ECO, U. (Hg.), *Die Geschichte der Schönheit*. München: Hanser 2004.
- FONTANE, Th., *Der Stechlin*. München: Nymphenburger 1969.
- FREUD, S., «Das Unbehagen in der Kultur», in: *Gesammelte Werke*, hg. von A. FREUD, 18 Bde. Frankfurt am Main: S. Fischer 1966-1969, Bd. 14, 419-506.
- GÖDDE, S., «Eros mythoplokos. Figuren des Begehrens in der griechischen Antike: Homer – Sappho – Gorgias», in: M. BAISCH, B. TRINCA (Hg.), *Der Tod der Nachtigall. Liebe als Selbstreflexivität von Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, 17-53.
- GRODDECK, W., «Liebesblick. Robert Walsers Sonett auf eine Venus von Tizian», in: FLIEDL, K. (Hg.), *Kunst im Text*. Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld 2005, 53-66.
- HOGARTH, W., *The Analysis of Beauty*. London: J. Reeve 1753.
- HOMER, *Ilias*. Neue Übertragung von W. Schadewaldt. Frankfurt am Main: Insel 1975.
- HOMER, *Ilias, Odyssee*. In der Übertragung von J. H. Voss. Zürich: Artemis & Winkler 1996.
- KEGEL, S., *Gutes Aussehen ist überlebenswichtig*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.11.2014, 10.
- KLEIST, H. von, *Die Verlobung in St. Domingo*, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von H. SEMDNER. München: Hanser 1965, Bd. 2, 160-195.
- LICHTENBERG, G. Ch., *Schriften und Briefe*, hg. von W. PROMIES. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- MAINBERGER, S., «Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers ‚Linienästhetik‘. Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarths *Analysis of Beauty*», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVJs) 2 (2005), 196-251.
- MANN, Th., *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1989.
- MENNINGHAUS, W., *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- PAUL, J., *Ideen-Gewimmel*. München: dtv 1996.
- SCHILLER, F., *Werke und Briefe in 12 Bänden. Theoretische Schriften*, Bd. 8. Hg. von Rolf Peter JANZ. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.
- SCHROEDER, H., *Ein Hauch von Lippenstift für die Würde*. München: Elisabeth Sandmann 2014.
- SIMMEL, G., *Philosophie der Mode*. Berlin: Pan 1905.
- STENDHAL, *De L'amour*. Paris: Garnier 1959.
- WALSER, R., *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*. Hg. von J. GREVEN. Bd. 7. Zürich und Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.