

Achim Geisenhanslüke, Georg Mein (Hg.)
Monströse Ordnungen

Literalität und Liminalität
hrsg. v. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein | Band 12

**DIE ANÄSTHETIK DES MONSTERS
DAS SCHÖNE UND DAS MONSTRÖSE IN
EICHENDORFFS *DAS MARMORBILD*
UND SHELLEYS *FRANKENSTEIN*
OLIVER KOHNS**

I.

Die Bestimmung des Monströsen greift immer wieder auf den Begriff des Schönen zurück.¹ Beide Konzepte hängen wesentlich zusammen, wenn auch auf eine vorerst unklare Art und Weise. Eine gebräuchliche Definition des Monsters setzt es in Opposition zum Schönen überhaupt:

Das Monstrum ist seit eh und je unter uns. Das Monstrum ist mißgebildet, verwachsen, scheußlich, entsetzlich, es schleicht umher, es lauert uns auf und ist darauf erpicht, uns beispiellosen Schaden zuzufügen. [...] Was bedeuten diese Monster? Ich möchte [...] meinen, daß sie als sichtbare Verkörperungen des Bösen fungieren und so der Vorstellung entsprechen, das Böse sei eine Form von Häßlichkeit. Würde der böse Geist sichtbar werden, würde er *so* aussehen: eine Gestalt von teuflischer Häßlichkeit. [...] Monster existieren eigentlich deshalb, weil die ästhetische Theorie der Tugend fest in der Psyche verwurzelt ist.²

-
- 1 Für Diskussionen und Anregungen danke ich Martin Roussel und Dieter Heimböckel.
 - 2 Colin McGinn: Das Gute, das Böse und das Schöne. Über moderne Ethik. Übers. von Joachim Schulte, Stuttgart 1997, S. 223f. Auch die Literaturwissenschaft geht gemeinhin davon aus, das Monster sei durch seine Hässlichkeit – als Abweichung von einer Norm des Schönen – zu bestimmen. Vgl. Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt/Main 1994, S. 184: »Die Norm physischer und eindeutig menschlicher Integrität wird [...] in unterschiedlichen Kulturkreisen verschieden bestimmt – immer aber liegt ihr das Modell eines entelechialen Körperkonzepts zugrunde, in dem Funktionen und Proportionen des Leibes miteinander harmonieren. Dieser Idealkörper gilt als schön, das Maß der Abweichung von diesem Modell entelechialer Vollkommenheit bestimmt

Die Frage des Monströsen erscheint in diesem Sinn als eine genuin *ästhetische* Frage – insofern man Ästhetik, der Etymologie gemäß, nicht nur als Lehre des Schönen, sondern ebenso als Analyse der sinnlichen Wahrnehmung und des Sichtbaren überhaupt betreibt. Wäre der Zusammenhang zwischen Monstrosität und Hässlichkeit – dem Gegenbegriff zum Schönen – jedoch so einfach und eindeutig, wie McGinn es hier postuliert, dann wäre jede Analyse an dieser Stelle bereits an ihr Ende gekommen. »Es wäre *möglich*, daß das Monstrum kein häßliches Inneres hat«,³ schreibt er allerdings eine Seite später – und eröffnet damit wieder einen Raum für Interpretation: Äußere (ästhetische) und innere (ethische) Hässlichkeit hängen nicht zwingend zusammen.

Die folgenden Ausführungen versuchen von hier aus, die simple Gleichsetzung des Monströsen mit dem Hässlichen zu revidieren. Statt dessen wird belegt, dass das Monster gerade diejenige Figur ist, die die oben erwähnte »ästhetische Theorie der Tugend« – die Gleichsetzung äußerer Schönheit mit innerer, moralischer Qualität⁴ – destabilisiert. Das Monster ist nicht so sehr dasjenige Wesen, dessen äußere Hässlichkeit eine innere Bösartigkeit widerspiegelt, sondern im Gegenteil eine Figur, welche jegliche Erkennbarkeit und Sichtbarkeit eines Inneren im Äußeren verweigert. Daraus folgt – wie im Weiteren näher zu erläutern sein wird –, dass die Figur des Monsters von keiner »Ästhetik des Häßlichen«⁵ adäquat beschrieben werden kann und auch von keiner »Ästhetik des Monströsen«. Insofern das Monster im Folgenden als eine Schwellenfigur der Wahrnehmbarkeit bestimmt wird, soll es hier um eine *Anästhetik*⁶ des Monsters gehen. Dies wird in drei Schritten ausgeführt werden. Zunächst soll das, was McGinn als »ästhetische Theorie der Tugend« bezeichnet, erläutert und wenigstens skizzenhaft im historischen Kontext analysiert werden (II.). Sodann sollen anhand der Lektüre von Eichendorffs *Das Marmorbild* (1819) und Shelleys *Frankenstein* (1818) zwei

die jeweilige singuläre Identität des einzelnen. Wo diese Abweichung mehr als graduell ist, [...] also zu einem Skandal in der Ordnung der Lebewesen wird, begreift man diese Abweichung als Deformation und das von ihr entstellte Wesen als Monstrum.«

3 C. McGinn: Das Gute, das Böse und das Schöne, S. 225.

4 Vgl. ebd., S. 148f.

5 Vgl. H.R. Brittnacher: Ästhetik des Horrors (s. Anm. 2), S. 181-221.

6 Vgl. Wolfgang Welch: »Ästhetik und Anästhetik«, in: ders.: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, S. 9-40, hier: S. 10: »Während die Ästhetik das Empfinden stark macht, thematisiert Anästhetik die Empfindungslosigkeit – im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität, und auch dies auf allen Niveaus: von der physischen Stumpfheit bis zur geistigen Blindheit.«

verschiedene Modelle einer Anästhetik des Monsters untersucht werden (III. und IV.).

II.

Die Bedeutung und zugleich die Ambivalenz der – um nochmals McGinns Formel aufzugreifen – »ästhetischen Theorie der Tugend« zeigt sich vielleicht am deutlichsten in einem Satz Stendhals: »La beauté n'est que la promesse du bonheur«,⁷ auf Deutsch: »Schönheit ist nichts als das Versprechen von Glück«. Schönheit ist, wenn man Stendhal folgt, nicht (nur) um ihrer selbst willen interessant, sondern sie *verweist* auf das ihr assoziierte Glück, welches, durch die Etymologie des Wortes *bonheur* verbunden, zugleich das Gute ist.⁸ Stendhals scheinbar einfacher Satz muss folglich im Kontext einer ganzen Philosophiegeschichte der Bestimmung des Schönen gelesen werden.

Auch wenn sich das für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts inspirative altgriechische Konzept der *kalokagathia*, die Vorstellung eines Zusammenhangs zwischen äußerlicher Schönheit und innerer Qualität,⁹ in Platons Texten nicht *als Begriff* ausmachen lässt, kann diese Idee nicht ohne einige grundlegende Überlegungen aus dessen Dialogen nachvollzogen werden. Bereits Platon insistiert darauf, dass das sinnlich wahrnehmbare Schöne nichts anderes sei als ein Zeichen für das nicht sinnlich wahrnehmbare Gute. Die Wahrnehmung sinnlicher Schönheit ist sodann, wie Platons Sprecher Sokrates im *Phaidros* ausführt, die »Erinnerung« (*anamnêsis*) der Seele an die überirdische Schönheit des Göttlichen. So verkündet Sokrates, dass »derjenige, der bei dem Anblick der hiesigen Schönheit, jener wahren sich erinnernd, neubefiedert wird [...] und daß,

7 Stendhal: *De L'Amour*. Édition établie et commentée par Henri Martineau, Paris 1957, S. 39.

8 »Stendhal variiert die platonische Vorstellung der Korrelation von Schö-nem und Gutem, indem er aus dem Guten in einer figura etymologica *bon-heur* macht« (Hermann Doetsch: *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen 2004, S. 144 [FN 163]).

9 Zum Konzept der »kalokagathia« und zu dessen Rezeption im 18. Jahr-hundert vgl. Robert E. Norton: *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Ithaca/London 1995, S. 100-136, insbes. S. 121: »Yet as an abstract compound noun *kalokagathia* clearly constituted for the Greeks an independent conceptual unity – or, one might object, literally a linguistic »confusion« of two properly distinct spheres – and they used it to express their notion of what was most excellent, admirable, and worthy of emulation in the character of a human being.«

wer dieses Wahnsinns teilhaftig die Schönen liebt, ein Liebhaber genannt wird.«¹⁰ In diesem Sinn führt Sokrates im *Phaidon* aus, dass nur »vermöge des Schönen alle schönen Dinge schön werden«,¹¹ d.h. dass alle sinnlich schönen Dinge teilhaben an einer ideellen *Essenz* des Schönen – auch wenn weder Sokrates noch sein Gesprächspartner Simmias diese Wesenheit des Schönen »jemals [...] mit Augen gesehen«¹² haben. Die Attraktion durch das Schöne erscheint in Platons Dialogen als die wahrnehmbare Versicherung der Existenz einer Ideenwelt: Das Schöne beweist durch Schönheit seine Abkunft und direkte Beziehung zur Idee. In diesem Zusammenhang liegt letztlich eine entscheidende Pointe von Platons Ausführungen über das Schöne (zumindest im *Phaidros*): Die Existenz des Schönen beweist, dass das Ideelle überhaupt sichtbar werden kann.¹³

Auch über – nicht zu leugnende – philosophiehistorische und systematische Differenzen kann man von hier aus eine Traditionslinie erkennen zu den kanonischen Bestimmungen des Schönen bei Autoren wie Karl Philipp Moritz, Friedrich Schiller oder Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Moritz behauptet, die »äußere Schönheit« sei »mit ein Abdruck der innern Seelenschönheit«¹⁴ und übersetzt damit die platonische Ideenlehre des Schönen in das Vokabular der Psychologie. Schillers Definition des Schönen als »Freiheit in der Erscheinung«¹⁵ schließt, ebenso wie Hegels

-
- 10 Platon: »Phaidros«, in: ders.: Sämtliche Werke, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Bd. 1-4, Reinbek bei Hamburg 1994, Bd. 2, S. 539-609, hier: S. 571 (249d-e).
- 11 Platon: »Phaidon«, in: ebd., Bd. 2, S. 103-184, hier: S. 162 (100d).
- 12 Ebd., S. 119 (65d).
- 13 Vgl. Platon: »Phaidros« (s. Anm. 10), S. 572 (250d-e): »Denn das Gesicht ist der schärfste aller körperlichen Sinne, vermittels dessen die Weisheit zwar nicht geschaut wird [...], noch auch das andere Ehrenwürdige; sondern nur der Schönheit ist dies zuteil geworden, daß sie uns das Hervorleuchtendste ist und das Liebreizendste.« Vgl. R.E. Norton: *The Beautiful Soul* (s. Anm. 9), S. 128.
- 14 Karl Philipp Moritz: »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, in: ders.: Werke, hg. v. Horst Günther, Bd. 1-3, Frankfurt/Main ²1993, Bd. 2, S. 549-578, hier: S. 553.
- 15 Friedrich Schiller: »Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner«, in: ders.: Sämtliche Werke, auf Grund der Originaldrucke hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 1-5, Darmstadt ⁹1993, Bd. 5, S. 394-433, hier: S. 400. »Im schönen Gegenstand«, kommentiert Jörg Robert Schillers Begriff des Schönen, »ereignet sich [...] die Epiphanie seiner immateriellen ›Person‹, ›Idee‹ oder ›Form‹« (Jörg Robert: »*Schein und Erscheinung*: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen«, in: Georg Bollenbeck/Lothar Ehrlich [Hg.]: Friedrich Schiller.

Aussage »Das Schöne bestimmt sich [...] als das sinnliche *Scheinen* der Idee«,¹⁶ an ein zentrales Merkmal der platonischen Schönheitslehre an: Das Schöne wird konzipiert als ein Sinnliches, das einen übersinnlichen Wert repräsentiert.¹⁷ Hegels berühmte Formel, kommentiert Paul de Man, »übersetzt nicht nur das Wort ›Ästhetik‹ [...], sie läßt sich auch selbst am besten übersetzen durch die Aussage: Das Schöne ist symbolisch.«¹⁸ Stendhals Formel, Schönheit sei das Versprechen von Glück, bezieht diese symbolische Relation wieder auf den Bereich des Zwischenmenschlichen, den schon Platon als Sphäre des Schönen definiert hatte, präziser: auf die Möglichkeit geglückerter Liebe.

In seiner *Ästhetischen Theorie* überträgt Adorno Stendhals vielzitierten Satz aus der Sphäre natürlicher (bei Stendhal eindeutig: weiblicher) Schönheit in den Bereich der Kunst, und ergänzt die Aussage zugleich um eine skeptische Interpretation des Wortes »Versprechen«. »Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird«,¹⁹ schreibt Adorno. Schönheit wäre dementsprechend möglicherweise jederzeit ein *bloßes* Versprechen, nicht mehr als *nur* ein Versprechen.²⁰

Diese Möglichkeit ist in Stendhals Überlegungen bereits angelegt, indem Stendhal die *Differenz* zwischen dem sinnlichen Bild der Schönheit – die für ihn jederzeit auch das Produkt der *imagination* ist – und der

Der unterschätzte Theoretiker, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 159-175, hier: S. 166).

- 16 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 1-20, Frankfurt/Main 1986, Bd. 13, S. 151.
- 17 Vgl. Renate Reschke: »Schön/Schönheit«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar 2000-2005, Bd. 5, S. 390-436, hier: S. 407.
- 18 Paul de Man: »Zeichen und Symbol in Hegels *Ästhetik*«, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, übers. v. Jürgen Blasius, Frankfurt/Main 1993, S. 39-58, hier: S. 41. Auf eine vergleichbare Art und Weise verbindet David Wellbery – mit Bezug auf Lessing – das Konzept der ›Schönheit‹ mit dem der ›Repräsentation‹: Vgl. David E. Wellbery: »Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt Darstellen?* Frankfurt/Main 1994, S. 175-204, hier: S. 192.
- 19 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1973, S. 205.
- 20 In diesem Sinn ergänzt auch Winfried Menninghaus Stendhals Satz um die Möglichkeit einer »skeptischen Lesart [...]: Schönheit ist nur das Versprechen von Glück, keineswegs aber zugleich dessen Einlösung« (Winfried Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/Main 2003, S. 10).

tatsächlichen Erscheinung des begehrten Objekts betont. »Man darf sagen«, schreibt Stendhal,

daß vermöge der Sonderbarkeit des Menschenherzens die geliebte Frau mehr Reiz hervorruft, als sie selber hat. Das Bild der fernen Stadt, in der wir sie ein einziges Mal sahen, versetzt uns in einen tieferen und holderen Traum als ihre persönliche Gegenwart.²¹

Wenn das Glück in der Liebe demnach – zumindest zum Teil – Illusion oder gar Täuschung ist, dann kann das Versprechen des Glücks tatsächlich auch ein *bloßes* Versprechen sein. Das Problem der täuschenden Schönheit führt sodann auch zum Zusammenhang von Schönheit und Monstrosität. Eine *ästhetische* Theorie des Monsters wird nicht einfach eine »Ästhetik des Hässlichen« im Sinne Karl Rosenkranz' entfalten können, um das Monströse etwa als eine simple »Negation des Schönen«²² zu konzipieren.²³ Das Monströse ist weniger eine Negation des Schönen als vielmehr, so meine These, ein Bruch der zentralen *Prämisse* und des zentralen *Versprechens* des Schönen: Es ist ein Bruch der symbolischen Relation zwischen »äußerer« (d.h. sinnlicher) Schönheit und »innerem« (d.h. übersinnlichem) Wert.

Das Monströse ist, mit anderen Worten, genuin *anästhetisch*. Solcheart entzieht es sich jeder Form der inventarisierenden oder systematisierenden Kategorisierung, denn eine solche kann nur eine Ordnung der Phänomene oder Phänomenalisierungen aufzeichnen. Eine Ästhetik wie eine Systematik des Monströsen wäre demnach gleichermaßen ein metaphysischer Traum. Was sich jedoch analysieren lässt, sind die verschiedenen Weisen, in denen das Monströse die Relation zwischen sichtbarem Äußeren und innerem Inhalt, die man ästhetisch nennt, stört und außer Kraft setzt. Es ergeben sich zwei denkbare Modelle des anästhetisch Monströsen: Eine scheinbare Schönheit, die eine innere Hässlichkeit verbirgt, und eine scheinbare Hässlichkeit, die mit innerer Schönheit verbunden ist. Während Eichendorffs *Das Marmorbild* das erste Modell inszeniert, spielt Shelleys *Frankenstein* durchgehend mit der Möglichkeit des zweiten Modells.

21 Stendhal: Über die Liebe, übers. v. Walter Hoyer, Frankfurt/Main 1975, S. 71.

22 Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen [1853], hg. v. Dieter Kliche, Stuttgart 2007, S. 18.

23 Vgl. etwa Michaela Holdenried: »Häßlichkeit und Devianz. Monster, Mythen, Menschenkuden um 1800«, in: Alexandra Böhm/Monika Sproll (Hg.): Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800, Würzburg 2008, S. 213-228.

III.

Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* beginnt mit einer Szene, die sich geradezu als eine Epiphanie des Schönen lesen lässt. Der »junge Edelmann« Florio kommt in die Stadt Lucca, wo er entscheidende Erfahrungen für seine Ausbildung zum Dichter sammeln wird. Dort bietet sich ihm eine überaus reizende Szenerie:

Versteckte Musikhöre erschallten da von allen Seiten aus den blühenden Gebüschen, unter den hohen Bäumen wandelten sittige Frauen auf und nieder und ließen die schönen Augen musternd ergehen über die glänzende Wiese, lachend und plaudernd und mit den bunten Federn nickend im lauen Abendgolde wie ein Blumenbeet, das sich im Winde wiegt. Weiterhin auf einem heitergrünen Plan vergnügten sich mehrere Mädchen mit Ballspielen. [...] Besonders zog die eine durch ihre zierliche, fast noch kindliche Gestalt und die Anmut aller ihrer Bewegungen Florio's Augen auf sich. Sie hatte einen vollen, bunten Blumenkranz in den Haaren und war recht wie ein fröhliches Bild des Frühlings anzuschauen, wie sie so überaus frisch bald über den Rasen dahinflog, bald sich neigte, bald wieder mit ihren anmutigen Gliedern in die heitere Luft hinauflangte.²⁴

Die Passage parallelisiert Schönheit der Natur und weibliche Schönheit. Die junge Schönheit, die Florios Aufmerksamkeit auf sich zieht – sie heißt, wie der Leser einige Seiten später erfährt, Bianka – trägt einen »Blumenkranz in den Haaren« und fügt sich damit in die Szenerie ein, in der die Frauen insgesamt »wie ein Blumenbeet« aussehen. Neben dieser Aufnahme des romantischen Topos' der Frau als Naturwesen²⁵ zielt die Passage, insbesondere in der Beschreibung Biankas, auf die ästhetische Kategorie der *Anmut*, die von Schiller bekanntlich als »ein schöner Ausdruck der Seele in den willkürlichen Bewegungen«²⁶ definiert wird.

24 Joseph von Eichendorff: »Das Marmorbild. Eine Novelle«, in: ders.: Werke in sechs Bänden, hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz, Frankfurt/Main 1985-1993, Bd. 2, S. 383-428, hier: S. 386f.

25 Vgl. Claudia Liebrand: »Als Frau lesen?«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg i.Br. 1999, S. 385-400, hier: S. 387f.

26 Friedrich Schiller: »Über Anmut und Würde«, in: ders.: Sämtliche Werke, auf Grund der Originaldrucke hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 1-5, Darmstadt⁹1993, Bd. 5, S. 433-488, hier: S. 437. Zu den wiederholten Allusionen auf Schillers Kategorie der »Anmut« in Eichendorffs Texten insgesamt vgl. Lothar Pikulik: »Eichendorff und das Ideal der An-

Wenn Anmut demnach die geradezu physiognomisch zu verstehende Lesbarkeit einer »schönen Seele«²⁷ im Medium des bewegten Körpers ist,²⁸ dann erscheint Bianca hier doppelt schön: Sie ist sowohl naturhaft schön als auch anmutig, also durch ihre Bewegungen schön.

Auffällig ist, dass Eichendorffs Text in der Beschreibung der Schönheit seiner Protagonistin eine geradezu lyrische Färbung annimmt. Dieser Eindruck ergibt sich aus einer dicht gedrängten Reihe von Alliterationen: »blühenden Gebüsch«, »im Winde wiegt«, »mehrere Mädchen«, »bunten Blumenkranz«, »fröhliches Bild des Frühlings, wie sie so überaus frisch«. Die Alliteration ist eine Trope der Harmonie: Sie verbindet verschiedene Signifikanten zu einer harmonischen Ordnung, die als solche eine enge Verbindung zur Ebene des Signifikats verspricht.²⁹ Damit wiederholt sich auf textuell-sprachlicher Ebene das Versprechen der Schönheit, von dem der Abschnitt handelt: Die harmonische Beziehung von »innen« und »außen«, das sinnlich Wahrnehmbare (das Zeichen) als »Ausdruck« eines nicht sinnlich erfassbaren Werts (die »schöne Seele«).³⁰ Die Figur der Bianca entspricht damit, sowohl auf der Ebene der im Text simulierten Wahrnehmung wie auf der Ebene der rhetorisch-poetischen

mut«, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 101 (2007), S. 177-195.

27 F. Schiller: »Über Anmut und Würde« (s. Anm. 26), S. 468.

28 Vgl. Claudia Kestenholz: »Oberflächen. Physiognomisch-pathognomische Überlegungen zur Sichtbarkeit des Schönen bei Johann Joachim Winckelmann«, in: Wolfram Groddeck/Ulrich Stadler (Hg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, Berlin, New York 1994, S. 76-94, hier: S. 89f.

29 Gérard Genette spricht von der Alliteration als »imitativer Harmonie« (Gérard Genette: Mimologiken. Reise nach Kratylien, übers. v. Michael von Killisch-Horn, Frankfurt/Main 2001, S. 362).

30 Dieser Deutung der Alliteration könnte allerdings entgegnet werden, dass sich Alliterationen in Eichendorffs Text auch in Beschreibungen der Gegenspielerin Biankas, der Venusfigur, finden. Vgl. J. v. Eichendorff: »Das Marmorbild« (s. Anm. 24), S. 397: »Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an.« Sicherlich ist hier – etwa in der alliterierenden Reihung »Wolken«, »Wind«, »Weiher«, »Wellen«, »Venusbild«, »weiß« – dieselbe sprachlich-lyrische Technik zu bemerken, aber in den Passagen um die Venusfigur steht diese – anders als in den Passagen um Bianca – unter dem expliziten Vorzeichen der rhetorischen Persuasion und Verführung. Vgl. Nicola Gess: Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800, Freiburg i.Br. 2006, S. 236f.

Strukturen, dem Ideal der Schönheit, wie es von Platon bis Stendhal immer wieder neu beschrieben wurde.

Nun scheint sich der junge Reisende Florio in *Das Marmorbild* zwar augenblicklich in die schöne Bianka zu verlieben, aber nur wenige Seiten später gerät er in den Bann einer zweiten Frauenfigur. Um eine solche handelt es sich wortwörtlich: Die Marmorstatue der Venus, die vor seinen Augen lebendig zu werden scheint und ihn bezaubert. Die erste Begegnung Florios mit dem Marmorbild inszeniert wiederum ein Bild der Schönheit, allerdings eine Schönheit gänzlich anderer Art:

So in Gedanken schritt er noch lange fort, als er unerwartet bei einem großen, von hohen Bäumen rings umgebenen Weiher anlangte. Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume rings umher.

Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lang ersehnte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen.³¹

Die Passage weist, obwohl sie thematisch durchaus ähnlich ist, einige Gegensätze zur zuvor zitierten Beschreibung der jungen Bianka auf. Die marmorne Statue steht bewegungslos am Ufer des Weihers; im Gegensatz zu Bianka kann ihr folglich von vornherein keine »anmutige« Schönheit der Bewegung zugeschrieben werden. Die Schönheit des Venusbilds besitzt unübersehbar einen narzisstischen Zug: Venus kennt, im Gegensatz zur kindlich-unschuldigen Bianka, ihren Reiz und scheint sogar »selber verzaubert«. Es ist demnach nicht so sehr die Beziehung zwischen sinnlicher Erscheinung und innerem Wert, sondern die reine Oberfläche des *Bildes*, das die Schönheit der Venus ausmacht.

Entsprechend entwickelt auch die Beschreibung der Venusstatue ein semiotisches Modell der Schönheit. Im Gegensatz zur Szenerie um die schöne Bianka, in der eine harmonische Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat beschrieben und versprochen wurde, wird hier – durch die Hervorhebung des Elements der *Reflexion* – eine Trennung zwischen dem sichtbaren Bild und seiner Verursachung evoziert: Der Mondschein, selbst nichts als die Reflexion des Lichts der untergegangenen Sonne, be-

31 J. v. Eichendorff: »Das Marmorbild« (s. Anm. 24), S. 397.

leuchtet das Marmorbild derart, dass es sich im Wasser spiegelt und von dort aus – scheinbar – die Statue selbst »verzaubern« kann.

Auffällig ist die abermals lyrisch anmutende Formulierung, die Statue betrachte das eigene Bild, welches »der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte«. Der Nebensatz vollzieht eine dreifache metonymische Verkehrung: Der Wasserspiegel wird erstens zum handelnden Subjekt, dem zweitens das Adjektiv »trunken« zugeschrieben wird (anstelle des Beobachters), und die Reflexion der Sterne im Wasser wird drittens zu einem »aufblühenden« Leuchten »aus dem Grunde des Wassers«. Diese metonymischen Umkehrungen scheinen einerseits – geradezu phänomenologisch *avant la lettre* – die Illusionen der sinnlichen Wahrnehmung wiederzugeben; andererseits rücken sie den Akt der Signifizierung als solchen in den Vordergrund und implizieren damit eine Distanzierung zwischen Zeichen und Bezeichnetem.³² Es sind demnach allenfalls Tropen, die »aufblühen«, und tatsächlich ist *flores*, »Blumen«, eine traditionelle Bezeichnung

32 »Die Kontiguität, die herkömmlicherweise von der rhetorischen Theorie als Motivation der Metonymie angegeben wird, ist das Verhältnis zwischen globaler Vorstellung und einer Komponente derselben, zum Beispiel einem »materiellen Teil« oder einer »Ursache« oder einer »Wirkung«, einem »Instrument«, einem »Attribut«, einem »konventionellen Zeichen« (David E. Wellbery: »Übertragen: Metapher und Metonymie«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner [Hg.]: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg i.Br. 1999, S. 139-155, hier: S. 153). Schon die Vielfalt dieser Auflistung lässt erkennen, dass die Beziehung zwischen »Kontiguität« und »Kontingenz« keinesfalls nur etymologischer Natur ist (beide Termini haben ihren Ursprung im »Berühren«): Die metonymische Verschiebung hat eine Tendenz zur Willkür – wenn nicht gar zum Zufälligen –, und unterminiert dadurch tendenziell den Anspruch auf »adäquate« Darstellung eines Referenten. Insofern ist Claudia Öhlschlägers Urteil über Eichendorffs Sprache zuzustimmen: »Auf der Ebene des diskursiven Zusammenspiels sprachlicher Zeichen dominieren Tropen, Ausdrucksformen uneigentlichen Sprechens, welche, wie beispielsweise die Metapher oder Metonymie, als Symbolisationen des Auszusagenden die eigentliche Aussage aufschieben bzw. verstellen. Durch ihre Dynamisierung, ihre Auflösung in oszillierende, körperlose Bildbruchstücke, die sich als Komposition aus Bewegung und Licht im Raum verflüchtigen [...] und hierdurch eine Entstofflichung erfahren, entsteht jene Formelhaftigkeit und Stereotypie Eichendorffscher Bildelemente, welche dem Leser »den Blick auf das ihnen Transzendente nicht frei geben« (Claudia Öhlschläger: »Die Macht der Bilder. Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbst*«, in: Gerhard Neumann/Günter Oesterle [Hg.]: Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg 1999, S. 279-300, hier: S. 285f.).

für Tropen in der antiken Rhetorik.³³ Die Raumverhältnisse zwischen Skulptur und Spiegelbild werden diffus, unreal, sodass die Schwäne um ein ›Drittes‹ zu kreisen scheinen, die narzisstisch konnotierte Selbstverzauberung als solche.³⁴

Verkörpert Florios erste weibliche Bekanntschaft in Lucca, die schöne Bianka, die semiotische Harmonie zwischen schöner Außen- und wertvoller Innenseite, so personifiziert Venus eben den Bruch dieser Relation. Das Marmorbild stellt das äußerste Auseinandertreffen, die extremste Form der Spannung zwischen ›äußerer‹ Schönheit und ›innerer‹ Seele dar, indem letztere schlichtweg nicht vorhanden ist: Das äußerliche Bild des Lebens verhüllt nicht allein einen inneren Tod, sondern ein seelenloses Fortleben einer Untoten. Ganz im Banne der platonischen Analogie von Schönheit und Seele, erscheint das Marmorbild Florio zusehends lebendig:

Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schüge es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Gruße, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf.³⁵

Die Erscheinung der Statue ist monströs. In der Wahrnehmung Florios erscheint die Statue mit allen Anzeichen des Lebendigen versehen, obwohl ihr Inneres zweifellos tot ist. Das Monströse ist hier aber nicht allein eine der Ordnung der Natur widerstrebende »Mischung aus Leben

33 Vgl. Roland Barthes: »Die alte Rhetorik«, in: ders.: Das semiologische Abenteuer, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1988, S. 15-101, hier: S. 87. Eine weitere Verbindung zwischen rhetorischer Sprache und Blumen läuft, wie Thomas Schestag schreibt, über »das griechische Nomen *anthos*, das im *Griechisch=Deutschen Handwörterbuch zum Schulgebrauch*, von J.C. Vollbeding (Leipzig 1784), von dem ein Exemplar sich auch in Hölderlins Nachlass befand, nicht nur *Blume* und *Blüte* bedeutet, sondern neben der *blühenden Farbe* und dem *Fließenden im Vortrage, in der Beredsamkeit*, neben *Zierde, Schmuck* und *körperlicher Schönheit* auch, und zwar unmittelbar im Anschluß an *Blume* und *Blüte*, das *Hervorschießen* und den *Schuß* nennt« (Thomas Schestag: »Worte, wie Blumen«, in: Francis Ponge: *L'Opinion changée quant aux fleurs/Änderung der Ansicht über Blumen*, hg., übers. u. mit e. Komm. u. einem Essay vers. v. Thomas Schestag, Basel/Weil a.Rh./Wien 2005, S. 267-323, hier: S. 276).

34 Vgl. Volker Klotz: *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik: Ovid – Eichendorff – Mérimée – Gaudy – Béquere – Keller – Eça de Queirós – Fuentes*, Bielefeld 2000, S. 49f.

35 J. v. Eichendorff: »Das Marmorbild« (s. Anm. 24), S. 397.

und Tod«. ³⁶ Dieses ordnungswidrige Übertreten der Grenze zwischen Leben und Tod verbindet sich in *Das Marmorbild* konsequent mit der Überschreitung einer weiteren Ordnung: dem Bruch der von der Philosophie immer wieder beschriebenen Harmonie von »äußerer« und »innerer« Schönheit.

Eichendorffs Erzählung ist aus dieser Perspektive als die Geschichte einer Verführung durch eine *anästhetisch-monströse* Entstellung des Schönen lesbar. Florio wird nicht nur durch die Schönheit der Statue dazu verführt, die tote Venus als lebendig wahrzunehmen, sondern er droht, durch diese monströse Figur in ein Schattenreich, in eine Welt des Todes hinabgezogen zu werden. Diese Bedrohung wird zum Ausdruck gebracht dadurch, dass die Welt der Venus als »versunken« beschrieben wird: »Florio betrachtete verwundert Bäume, Brunnen und Blumen, denn es war ihm, als sei das alles lange versunken, und über ihm ginge der Strom der Tage mit leichten, klaren Wellen«. ³⁷ »Versunken« bezeichnet hier den Vergangenheitscharakter ³⁸ der Sphäre der Venus – und zugleich auch, wiederum durch eine metonymische Verschiebung, die eigenartige Weltferne Florios, sobald er in ihren Bann gerät: »Florio stand in blühende Träume versunken«, ³⁹ heißt es nur eine Seite später. Die Begegnung mit der göttlichen Statue scheint zu *Zerstreung*, zu vollständiger geistiger Absenz zu führen ⁴⁰ – denn genau darin, in der Absorption des Verstandes durch ihre trügerische Schönheit liegt ihre eigentliche Macht.

36 Michel Foucault: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975), aus d. Franz. v. Michaela Ott u. Konrad Honsel, Frankfurt/Main 2007, S. 86.

37 J. v. Eichendorff: »Das Marmorbild« (s. Anm. 24), S. 401.

38 Vgl. N. Gess: Gewalt der Musik (s. Anm. 30), S. 221.

39 J. v. Eichendorff: »Das Marmorbild« (s. Anm. 24), S. 402.

40 Vgl. die Begegnung mit der maskierten Gestalt – Venus, so muss der Leser annehmen: Venus – während der karnevalesken Feier im Landhaus: »Der melodische Klang ihrer Stimme drang ihm durch die Seele, es war als rührte sie erinnernd an alles Liebe, Schöne und Fröhliche, was er im Leben erfahren. Er entschuldigte seine Kühnheit und sprach verwirrt von der Einsamkeit, die ihn verlockt, seiner Zerstretheit, dem Rauschen der Wasserkunst« (J. v. Eichendorff: »Das Marmorbild« [s. Anm. 24], S. 410). Dass Florio tatsächlich erst in *dieser* Szene wirklich zerstreut ist, könnte dagegen Biankas anschließender, enttäuschter Ausruf belegen: »Nun war alles Lüge, er war ja so zerstreut, so kalt und fremde!« (Ebd., S. 414). Vgl. Carsten Strathausen: »Eichendorff's *Das Marmorbild* and the Demise of Romanticism«, in: Martha B. Helfer (Hg.): *Rereading Romanticism*, Amsterdam/Atlanta, Ga. 2000 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. 47), S. 367-387, hier: S. 380.

Vollständig wird diese Zerstreuung und Verwirrung durch das ästhetische Potential des Marmorbilds in dem Moment, in dem auch die eingangs ungebrochen positiv – geradezu als Epiphanie weiblicher Schönheit – dargestellte Bianka nur noch als oberflächliches *Bild* der Schönheit wahrgenommen werden kann. Die Bühne für diesen Höhepunkt der Verwirrung bietet der abendliche Maskenball im »Landhaus«: Zwei Frauen betreten nacheinander die Szenerie, beide in griechischer Maskerade – es muss sich, so kann der Leser schließen, um die beiden zentralen Frauenfiguren der Erzählung handeln.

Der Tanz war endlich aus, die Musik hielt plötzlich inne; da glaubte Florio seine schöne Tänzerin am anderen Ende des Saales *noch einmal* wieder zu sehen. Es war dieselbe Tracht, dieselben Farben des Gewandes, derselbe Haarschmuck.⁴¹

Dass beide die *gleiche* Maskerade tragen, inszeniert eine *Krise der Differenz* zwischen den beiden konkurrierenden Modellen, für die sie stehen: Biankas Schönheit, die gemäß dem platonischen Ideal eine innere Schönheit repräsentiert, kann von der monströsen Schönheit der Venus, die einen inneren Tod verbirgt, nicht mehr unterschieden werden. Beide Figuren verschmelzen zu einem »Doppelbild«.⁴² In dieser Entdifferenzierung liegt schließlich die eigentliche Gefahr des Monströsen in Eichendorffs Erzählung.⁴³

Das Monströse ist in Eichendorffs Text demnach weniger eine Figur als vielmehr eine Konstellation *zwischen* verschiedenen Figuren: Die optische Gleichheit zwischen der jungen Bianka und der untoten Venus ist eine Monstrosität – denn sie entstellt die ästhetische Relation zwischen Innen und Außen. Diese anästhetische Dimension des Monströsen ist bereits im 18. Jahrhundert beschrieben worden, wie ein Blick in Zedlers *Großes Vollständiges Universallexikon* zeigt: »MONSRA [sic] oder

41 J. v. Eichendorff: »Das Marmorbild« (s. Anm. 24), S. 408.

42 Ebd.

43 Das »schlichte Polarisierungsprinzip«, welches den semantischen Gehalt der Erzählung auf die Opposition zwischen »dem heidnischen Venusreich« und der »christliche[n] Welt« reduziert, kritisiert Waltraud Wiethölter deshalb an einigen Interpretationen von Eichendorffs Text zu recht (Waltraud Wiethölter: »Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs ›Marmorbild‹«, in: Michael Kessler/Helmut Koopmann [Hg.]: Eichendorffs Modernität. Akten des Internationalen Interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Tübingen 1989, S. 171-201, hier: S. 171), denn diese Perspektive scheint tatsächlich die eigentliche Pointe der Erzählung, die Zuspitzung auf die Gefahr der »Ununterscheidbarkeit«, zu verfehlen.

Monstrum« »heißt in denen Rechten überhaupt alles dasjenige, was wider die Natur ist oder gebohren wird, oder welches gleichsam den wahren Ursprung seiner Geburt durch Annehmung einer fremden Gestalt verläugnet, oder verändert.«⁴⁴ Der Ursprung des Monsters ist demnach zunächst die illegitime Geburt: Das Auftreten eines Wesens, das in den Grenzen der natürlichen Ordnung nicht vorgesehen ist und diese daher bedroht (der Artikel nennt als Beispiel etwa menschliche Kinder, die »mit Pferde= und Kuh=Füssen«⁴⁵ geboren werden). Eine noch größere Bedrohung stellt aber zweifellos die zweite Möglichkeit des Monströsen dar: Die Verschleierung der eigenen Naturwidrigkeit durch Annahme einer »fremden Gestalt«, die das Monströse nicht mehr sichtbar werden lässt. Dem Artikel in Zedlers Lexikon zufolge ist die monströse Gestalt nur *eine* Form des Monströsen; eine weitere Form ist das Auftreten des Monsters in »fremder«, d.h. notwendig von außen nicht erkennbar monströser Gestalt, wodurch letztlich das *Prinzip* der Gestalt als sichtbare äußere Form für einen adäquaten inneren Gehalt in Frage gestellt wird. Einen derartigen Verlust der Phänomenalität des Monströsen inszeniert der narrative Höhepunkt von Eichendorffs *Marmorbild* – das für Florio verwirrende »Doppelgesicht«, die Ununterscheidbarkeit zwischen Bianca und Venus.

Dass diese entdifferenzierende Gefahr des Monströsen gegen Ende der Novelle noch einmal gebändigt werden kann, ist wohl allein eine Frage des *Glaubens*: eine Frage von Florios Glauben an die Kraft des Gesangs (Fortunatos) ebenso wie des Glaubens des Lesers an die romantische Topik der Stimme. Die Figur der Venus führt nochmals ihre Verführungskünste vor und zeigt sich als Meisterin der Zerstreuung und Rhetorik zugleich (»mit gleichgültigen Dingen in zierlichen Worten holdselig spielend«⁴⁶), aber Fortunatos Gesang reißt Florio aus der Gegenwart des Marmorbilds heraus:

Über den stillen Garten weg zog immer fort der Gesang wie ein klarer kühler Strom, aus dem die alten Jugendträume herauf tauchten. Die Gewalt dieser Töne hatte seine ganze Seele in tiefe Gedanken versetzt, er kam sich hier auf einmal so fremde, und wie aus sich selber verirrt vor.⁴⁷

In einer Umformulierung von Schillers vielzitierten Forderung, die »Totalität in unsrer Natur, welche die Kunst zerstört hat«, sei »durch eine

44 Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon* [1732-1750], Bd. 1-64, Graz 1961, Bd. 21, S. 635.

45 Ebd.

46 J. v. Eichendorff: »Das Marmorbild« (s. Anm. 24), S. 417.

47 Ebd., S. 419.

höhere Kunst wiederherzustellen«,⁴⁸ ist es in Eichendorffs Erzählung demnach allein eine *höhere* Verführungs- und Täuschungskunst, die der Verführung und Täuschung der Venus entgegenarbeitet. Insofern Eichendorffs Erzählung damit das Ideal der Schönheit in Anspruch nimmt, das es doch in der Handlung um die Marmorstatue als eine rhetorische Täuschung außer Kraft setzt, partizipiert auch seine *eigene* Darstellung an der Monstrosität des Schönen.

IV.

In Mary Shelleys Roman *Frankenstein or, the modern Prometheus* spielt die platonische Idee der Schönheit als Repräsentation eines inneren Werts von Anfang an eine zentrale Rolle. Die Schönheit von Victor Frankensteins späterer Adoptivschwester und noch späterer Braut Elisabeth gilt als das Paradigma für eine harmonische Relation von »äußerer« und »innerer« Schönheit. So erzählt Frankenstein davon, dass seine Mutter Elisabeth bei einer armen Bauernfamilie in der Nähe des Comer Sees gefunden hat:

She found a peasant and his wife, hard working, bent down by care and labour, distributing a scanty meal to five hungry babes. Among these there was one which attracted my mother far above all the rest. She appeared of a different stock. The four others were dark-eyed, hardy little vagrants; this child was thin and very fair. Her hair was the brightest living gold, and despite the poverty of her clothing, seemed to set a crown of distinction on her head. Her brow was clear and ample, her blue eyes cloudless, and her lips and the moulding of her face so expressive of sensibility and sweetness that none could behold her without looking on her as a distinct species, a being heaven-sent, and bearing a celestial stamp in all her features.⁴⁹

Elisabeths Schönheit ist buchstäblich *herausragend*, denn von ihren scheinbaren Geschwistern, die lediglich kleine »Vagabunden« sind und die also ihre Armut physiognomisch rechtfertigen, ist sie nicht nur durch eine symbolische Haar-Krone hervorgehoben. Ganz im Sinne von Platons Idee, dass irdische Schönheit eine Erinnerung an die göttliche Welt

48 Friedrich Schiller: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, auf Grund der Originaldrucke hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 1-5, Darmstadt⁹1993, Bd. 5, S. 570-669, hier: S. 588.

49 Mary Shelley: *Frankenstein or, the modern Prometheus* [1818], London u.a. 1994, S. 33.

der Ideen erwecke, erscheint Elisabeth als »heaven-sent« und mit einem »celestial stamp« versehen. Tatsächlich, so erfährt der Leser wenig später, ist Elisabeth nicht das Kind der armen Bergbauern, sondern ein Ad-optimalkind mit edleren Vorfahren als seine scheinbaren Geschwister,⁵⁰ weshalb sie ohne Weiteres in die Familie der reichen Frankensteins aufgenommen werden kann. Die Metapher »cloudless« für Elisabeths Augen nimmt den Bezug zum Himmlischen auf, um ihn als Metapher der Lesbarkeit erkennbar zu machen: Elisabeths Augen im Sinne des Topos' der Augen als Seelenfenster,⁵¹ als *wolkenlose* Transparenz für ihre innere Schönheit.

Der physiognomische Diskurs, der dem Roman derartig eingeschrieben ist,⁵² wird zur Charakterisierung des handelnden Personals immer wieder aufgerufen. Frankensteins Studien an der Universität Ingolstadt werden jedenfalls maßgeblich von seinem Glauben an die Sichtbarkeit des Inneren in der äußeren Schönheit beeinflusst. Professor Krempe, sein erster, streng rationalistischer Lehrer, »was a little squat man with a gruff voice and a repulsive countenance; the teacher, therefore, did not prepossess me in favour of his pursuits.«⁵³ Professor Waldmann dagegen, sein Kollege aus dem Fachbereich Chemie,

50 »She was not her child, but the daughter of a Milanese nobleman. Her mother was a German and had died on giving her birth« (ebd.). Zu den national-psychologischen Implikationen dieser Passage vgl. Tomas Dutoit: »Re-specting the Face as the Moral (of) Fiction in Mary Shelley's *Frankenstein*«, in: MLN 109 (1994), S. 847-871.

51 G.W.F. Hegel: Werke (s. Anm. 16), Bd. 10, S. 115: »Daß aber gerade die *Augen* dasjenige Organ sind, aus welchem der in Tränen sich ergießende Schmerz hervordringt, dies liegt darin, daß das Auge die doppelte Bestimmung hat, einerseits das Organ des Sehens, also des Empfindens äußerlicher Gegenstände, und zweitens der Ort zu sein, an welchem sich die Seele auf die einfachste Weise offenbart, da der Ausdruck des Auges das flüchtige, gleichsam hingehauchte Gemälde der Seele darstellt, – weshalb eben die Menschen, um sich gegenseitig zu erkennen, einander zuerst in die Augen sehen.« Vgl. Leander Scholz: »Das Gesicht der ›zweiten Natur‹: Hegels Anthropologie«, in: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004, S. 80-109, hier: S. 100f.

52 Vgl. dazu insgesamt auch Scott J. Juengel: »Face, Figure, Physiognomics: Mary Shelley's *Frankenstein* and the Moving Image«, in: *Novel. A Forum on Fiction* 33 (2000), H. 3, S. 333-376.

53 M. Shelley: *Frankenstein* (s. Anm. 49), S. 44.

was very unlike his colleague. He appeared about fifty years of age, but with an aspect expressive of the greatest benevolence [...]. His person was short but remarkably erect; and his voice was the sweetest I had ever heard.⁵⁴

Wenig erstaunlich, dass Frankenstein seine universitäre Ausbildung eher bei dem charmanten Professor Waldmann als bei dem hässlichen Professor Krempe absolviert und von diesem zur Fortsetzung seiner alchimistischen Studien und Versuche animiert wird.

Nun ist Frankenstein selbst derjenige, der die harmonische Relation von ›außen‹ und ›innen‹ zumindest in Frage stellt.

So much has been done, exclaimed the soul of Frankenstein – more, far more, will I achieve; treading the steps already marked, I will pioneer a new way, explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation.⁵⁵

Der Forschungsdrang Frankensteins zielt darauf, die »tiefsten Gemeinnisse« zu erforschen, das »Innere« freizulegen.⁵⁶ In diesem Sinn postuliert Frankenstein auch einen Gegensatz zwischen seiner Adoptivschwester Elisabeth und sich: »While my companion contemplated with a serious and satisfied spirit the magnificent appearances of things, I delighted in investigating their causes.«⁵⁷ Während das weibliche Wesen demnach auf die Beschäftigung mit dem Schönen – der oberflächlichen Welt der Erscheinungen (»appearances«) – festgelegt wird, schreibt sich Frankenstein das Vermögen zu, nach den ›Gründen‹ (»causes«) der Dinge zu forschen und in das Innere, die Tiefe des Wissens einzudringen. Die Selbstbeschreibung Frankensteins als demjenigen, der hinter die Oberfläche der Dinge vordringt, um deren Gründe freizulegen, folgt der Matrix des von Leibniz formulierten Axioms »nihil est sine ratione«, ›Nichts ist ohne Grund‹, das Heidegger als das Grundaxiom moderner Rationalität und Naturwissenschaft, als Grundlegung einer »Metaphysik des modernen Zeitalters«⁵⁸ analysiert hat.

54 Ebd., S. 45.

55 Ebd., S. 46.

56 Vgl. ebd., S. 36: »It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn; and whether it was the outward substance of things or the inner spirit of nature and the mysterious soul of man that occupied me, still my enquiries were directed to the metaphysical, or in its highest sense, the physical secrets of the world.«

57 Ebd., S. 35.

58 Martin Heidegger: Der Satz vom Grund [1957], Stuttgart⁸1997, S. 65.

Es mag wie eine bittere Ironie erscheinen, dass Frankensteins Erkundung des »inner spirit of nature«⁵⁹ ausgerechnet zur Erstellung einer Kreatur führt, die zumindest von allen anderen Protagonisten des Romans als ein Äußeres ohne jedes Innenleben wahrgenommen wird. So beklagt die Kreatur sich bei ihrem Schöpfer über die Angst der Menschen vor ihrem abstoßenden Äußeren: »a fatal prejudice clouds their eyes, and where they ought to see a feeling and kind friend, they behold only a detestable monster.«⁶⁰

Die Hässlichkeit der Kreatur Frankensteins betont Shelleys Text in der Tat immer und immer wieder: Sie ist offenkundig deren hervorstechendste Eigenschaft. So seufzt Frankenstein schon unmittelbar nach der Belebung der Kreatur:

Oh! No mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished: he was ugly then, but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.⁶¹

Die Hässlichkeit des Monsters ist dergestalt, dass er sich jeder Wahrnehmung und Beschreibung entzieht: Frankensteins Sprache kann angesichts dieser Hässlichkeit keine adäquate Darstellung und Repräsentation mehr leisten, sondern nur noch auf eine literarische Autorität (Dante) verweisen, um zu schließen, dass selbst dessen Phantasie sich die Kreatur nicht hätte vorstellen können.

Roland Barthes zufolge ist die Darstellung der Schönheit im narrativen Text »auf das Unendliche der Codes verwiesen«,⁶² insofern Schönheit nur als leere Tautologie ausgesagt oder aber durch den Vergleich mit dem Code der Kunst (»schön wie eine Madonna von Raffael«) plausibel gemacht werden könne, wodurch sich ein infiniter Regress ergebe: »schön wie die Venus? Und die Venus? Schön wie was?«⁶³ Auf eine vergleichbare Art und Weise kann die Hässlichkeit der Kreatur in *Frankenstein* immer wieder nur behauptet, niemals wirklich beschrieben werden. So schildert Frankenstein seine erneute Begegnung mit dem Geschöpf in den Schweizer Bergen:

59 M. Shelley: *Frankenstein* (s. Anm. 49), S. 36.

60 Ebd., S. 129.

61 Ebd., S. 56.

62 Roland Barthes: *S/Z* [1970], übers. v. Jürgen Hoch, Frankfurt/Main³ 1998, S. 38.

63 Ebd.

I could not be mistaken. A flash of lightning illuminated the object and discovered the shape plainly to me; its gigantic stature, and the deformity of its aspect, more hideous than belongs to humanity, instantly informed me that it was the wretch, the filthy daemon to whom I had given life.⁶⁴

Was klassischerweise vielleicht eine Szene des Wiedererkennens, der *anagnorisis* sein könnte, wird hier nicht als positive Aussage über die Gestalt des Gegenübers formuliert, sondern als die Erkenntnis der ›Gestaltlosigkeit‹ (»deformity« ist auf deutsch zunächst die ›Verunstaltung‹ oder ›Missgestalt‹, wörtlich aber die ›Ungestaltetheit‹) der Gestalt des anderen. Wenig später wird die Unerkennbarkeit des Geschöpfes direkt angesprochen, indem Frankenstein die Unangemessenheit menschlicher Sinnesorgane zur Wahrnehmung seines Äußeren hervorhebt: »its unearthly ugliness rendered it almost too horrible for human eyes.«⁶⁵

Frankensteins Geschöpf ist als komplementäre Gegenfigur zur (Adoptiv-)Schwester und Braut Elisabeth angelegt – nicht allein, weil die Kreatur den Inbegriff des Hässlichen und Elisabeth das Idealbild des Schönen darstellt: Beide Figuren repräsentieren unterschiedliche Modelle der Relation von ›Innen‹ und ›Außen‹. Während Elisabeth das klassische Versprechen der Schönheit vertritt, demzufolge die äußere Schönheit eine perfekte Abbildung der inneren ist, erscheint der Körper der Kreatur unlesbar und unerkennbar.⁶⁶ Das Organ der topischen Sichtbarkeit der Seele im Gesicht – das Auge – erscheint bei der Kreatur farblos und undurchsichtig: Frankenstein schreibt über »his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set.«⁶⁷ Der Gegensatz dieser ›wässrigen‹ Augen zu den klaren, ›wolkenlos‹ (»cloudless«) blauen Augen Elisabeths erscheint evident: Während die Augen der schönen Frau als Fenster ihrer Seele dienen, heben sich die ›wässrigen‹ Augen des Monsters kaum von den Höhlen ab, in denen sie liegen – sie repräsentieren, analog zum Bild der Marmorstatue im

64 M. Shelley: *Frankenstein* (s. Anm. 49), S. 73.

65 Ebd., S. 94f. Vgl. T. Dutoit: »Respecting the Face as the Moral (of) Fiction in Mary Shelley's *Frankenstein*« (s. Anm. 50), S. 853: »It is impossible to see through the monster's face because it is impossible even to sustain a look at the monster's face.«

66 Vgl. S.J. Juengel: »Face, Figure, Physiognomics« (s. Anm. 52), S. 357: »In a period that evinced a decided fascination with sciences of the legible body [...] the creation scene stands as both a paradigm and parody of physiognomic apprehension: the correspondence between surface and depth so central to the Lavaterian model is collapsed in the monster's transparent ›yellow skin‹, the complexional surface indistinguishable from the sinews and arteries beneath.«

67 M. Shelley: *Frankenstein* (s. Anm. 49), S. 55.

Weiber in Eichendorffs Erzählung, keine Tiefe, sondern reine Oberfläche.

Ähnlich wie die Venusfigur in Eichendorffs *Marmorbild* ist Frankens Kreature, so meine These, nicht deshalb ein Monster, weil es einfach hässlich ist: Es ist ein Monster, weil es die repräsentative Verbindung zwischen ›Innen‹ und ›Außen‹ aufkündigt. Das Auftreten des Monsters ist, und darin kann man Foucaults Ausführungen über das Monströse folgen, jeweils nicht einfach eine Gesetzlosigkeit, sondern eine Erscheinung, die »an das das Recht« insgesamt »rührt, es umstürzt oder in Unruhe versetzt, sei es nun das Zivilrecht, das kanonische oder religiöse Recht.«⁶⁸ In Mary Shelleys *Frankenstein* ebenso wie in Eichendorffs *Marmorbild* ist es das Gesetz der Schönheit, das von dem Auftreten des Monströsen umgestürzt und in Unruhe versetzt wird: Das Monströse kündigt die Repräsentation des Inneren im Äußeren auf.

Aus diesem Grund ist es mehr als nur ein Element von Rührseligkeit, wenn Shelleys Text ab dem elften Kapitel auch die Kreatur selbst zu Wort kommen lässt, die sich – quasi rousseauistisch inspiriert – als ein von Natur aus ›guter‹ Charakter beschreibt, die nur durch die ablehnenden Reaktionen der Menschen auf ihre äußere Gestalt böse geworden sei: »I was benevolent and good; misery made me a fiend.«⁶⁹ Die natürliche Freundlichkeit und Gutheit des Geschöpfes ist von entscheidender Bedeutung für das, was man die Anordnung des Experiments in Shelleys Roman nennen könnte: Das Geschöpf vertritt das radikale Auseinanderfallen von innerer Qualität und äußerer Gestalt.

Auch die in vielen Kommentaren zu dem Roman immer wieder in den Mittelpunkt gestellte Thematik der *hybris*, der Anmaßung göttlicher Schöpfungskraft durch den Menschen, wird bei näherer Betrachtung dezidiert vermittelt über die Frage des Schönen thematisiert. Nachdem die Kreatur sich durch die Lektüre dreier kanonischer Texte – Goethes *Leiden des jungen Werthers*, Plutarchs *Lebensbeschreibungen* und Miltons *Paradise Lost* – sowohl literarisch, historiografisch als auch theologisch gebildet hat, kann es seinem Schöpfer einen Verstoß gegen die Ordnung der Schöpfung vorwerfen. Das Argument der Kreatur zielt aber nur gegen die Macht des Menschen, neues Leben zu erschaffen, insofern dieses nicht der Schönheit göttlicher Erschaffung gleichkommen könne: »God, in pity, made man beautiful and alluring, after his own image; but my form is a filthy type of yours, more horrid even from the very resemblance.«⁷⁰ Tatsächlich rekurriert die Kreatur hier auf eine traditionsreiche theologische Argumentation: Der mittelalterliche Theologe Hugo von St.

68 M. Foucault: Die Anormalen (s. Anm. 36), S. 87.

69 M. Shelley: Frankenstein (s. Anm. 49), S. 96.

70 Ebd., S. 126.

Viktor [sic!] etwa beschreibt – durchaus platonisch – die »sichtbare Schönheit« als »Abbild der unsichtbaren Schönheit« und folgert, die Schönheit der irdischen Geschöpfe sei »der evidenteste Hinweis auf Gott«. ⁷¹ Frankensteins Geschöpf nimmt diese Vorstellung auf und folgert, seine Erschaffung sei deshalb sündig, weil sie der Schönheit der Schöpfung widerspreche.

Frankensteins Drang, in das *Innere* der Dinge vorzudringen und ihre *Gründe* zu erforschen, führt demnach zu einem unheilbaren Riss zwischen der inneren und der äußeren Welt. Selbst die Schönheit der *Natur*, die Frankenstein immer wieder als Abspiegelung der eigenen Innerlichkeit beschreibt und genießt, ⁷² verliert in der zweiten Hälfte des Romans zusehends an Bedeutung. Der Besuch in Oxford schließlich führt ihn zu der Einsicht, dass ihn die Freuden äußerer Schönheit nicht mehr erreichen können:

During my youthful days discontent never visited my mind, and if I was ever overcome by *ennui*, the sight of what is beautiful in nature or the study of what is excellent and sublime in the productions of man could always interest my heart und communicate elasticity to my spirits. But I am a blasted tree; the bolt has entered my soul [...]. ⁷³

Der Riss, der hier etwas pathetisch durch die Metapher des in den Baum der Seele einschlagenden Blitzes illustriert wird, ist das Auseinanderbrechen von innerer und äußerer Welt. Dieser Riss ist nicht, wie man als Leser von *Frankenstein* vielleicht annehmen könnte, durch die Figur des Monsters verursacht, vielmehr ist umgekehrt die Figur des Monsters nur das sichtbare Zeichen für dieses Auseinanderbrechen. Die für Platon noch gesicherte harmonische Beziehung des Schönen zum Göttlichen zerbricht demnach nicht erst durch die Erschaffung der monströsen Kreatur, sondern bereits durch Frankensteins forschende Suche nach dem *Inneren* und dem *Grund* der Dinge. Die Erschaffung der Kreatur *aus dem Nichts*, Frankensteins Plan, die *göttliche* Schöpfung zu wiederholen unter Umgehung der natürlichen Schöpfung des Lebens mit notwendigerweise

71 J.A. Aertsen: »Schöne, das (II. Mittelalter)«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1-13, Basel/Darmstadt 1971-2007, Bd. 8, S. 1351-1355, hier: S. 1352.

72 Vgl. M. Shelley: Frankenstein, S. 71: »I remained two days at Lausanne in this painful state of mind. I contemplated the lake; the waters were placid, all around was calm, and the snowy mountains, ›the palaces of nature‹, were not changed. By degrees the calm and heavenly scene restored me, and I continued my journey towards Geneva.«

73 Ebd., S. 155.

weiblicher Beteiligung, erscheint in dieser Perspektive als Ausdruck einer abgründigen Unzufriedenheit mit der Einrichtung der Welt.⁷⁴

Indem Frankenstein keinen Sinn mehr hat für das, was »excellent and sublime in the productions of man« ist, betrifft die Monstrosität in *Frankenstein* nicht allein das Naturschöne, sondern auch das Kunstschöne, und das heißt auch: das Schreiben. »*Frankenstein* kann [...] als die Geschichte der Erfahrung gelesen werden, *Frankenstein* zu schreiben«,⁷⁵ konstatiert Barbara Johnson in einem viel zitierten Aufsatz. Diese selbst-reflexive Wendung lässt sich möglicherweise auch anders begründen: Eben nicht nur als Verarbeitung der Probleme, die Mary Shelley mit dem Konzept der Mutterschaft hatte.⁷⁶

Man könnte *Frankenstein* durchaus auch verstehen als eine Reflexion über das Schreiben angesichts der Einsicht, dass Schönheit ihr Glücksversprechen nicht hält. Von hier aus erhellt sich auch die etwas eigenartige Passage des Romans, in der Frankensteins Kreatur Goethes *Leiden des jungen Werthers* liest. Diese Lektüre zeigt die Kreatur offenbar als ein ihrerseits zur Empathie fähiges Wesen, das aber gerade dadurch seine im Vergleich zu Werther ungleich verzweifeltere Lage erkennt.⁷⁷ Frankensteins Geschöpf wird durch die Lektüre des deutschen Briefromans in tiefstes Unglück gestürzt, aber Shelleys Roman *Frankenstein* verabschiedet endgültig das sentimentalische Modell des 18. Jahrhunderts, in dem sich gleichgesinnte Seelen anhand äußerer Anzeichen (z.B. Tränen) zu erkennen vermeinen. An die Stelle des pathetischen Briefromans tritt folgerichtig die Horrorgeschichte, die Mary Shelley geschrieben hat.

74 Vgl. László F. Földényi: *Melancholie* [1984], übers. v. Nora Tahy, 2., erw. Aufl., Berlin 2004, S. 381: »Der abstoßende Dämon wäre nicht so bedauerenswert, wenn ihn nicht Frankenstein so erschaffen hätte. Aber es ist fraglich, ob er einen andersartigen Dämonen hätte schaffen können. Der Roman suggeriert, daß *der bloße Gedanke an Schöpfung nur jemandem kommen kann, der zutiefst mit sich selbst uneins ist.*«

75 Barbara Johnson: »Mein Monster – Mein Selbst«, in: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992, S. 130-144, hier: S. 139.

76 Vgl. ebd., S. 137.

77 Vgl. M. Shelley: *Frankenstein* (s. Anm. 49), S. 124: »As I read, however, I applied much personally to my own feelings and conditions. I found myself similar yet at the same time strangely unlike to the beings concerning whom I read and to whose conversations I was a listener. I sympathized with and partly understood them, but I was unformed in mind; I was dependent on none and related to none. ›The path of my departure was free,‹ and there was none to lament my annihilation. My person was hideous and my stature gigantic. What did this mean? Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination?«

Shelleys *Frankenstein* ist damit – ebenso wie Eichendorffs *Das Marmorbild* – nicht allein eine Erzählung über die Anästhetik des Monströsen, sondern ebenso eine Reflexion über die Möglichkeit des Schreibens nach dem Ende des Glaubens an das Versprechen der Schönheit.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1973.
- Aertsen, J. A.: »Schöne, das (II. *Mittelalter*)«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1-13, Basel/Darmstadt 1971-2007, Bd. 8, S. 1351-1355.
- Barthes, Roland: »Die alte Rhetorik«, in: ders.: Das semiologische Abenteuer, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1988, S. 15-101.
- Ders.: S/Z [1970], übers. v. Jürgen Hoch, Frankfurt/Main³1998.
- Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt/Main 1994.
- De Man, Paul: »Zeichen und Symbol in Hegels *Ästhetik*«, in: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen, übers. v. Jürgen Blasius, Frankfurt/Main 1993, S. 39-58.
- Doetsch, Hermann: Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust, Tübingen 2004.
- Dutoit, Tomas: »Re-specting the Face as the Moral (of) Fiction in Mary Shelley's *Frankenstein*«, in: MLN 109 (1994), S. 847-871.
- Eichendorff, Joseph von: »Das Marmorbild. Eine Novelle«, in: ders.: Werke in sechs Bänden, hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz. Frankfurt/Main 1985-1993, Bd. 2, S. 383-428.
- Földényi, László F.: Melancholie [1984], übers. v. Nora Tahy, 2., erw. Aufl., Berlin 2004.
- Foucault, Michel: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975), Aus d. Franz. v. Michaela Ott u. Konrad Honsel, Frankfurt/Main 2007.
- Genette, Gérard: Mimologiken. Reise nach Kratylien, übers. v. Michael von Killisch-Horn, Frankfurt/Main 2001.
- Gess, Nicola: Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800, Freiburg i.Br. 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 1-20, Frankfurt/Main 1986.
- Heidegger, Martin: Der Satz vom Grund [1957], Stuttgart⁸1997.

- Holdenried, Michaela: »Häßlichkeit und Devianz. Monster, Mythen, Menschenkuden um 1800«, in: Alexandra Böhm/Monika Sproll (Hg.): *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*, Würzburg 2008, S. 213-228.
- Johnson, Barbara: »Mein Monster – Mein Selbst«, in: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt/Main 1992, S. 130-144.
- Juengel, Scott J.: »Face, Figure, Physiognomics: Mary Shelley's *Frankenstein* and the Moving Image«, in: *Novel. A Forum on Fiction* 33 (2000), H. 3, S. 333-376.
- Kestenholz, Claudia: »Oberflächen. Physiognomisch-pathognomische Überlegungen zur Sichtbarkeit des Schönen bei Johann Joachim Winckelmann«, in: Wolfram Groddeck/Ulrich Stadler (Hg.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, Berlin/New York 1994, S. 76-94.
- Klotz, Volker: *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik: Ovid – Eichendorff – Mérimée – Gaudy – Béquier – Keller – Eça de Queiróz – Fuentes*, Bielefeld 2000.
- Liebrand, Claudia: »Als Frau lesen?«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i.Br. 1999, S. 385-400.
- McGinn, Colin: *Das Gute, das Böse und das Schöne. Über moderne Ethik*, übers. v. Joachim Schulte, Stuttgart 1997.
- Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/Main 2003.
- Moritz, Karl Philipp: »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, in: ders.: *Werke*, hg. v. Horst Günther, Bd. 1-3, Frankfurt/Main ²1993, Bd. 2, S. 549-578.
- Norton, Robert E.: *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Ithaca/London 1995.
- Öhlschläger, Claudia: »Die Macht der Bilder. Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbste*«, in: Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hg.): *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg 1999, S. 279-300.
- Pikulik, Lothar: »Eichendorff und das Ideal der Anmut«, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 101 (2007), S. 177-195.
- Platon: »Phaidon«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Bd. 1-4, Reinbek bei Hamburg 1994, Bd. 2, S. 103-184.
- Ders.: »Phaidros«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, übers. v. Friedrich Schleiermacher, Bd. 1-4, Reinbek bei Hamburg 1994, Bd. 2, S. 539-609.

- Reschke, Renate: »Schön/Schönheit«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2000-2005, Bd. 5, S. 390-436.
- Robert, Jörg: »*Schein und Erscheinung*: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen«, in: Georg Bollenbeck/Lothar Ehrlich (Hg.): Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 159-175.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen [1853], hg. v. Dieter Kliche, Stuttgart 2007.
- Schestag, Thomas: »Worte, wie Blumen«, in: Francis Ponge: L'Opinion changée quant aux fleurs / Änderung der Ansicht über Blumen, hg., übers. mit e. Komm. u. e. Essay vers. v. Thomas Schestag, Basel/Weil a.Rh./Wien 2005, S. 267-323.
- Schiller, Friedrich: »Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner«, in: ders.: Sämtliche Werke, auf Grund der Originaldrucke hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 1-5, Darmstadt⁹1993, Bd. 5, S. 394-433.
- Ders.: »Über Anmut und Würde«, in: ebd., S. 433-488.
- Ders.: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: ebd., S. 570-669.
- Scholz, Leander: »Das Gesicht der ›zweiten Natur‹: Hegels Anthropologie«, in: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004, S. 80-109.
- Shelley, Mary: Frankenstein or, the modern Prometheus [1818], London u.a. 1994.
- Stendhal: De L'Amour. Édition établie et commentée par Henri Martineau, Paris 1957.
- Ders.: Über die Liebe, übers. v. Walter Hoyer, Frankfurt/Main 1975.
- Strathausen, Carsten: »Eichendorff's *Das Marmorbild* and the Demise of Romanticism«, in: Martha B. Helfer (Hg.): Rereading Romanticism. Amsterdam/Atlanta (Ga.) 2000 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. 47), S. 367-387.
- Welch, Wolfgang: »Ästhetik und Anästhetik«, in: ders.: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, S. 9-40.
- Wellbery, David E.: »Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt Darstellen? Frankfurt/Main 1994, S. 175-204.
- Ders.: »Übertragen: Metapher und Metonymie«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg i.Br. 1999, S. 139-155.
- Wiethölter, Waltraud: »Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs *Marmorbild*«, in: Michael Kessler/Helmut

Koopmann (Hg.): Eichendorffs Modernität. Akten des Internationalen Interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Tübingen 1989, S. 171-201.

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexikon [1732-1750], Bd. 1-64, Graz 1961.