

Georges Didi-Huberman

Ähnlichkeit und Berührung

Archäologie, Anachronismus und
Modernität des Abdrucks

DUMONT

Umschlagvorderseite: Pablo Picasso, Rechte Hand Picassos, 1937. Paris, Musée Picasso, © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn, 1999 (Photo RMN - Béatrice Hatala).
Umschlagrückseite: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou (Photo Centre Georges Pompidou - Bertrand Prévost).
Frontispiz: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou.
Abbildung S. 201: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou.

Veröffentlicht mit Unterstützung des französischen Ministeriums für Kultur - Centre national du livre und der Maison des sciences de l'homme, Paris

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Didi-Huberman, Georges:

Ähnlichkeit und Berührung : Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks / Georges Didi-Huberman. [Übers. aus dem Franz. von Christoph Hollender]. - Köln : DuMont, 1999

Einheitssacht.: L'Empreinte <dt.>

ISBN 3-7701-4712-X

Der vorliegende Text erschien erstmals in dem Katalog zur Ausstellung »L'Empreinte«, die vom 19.2.-19.5.1997 im Centre Georges Pompidou gezeigt wurde

Aus dem Französischen von Christoph Hollender

© 1997 Editions du Centre Pompidou, Paris

N° d'éditeur: 1028

N° ISBN: 2-85850-903-4

© 1999 DuMont Buchverlag Köln

Alle deutschsprachigen Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Groothuis & Consorten, Hamburg

Druck und buchbinderische Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve

Printed in Germany ISBN 3-7701-4712-X

INHALT

- 6 Overture – von einem anachronistischen Standpunkt
- I. Der Abdruck als Paradigma: Eine Archäologie der Ähnlichkeit
- 14 Technische Formen: Der Abdruck als Geste
- 30 Genealogische Formen: Der Abdruck als Matrix
- 43 Auratische Formen: Der Abdruck als Macht
- 56 Anachronistische Formen: Der Abdruck als Nachleben
- II. Der Abdruck als Prozeß: Zur Modernität in der Skulptur
- 70 Tote Formen: Der Abdruck als Trauer
- 85 Beehrte Formen: Der Abdruck als Skandal
- 91 Gewerkte Formen: Der Abdruck als Propädeutik
- 97 Prozessuelle Formen: Der Abdruck als Arbeit
- III. Der Abdruck als Prozedur: Duchamps Anachronismus
- 108 Kritische Formen: Der Abdruck als Ablehnung
- 120 Hypothetische Formen: Der Abdruck als Forderung
- 133 Heuristische Formen: Der Abdruck als Experiment
- 166 Dialektische Formen: Der Abdruck als Differenz
- 190 Overture – von einem ichtnologischen Standpunkt
- 202 Anmerkungen
- 231 Bibliographie
- 248 Abbildungs- und Copyrightnachweis

auf, nämlich die nach der *Archäologie* der Verbindung zwischen dem »Archäologischen« und dem »Tod«, zwischen der Nähe zum Ursprung und dem Tod des Ursprungs. Hier lassen sich, als problematische Elemente, bereits einige Beispiele aus dem 19. Jahrhundert anführen: aus einer Zeit, die die Frage des Abdrucks – und mehr noch der Abformung – insgeheim beunruhigte, wenn nicht gar obsessiv heimsuchte.

Es gab im 19. Jahrhundert keine nennenswerte Debatte über das Verfahren des Abgusses. Man war sich mehr oder weniger einig in der Geringschätzung dieser allzu »unselbständigen« Praxis; es finden sich keine Künstler, die sich über diese Frage so erbittert stritten, wie es bei vielen anderen, stärker theoretisch oder ästhetisch ausgerichteten Fragen der Fall war. Das heißt, es gab keine Debatte zwischen den Bildhauern, doch es gab durchaus eine Debatte in der Bildhauerei, vielleicht sogar in jedem einzelnen Bildhauer. Denn im 19. Jahrhundert stellte sich jeder Bildhauer – wie überhaupt jedermann – die Frage der *Realität* und des *Realismus*. Zwischen 1835 und 1885 war die Debatte über den Realismus bekanntlich das alles beherrschende Thema.²⁵³ Doch sie war ein Thema der Malerei; es waren Maler, die neue Verfahren erfanden, die neue Probleme aufwarfen. Die umfangreiche historische Literatur über diese Epoche beschäftigt sich daher verständlicherweise vor allem mit der Malerei und innerhalb der Malerei vor allem mit ideologischen und ikonographischen Fragestellungen.²⁵⁴

Wo Fragen der Technik oder der Heuristik der Malerei auftauchen, wird für gewöhnlich auf die Photographie verwiesen – was gewiß nicht falsch ist.²⁵⁵ Doch das photographische Modell ist keineswegs das einzige, das ein Paradigma der exakten, mechanischen, indexikalischen Erfassung der natürlichen Formen einführt. Man spricht gerne von der Photographie, weil sie eine Erfindung des 19. Jahrhunderts ist: sie befindet sich im Einklang mit dem Lauf der Geschichte, sie verhält sich *euchronisch* zur Entwicklung der Malerei. Der Abguß dagegen führt in die allgemeine Frage des Realismus die *anachronistische* Dimension einer allzu »alten« Technik ein – älter noch als die Kunst selbst –, als daß er das Bekenntnis zum Realismus, diese essentiell *moderne* Entscheidung des 19. Jahrhunderts, in irgendeiner Weise erklären könnte.

Tatsächlich ist die Frage der Abformung durchaus präsent. Sie taucht im Bereich der Skulptur als ein impliziter Effekt der Realismusdebatte in der Malerei auf. Ein aufschlußreiches Beispiel bietet David d'Angers (1788–1856), ein mediokrer, äußerst produktiver, zu Lebzeiten sehr bekannter Bildhauer.²⁵⁶ Seine umfangreichen *Camets* stießen bislang mehr bei Literaturhistorikern als bei Kunsthistorikern oder Ästhetikern auf Interesse.²⁵⁷ Dennoch enthalten sie eine Fülle an ästhetischen Motiven. Sie zeichnen – mehr skizzierend als planvoll ausführend – die theoretische Konfiguration einer *idealen Skulptur* als Gegenpol zu denen, die David d'Angers »modern« nennt. Das vierundfünfzigste und letzte dieser Notizbücher (datiert auf das Jahr 1855) beginnt mit einer nostalgischen Eloge der griechischen Kunst: »Die griechische Kunst war die Vergöttlichung des Menschen.

Alle Götter und Helden sind die hervorragendsten Menschen ihres Zeitalters.«²⁵⁸ Warum dieses Verlangen nach der *Vergöttlichung des Menschen*? Weil der moderne Realismus, so d'Angers, sich in der *Verunstaltung des Menschen* gefällt. Diese zeigt sich in einem Übermaß an *Eigenheit* – in der Ablehnung jeder moralischen Erhöhung, in der brutal erscheinenden Exaktheit – und zugleich in dem irritierenden Ausdruck der *menschlichen Maske*:

Die Modernen streben nicht nach der Verbesserung der menschlichen Gestalt, nicht einmal der Bekleidung, welche sie so lächerlich wie möglich zu gestalten trachten, um die Eigenheit eines Menschen herauszustellen. Mache einer Kunst mit solchen Mißgestalten! [...] Das ist nicht mehr die Apotheose der menschlichen Gestalt. Es ist ein Kult der Lumpen, des Dungs, in dem ein sattes Schwein sich wälzt. Nichts ist schmerzlicher anzusehen als die menschliche Maske, die sich eilt, möglichst schnell dorthin zu gelangen, wo alles sich ins Nichts stürzt.²⁵⁹

Man begreift: »Eigenheit« ohne Apotheose plus »menschliche Maske«, die dem Nichts entgegenstrebt, ergibt den *Abguß* – die Totenmaske des künstlerischen Schaffens. Die Frage des Abgusses stellt sich nicht nur, sie erscheint im Mittelpunkt des theoretischen Dispositivs als das Schreckgespenst der Idee, des Ideals der Bildhauerei. Wenn David d'Angers schreibt, daß die wahre Skulptur gemacht ist, um »aus großer Entfernung« gesehen zu werden – das heißt, als *Monument* zu denken ist –, impliziert er, daß die im Abguß präsente *unmittelbare Nähe* (die per Definition nicht mit der Idee der Monumentalität vereinbar ist) sich auf den »Kult der Lumpen«, eines detailliert ausgestalteten »Nichts« reduziert.²⁶⁰ Wenn er der Skulptur einen *moralischen Wert* zuschreibt, impliziert er, daß die Gesichtszüge und die Gesten der Gestalten akzentuiert, emphatisch, deklamatorisch sein sollen; er muß daher die stumme *ungeschönte Erscheinung* der Abgüsse ablehnen, die zu viele Eigenheiten aufweisen, weil sie zu nah an der Textur des abgeformten Gegenstands sind.²⁶¹

David d'Angers schätzt die weißen, monumentalen und glatten Statuen. Und er verabscheut die Farben, die exakte Duplikation der Ausmaße und die allzu treue Reproduktion der Textur eines Stückes Haut. So erklärt er folgerichtig seine Abscheu gegenüber den »fleischfarben bemalten Statuen« – welche die Kunst des Barock, aber auch des Mittelalters und der Renaissance in großer Zahl hervorgebracht hatte – in einem Atemzug mit seiner Abscheu gegenüber den »nach der Natur in Gips gegossenen Figuren«. Für den Eindruck, den diese »Lumpen« hervorrufen, findet er nur widersprüchliche Adjektive, »grauenhaft« (was auf eine emotionale Erregung deutet) und »kalt« (was völlige Leidenschaftslosigkeit bezeichnet), um die Totenähnlichkeit dieser durch Berührung hergestellten Abbilder zu beschreiben:

Die fleischfarben bemalten Statuen erwecken ein gewisses Gefühl des Erstaunens, wenn man sie aus einiger Entfernung sieht, doch sobald man näher tritt, verspürt man ein Unbehagen angesichts dieser Figuren, die die Wahrheit wiedergeben sollen und die doch leblos sind. Ihr Anblick ist

grauenhaft. Das ist nicht das Ziel der Bildhauerei. [...] Die Statue, welche den Menschen am exaktesten nachbildet, ist im Vergleich zur Schöpfung der Natur von geringem Interesse. Man sehe sich die nach der Natur in Gips gegossenen Figuren an, wie sie einen kalt lassen [...].²⁶²

Wer hier angesichts einer Art von Realismus, die er soeben »grauenhaft« genannt hat, behauptet: »das läßt mich kalt«, verwendet das Wort *kalt* nicht nur in einem übertragenen Sinn. Diese Kälte der Teilnahmslosigkeit ist nur die Maske der physischen Kälte als Eigenschaft des toten Körpers. Sie ist also auch die »Kälte« des *Schauderns* vor dem toten Körper. Wohl bezeichnet David d'Angers den Abgüß durch die konventionelle Gegenüberstellung von Grammatik (die »kalt« bleibt) und poetischem Geist (der »erglühen« kann) wie auch durch den jahrhundertalten Gegensatz von Körper (die Abformung eines Körpers geschieht äußerlich, das heißt kalt) und Seele (nur die Seele ist innerlich, der wahre Künstler »formt seine Gedanken ab«).²⁶³ Doch die Berufung auf die Seele verhüllt hier nur, wie so oft, die Bedeutung der magischen Beschwörung, der obsessiven Abwehr eines Unbehagens, das sich mit dem *Ende* – dem unvermeidlichen tödlichen Schicksal – des menschlichen Körpers verbindet. So wie die Berufung auf den Geist eine Beschwörung des Unbehagens verhüllt, das sich mit dem *Ende* verbindet, das die Materie uns bestimmt.

Der Abgüß ist also in jeder Hinsicht zu nah am »Ende«. Diese Idee durchzieht nicht nur die zahlreichen Erwähnungen von Abgüssen in den *Carnets*, sondern auch die assoziativen Zusammenhänge, in denen diese Erwähnungen immer wieder erscheinen und aufscheinen. David d'Angers, der in diesen Notizbüchern zugleich ein privates und intellektuelles Tagebuch führt, spricht gerne über alles und nichts, das heißt über alles, was ihm in den Sinn kommt – Zufälligkeiten und ebenso wie fixe Ideen. Häufig treffen beide zusammen im allgegenwärtigen und multifunktionalen *Motiv des Abdrucks*: David d'Angers bedient sich immer wieder desselben Vokabulars des Abdrucks, um eine Sache und ihr Gegenteil auszu-drücken – ein Zeichen des vielfältigen phantasmatischen Bedeutungsgehalts, den dieses Motiv annehmen kann. Henry Jouin zitiert eine Passage, welche damit beginnt, daß sie den *materiellen Abdruck als Nicht-Skulptur par excellence* definiert, als Attribut des Todes der dargestellten Person und der Bildhauerkunst zugleich:

Monsieur Biot gab mir die nach der Natur gegossene Maske von Laplace. »Ich schenke sie Ihnen, sagte er, weil Sie ihm das Leben wiedergeben werden.« Diese Maske, die man vom Gesicht des Toten abgeformt hat, erweckt in mir eine tiefe Melancholie. Es ist der schmerzhafteste Anblick, der sich einem bieten mag, dieses Faksimile der Natur: die Form ohne den Inhalt. [...] Houdon machte seine Büsten in Lebendgröße des Modells und verwendete dafür Abgüsse nach der Natur. Das ist ein Fehler: Der Abgüß gibt nie den Menschen wieder.²⁶⁴

Doch bereits im nächsten Satz nimmt David dasselbe Verfahren (allerdings, selbstverständlich, in vergeistigtem Sinn) in Anspruch, um auf seine Weise das *disegno*, die Erfindung, das wirkliche Kunstwerk zu definieren: *die Skulptur als gei-*

stiger *Abdruck* ist die umgekehrte Bedeutung – und zugleich die Negation, insofern die Skulptur hier nicht mehr eine Sache von Ton, Stein oder Bronze ist, sondern nur von Geist und Seele –, die David als Fundament einer Ästhetik präsentiert.

Die Physiognomie eines berühmten Menschen muß sich in völliger Freiheit in den Gedanken des Künstlers formen. [...] Wenn der Künstler seine Gedanken abformt, appelliert er an den Ausdruck der Wahrheit. Er ruft die Seele hervor; er bereitet das Erscheinen einer verborgenen Macht vor. Die Form ist das Kind [...].²⁶⁵

An anderer Stelle spricht er in symmetrischer Entsprechung von der »Mutter-Idee«.²⁶⁶ Der Zweck dieser neuen Metaphernbildung? Einen Abdruck, der das Leben verlängert oder gar das Leben gibt, einem anderen Abdruck entgegenzusetzen, der den Tod verlängert oder gar den Tod gibt. Einen *matriziellen Abdruck*, nämlich den Abdruck der Seele oder der Idee, einem *materiellen Abdruck*, dem Abdruck des todgeweihten Körpers entgegenzusetzen. Wiederum in Zusammenhang mit einer Totenmaske – in diesem Fall von Lamennais – kommt David d'Angers auf dasselbe Motiv zurück:

Sonntag, Februar 1854. – Als ich erfuhr, daß Monsieur de Lamennais im Sterben lag, begab ich mich zu ihm: Ich sah ihn auf seinem Totenbett, sein Brustkorb rasselte krampfhaft mit qualvollem Geräusch. [...] Er wollte mit einem seiner Assistenten sprechen; wir konnten ihn nicht verstehen: »Nun gut! Ich sage nichts mehr.« Tatsächlich sprach er kein weiteres Wort mehr, bis er um neun Uhr am Morgen starb. [...] Seine Freunde wünschten, daß ich dem Guß der Totenmaske beiwohne. Es ist mir nicht möglich, alle meine Empfindungen während der Dauer dieser Arbeit wiederzugeben. Zunächst setzte man den Körper auf. Ein junger Mann hielt die Hand an seinen Kopf, um ihn geradezuhalten, während der Gießer sein Gesicht mit Öl bestrich. Dieser junge Mann war kürzlich aus Italien zurückgekommen; er sprach von großen Männern, von Michelangelo, Machiavelli, usw.; er begleitete seine Rede mit lebhaften Gesten; daher sah man die Leiche sich zur einen und anderen Seite bewegen, was schrecklich anzusehen war; die geschlossenen Augen, das bleiche Gesicht, die letzten Züge seines Willens, wie der Mast eines Schiffes, ein Spielball der Wellen – ein Anblick, der mich schmerzlich berührte. Danach goß man Gips auf das Gesicht, Materie, um die Materie zu reproduzieren. Die weiße, gesichtslose Masse, der von dem Hemd bedeckte Körper schienen noch etwas vom Wesen körperlicher Wirklichkeit zu besitzen. Als man schließlich die Gipsmaske abnahm, sank der Kiefer herunter, und der Mund schien zu schreien [...].²⁶⁷

Dieses Bild enthält alles, was David in seiner Auffassung der Skulptur ablehnt und zu beschwören versucht: nicht nur »Materie, um die Materie zu reproduzieren« – ohne einen Blick, ohne Distanz, ohne Idee –, sondern das unerträgliche Paradox

des Moments, in dem der Kopf des »großen Mannes« nur noch die formlose Gipsmasse ist, die ihn bedeckt, »gesichtslos«, während gleichzeitig der Gips Form annimmt, das heißt das allzu exakte *Abbild bildet*, dem David so treffend eine »körperliche Wirklichkeit« zuerkennt. Diesem Paradox stellt er wenige Zeilen später das positive Modell eines Bildhauers gegenüber, der vergeistigt und feminin ist, »von einer äußerst empfindlichen nervlichen Konstitution«, fähig, alles in der Natur nachzubilden, jedoch nicht, wie der Gips, von Materie zu Materie. Sondern wie eine Seele, von Form zu Form: »eine Daguerrotypie des Intellekts« nennt David d'Angers die Arbeit dieses Bildhauers, als würde das photographische Modell, weil es subtiler und spiegelähnlicher, magischer und luftiger und zudem auch distanzierter ist, einen weniger eng mit dem Tod verbundenen Gebrauch des Abdruckparadigmas ermöglichen.²⁶⁸

Doch so sehr David d'Angers den Abguß ablehnt und von sich weist, so scheint er ihn dennoch als ein *Schicksal* anzuerkennen, das ihn nicht mehr loslassen wird. Denn der Abguß ist nicht nur darin »schicksalhaft«, daß er *das Abbild mit dem Tod verknüpft*, weil die größten Geister (zu denen David sich zählt) ihm *post mortem* unterliegen, sondern auch darin, daß er notwendig ist: was auch immer man vom ihm halten mag, er ist ein integraler Bestandteil im *Leben der Skulptur*. Im Notizbuch des ersten Halbjahrs 1844, wo der Künstler erneut auf die Frage der Totenmasken zurückkommt – »alle nach dem Tod eines Menschen gemachten Portraits«, schreibt er, »tragen das Siegel der Nichtigkeit«: sie sind noch zu nah an der Maske, die die Angehörigen verlangen und dem Portraitisten als Modell aufnötigen²⁶⁹ –, erscheint das »technische« Motiv des Abgusses als *schicksalhaftes Moment einer jeden Skulptur*:

Wenn der Bildhauer sein Tonmodell fertiggestellt hat, bemächtigt der Gießer sich seiner und verschlechtert einiges daran. [...] Morgen früh wird der Gießer kommen, um die Statue des Jean Bart abzuformen. Und wird all den Ängsten, die ich während der gesamten Ausführung dieses Werks schon ausgestanden habe, noch neue hinzufügen. [...] Schließlich kommt eine Armee von grobschlächtigen Gießern, die das Modell für einige Tage unter einer Hülle aus Gips verstecken, damit anschließend der Ton durch ein beständigeres Material reproduziert werde. [...] Dies ist für den Bildhauer eine weitere Quelle der Angst [...].²⁷⁰

Was diese Texte so interessant macht, ist, daß sich – ein letztlich erschütternder Umstand – in ihnen *ein Bildhauer* offenbart, *den die Materie ängstigt*, insbesondere in jenen Vorgängen, die notwendig sind, um den Formen, die er modelliert hat, dauerhaften Bestand zu verleihen.²⁷¹ Die »Armee von grobschlächtigen Gießern«, die das Tonmodell »verstecken«, erscheint wie eine Armee von Totengräbern. Sie betten die Originalform in einen Sarg, und mit ihr auch ein Stück von der Seele des Bildhauers. Sie tun dasselbe wie der *formatore* (fast alle Gießer des 19. Jahrhunderts sind Italiener, auch in Frankreich), der sich Lamennais' Gesicht annahm: sie *wiederholen den Tod, um unsterblich zu machen*, eine Praxis, welche die Anthropologen unter dem Namen doppelte Bestattung kennen. Es ist kein Zufall, wenn die Passagen, in denen David d'Angers sich mit der ästhetischen

Frage des Abgusses befaßt, in Zusammenhängen stehen, in denen sehr häufig von Bestattungsriten die Rede ist, insbesondere von Riten in südeuropäischen Ländern, in denen die Toten mit *unverhülltem Gesicht* aufgebahrt werden, bevor man sie beerdigt. So beschreiben einige lesenswerte Seiten aus den Jahren 1842–1843 nacheinander das Gesicht eines Kindes in seinem offenen Sarg und die »begierigen Blicke auf die Leiche«; das Dunkel in den spanischen Kirchen und den Effekt der »Lichtwellen« auf den Silhouetten der Heiligenfiguren; den Begriff der Allegorie, als ein »Abdruck« gedacht, der in der Skulptur zur »monumentalen Schrift« wird; das Geschehen im Schlachthof von La Villette, wo »Männer damit beschäftigt waren, Pferde zu enthäuten, während andere mit frischem Wasser die blutigen Hallen auswuschen«, und wo die Arbeiter »Schlächter« heißen.²⁷² Schließlich der Abguß selbst, in der Gestalt der für einen Jahrmarkt oder ein Wachfigurenkabinett bestimmten Figur eines »Briganten«, den David, ohne den Widerspruch zu scheuen, zugleich furchteinflößend, überraschend, verächtlich und erbarmungswürdig, weil gänzlich harmlos findet:

Neulich sah ich bei einem Gießer einen Briganten. Die Kostüme und Haut sind bunt, die fürchterlichen Schnurrbärte sind schwarz wie bei einem Spanier oder Italiener; die Augensterne (wie man sagt, wenn man von der Natur spricht) jedoch nur schwarze Scheiben; er hält ein Gewehr mit einem Bajonett aus Gips; er ist in Bewegung dargestellt, als wolle er sich auf ein Opfer stürzen; doch wenn diese schreckliche Figur in einem Gebüsch steht und man sie unversehens sieht, empfindet man zunächst einen Moment der Überraschung, danach aber Verachtung. Dieser erstarrte Anschein des Lebens ist scheußlich anzublicken. So wie die ausgestopften Löwen und Tiger: vergeblich öffnet man ihr Maul, entblößt ihre fürchterlichen Zähne und zeigt ihre emaillierten Augen, die doch nicht sehen können; man lächelt mitleidig, und selbst Kinder haben keine Angst.²⁷³

Dem setzt David wiederum die Idee entgegen, daß die Skulptur ein »Abdruck des Lebens« sei, welchen der Künstler dank seiner »empfindlichen« Seele wiedergibt.²⁷⁴ Dies wäre nur ein weiterer Gemeinplatz, wenn nicht der gesamte Rest dieses Notizbuchs einer Reihe von phantasmatischen und ästhetischen Überlegungen über die *Qualen der vom Leben geprägten Körper* gewidmet wäre. Auf diesen Seiten beschreibt David eine Vielzahl von körperlichen Spuren – »Abdrücke« der Zeit, des Unglücks, der Krankheit: der in sich verschlossene Gesichtsausdruck eines Blinden auf der Straße; der »Abdruck des erduldeten Unglücks« in den Gesichtszügen einer armen jungen Frau; Balzacs Gesicht, als er »mit dieser Kraft der wahrhaften Malerei, die sein Genie auszeichnet« eine Geschichte erzählt; ein Toter in der Leichenhalle, »verhungert, er hatte kaum noch Fleisch auf den Knochen«; eine Reflexion über die »häßlichen Masken des Alters«: »Jede Falte auf dem Gesicht eines Menschen«, schreibt er, »ist das Grab einer Illusion« (ist es nicht gerade seine Illusion, daß das Leben der Seele unabhängig vom Leben des Körpers sei?) ... Schließlich drängt die einfache und souveräne Idee sich auf, daß »der Tod selbst« die Menschen »modelliert«, sich in ihre Körper einprägt,

angefangen mit den Falten, die mit fortschreitendem Alter unsere sterbliche Hülle zerfurchen.²⁷⁵ Wenige Seiten genügen, um von einem ästhetischen (fast manischen) Gedanken über *die Skulptur als Abdruck des Lebens* zu einem mehr autobiographisch geprägten (sorgenvollen, fast depressiven) Gedanken über *den Tod als abdruckhafte Skulptur zu gelangen*. In beiden Fällen ist es die körperliche Hülle, welche die Auswirkungen dieser Arbeit des Abdrucks in ihrer Textur aufnimmt.

Es sollte nicht verwundern, daß die Dialektik des Abdrucks sich bei David d'Angers so häufig im Motiv der *Haut* äußert – der bevorzugte Ort jener Abdrücke, die uns am unmittelbarsten »berühren«. Wir sind hier nicht weit von Balzac (den David hoch verehrte) und seinem *Unbekannten Meisterwerk*. In Davids Vergleich der Figur des Briganten mit einem ausgestopften Tier ist es das Bild der *Hülle*, das in auffälliger Weise die Verkettung der Gedanken beherrscht: das ausgestopfte Tier ist die *reale Hülle* – die Haut, das Fell, die Textur –, in der *nichts* ist, abgesehen vielleicht von ein wenig Stroh. Dies mit der Praxis des Abgusses zusammendenken heißt, den Abguß als eine *Textur ohne Substanz* zu denken, was nicht unzutreffend erscheint. Einige Zeilen danach geht David noch einen Schritt weiter in dieselbe Richtung – und führt uns damit unmittelbar in eine Diskussion über die Ästhetik der Skulptur –, wenn er die Wiedergabe der »kleinen Hautfalten« in manchen Büsten kritisiert, die ihn spontan an *ausgestopfte Menschen* denken lassen:

In den Büsten mancher Bildhauer ist jede kleine Hautfalte mit ebensoviel Nachdruck ausgeführt wie die großen Einteilungen der Flächen, die allein das Grandiose in der Skulptur ausmachen. Also vermischen all diese kleinen Falten sich mit den Augenbrauen, der Pupille, den Haaren. In der Malerei unterscheidet zumindest die Farbe die Dinge voneinander und verhindert ihre Vermischung. Solche Skulpturen erinnern mich an die ausgetrockneten Köpfe von Wilden, welche die Seefahrer mitbringen, von denen nur die zerfurchte Haut bleibt, während aber ihre Haare und Augenbrauen noch eine Farbe behalten, die sie unterscheidet. Die Hautfalten sind kein Zeichen und keine Eigenheit des Genies. Sie sind eine Folge der Verarmung des Wesens. Die großen Flächen sind der Ausdruck der Natur.²⁷⁶

Für David d'Angers hat das Wesen also keine Falten. Und die allzu reale Hülle, das faltige, von der Zeit »geprägte« Äußere tötet die innere Seele. Es tötet vor allem die Unsterblichkeit und mit ihr das Ideal der großen heroischen Skulptur. Als ob die Haut – ihre Textur, ihre Falten – die zu greifbare und zu nahe Einschreibfläche für die Arbeit des Todes sei. Ist der Abdruck also nichts anderes als ein experimentelles Verfahren, welches in dem Objekt das *work in progress* des Todes der sterblichen Hülle dupliziert?

Begehrte Formen: Der Abdruck als Skandal

Nein, die Haut ist nicht nur, was ein alternder, geängstigter Mann mit Abscheu in ihren Falten, den physischen Zeichen des todbringenden Wirkens der Zeit erblickt. Die Haut ist auch der Schauplatz von Liebkosungen. Das Feld und das Medium, wenn ich so sagen darf, von Zeichen des Begehrens: diese deuten, symmetrisch zu den melancholischen Versionen des Abdrucks, auf das Vorhandensein anderer, hysterischer Versionen, die mit ihrer Leidenschaft für seine Textur den Organismus neu erfinden und erotisieren. In ihnen ist die Nähe nicht mehr Erstickung, sondern Kuß, bedeutet die Berührung kein Erstarren mehr, sondern eine virtuelle Bewegung der Körper aufeinander zu.

Charles Baudelaire war ein Zeitgenosse von David d'Angers. Auf den neunhundert Seiten der *Carnets* ist er nicht ein einziges Mal erwähnt. Baudelaires *Salons* sind demgegenüber ein wenig generöser – und sei es mit Ironie; sie widmen dem Bildhauer einige kurze Passagen: 1845 wird David für seine »Arbeit« gelobt, doch weil die »Arbeit« zu sichtbar ist, wird sie zur reinen mimetischen »Dummheit« erklärt – wobei die Ironie ist, daß Baudelaire den Einwand des akademischen Bildhauers gegen den Abguß auf ihn selbst zurückwendet, wenn er schreibt, seine Skulptur sei

[...] dumm wie die Natur; und es ist doch eine unbestrittene Wahrheit, daß es nicht das Ziel der Bildhauerkunst sein kann, mit Gipsabgüssen zu wetteifern. – Dies festgestellt, dürfen wir die Schönheit der Arbeit in aller Ruhe bewundern.²⁷⁷

An anderer Stelle spricht er immerhin von einem »immateriellen Vergnügen«, welches das Werk des Bildhauers ihm bereitet habe.²⁷⁸ Doch um Baudelaires Standpunkt zu dieser Problematik besser zu verstehen, muß man, von dem berühmten Kapitel über die Bildhauerei im *Salon 1846* ausgehend, nach der »primitiven Leidenschaft« forschen, die Baudelaire für eine bestimmte *Textur körperlicher Bilder* empfand. Man kennt die provokative Frage – oder das Urteil –, die er 1846 an die Bildhauerkunst richtete: »Warum die Bildhauerei ein Ärgernis ist.«²⁷⁹ Janson betont zu Recht, daß Baudelaires Schrift keineswegs eine beliebige unter den vielen Äußerungen zur Ästhetik der Skulptur im 19. Jahrhundert war, sondern, im Kontrast zur Fülle der theoretischen Texte der neoklassischen Epoche, als die einzige »allgemeine Theorie der Bildhauerei aus Sicht der Romantik« dasteht.²⁸⁰

Baudelaires einfaches und massives Argument besteht darin, daß er in der authentischen Skulptur ein *ursprüngliches Bildphänomen* sieht. Ursprünglich, das heißt »primitiv«, »karaibisch« und, wie er sehr treffend schreibt, *fetischhaft*.²⁸¹ In diesem Sinn ist die Skulptur »brutal und positiv wie die Natur, [...] zugleich unbestimmt und ungreifbar, weil sie zu viele Ansichten auf einmal zeigt.«²⁸² Da sie sich nie auf nur einen Blickpunkt reduzieren läßt, irritiert sie den Blick und erwirkt in ihrem kultischen – »primitiven«, fetischhaften – Kontext die *Aura* des dreidimensionalen Objekts, das als Gottheit oder als deren wirksame Vertretung gilt: etwas mächtigeres als die bloße mimetische Repräsentation. Wenn die Bildhauerei zu

Baudelaires Zeit »ein Ärgernis« ist, dann vor allem, weil sie diese konstitutive Brutalität und Ambiguität aufgegeben hat: »Seit die Skulptur das Zeitalter der Wilden hinter sich hat, ist sie, auch auf den Höhepunkten ihrer Entfaltung, nichts anderes als eine komplementäre Kunst«, und Baudelaire präzisiert: »eine Salon- oder Schlafzimmerkunst«. ²⁸³ Diese Kleingeistigkeit kennzeichnet in seinen Augen alle akademischen und bürgerlichen Bildhauer des 19. Jahrhunderts:

Sie würden gerne die Gräber von Saint-Denis in Zigarrensachteln oder Putzkästchen verwandeln, und alle florentinischen Bronzen in Zweigroschenstücke. ²⁸⁴

Vermutlich träumte Baudelaire von einer Skulptur, die »primitiv« und »modern« zugleich sei. Vermutlich träumte er von einem »Bildhauer des modernen Lebens«, der sich nicht mit kleinlichen Miniaturformaten abgab, von einem »karaibischen Bildhauer«, brutal und positiv wie die Natur, dessen Bilder – seine Idole – aber irreligiös, unzeitgemäß, respektlos wären. ²⁸⁵ Wie soll man hier nicht an die *Blumen des Bösen* denken und an ihre unablässig offenbarte »primitive Leidenschaft« für die »verdammten« – und verurteilten – Idole, die fleischlichen Körper, die der Dichter liebte?

Wie gern seh ich den spiegelblanken
Schein auf deinem Leib,
Wie seidne Stoffe schillernd schwanken,
Liebes, kaltes Weib! ²⁸⁶

~

Viele von Baudelaires Gedichten lassen sich als eine *Schrift der Berührung* lesen, in der diese zugleich »modernen« und »ursprünglichen« »Idole« – Frauen, die er namentlich nennt – in der Sprache des Dichters in immer wieder neuen Figuren beschrieben sind. Eine dieser »Idole«, heute weniger berühmt als die Mulattin Jeanne Duval, war Apollonie Sabatier, die Baudelaire (damals zweiundzwanzigjährig) bereits 1843 in Begleitung Théophile Gautiers kennenlernte. Sie blieb für lange Zeit die Freundin und flüchtige Geliebte des Dichters, auch nach ihrem »Bruch« 1857. Einige der schönsten Gedichte der *Blumen des Bösen* sind ihr gewidmet, waren den Briefen beigegeben, die Baudelaire ihr in den Jahren 1852–1854 schrieb. ²⁸⁷ Sie ist »die, die allzu fröhlich ist«, der er schrieb: »Du Tolle, nach der ich so toll, ich lieb dich und haß dich noch wilder!« ²⁸⁸ Sie erscheint dem Dichter wie ein »unsterbliches Götterbild«, das sich über den »schalen Stank der Orgien« erhebt. ²⁸⁹

Diese biographische Verortung gewinnt ihren Sinn hinsichtlich unserer Frage in dem Moment, da wir erkennen, daß sie inmitten des poetischen Texts etwas zutage fördert, das einem ästhetischen Paradigma nahekommt. Denn hier ist von nichts anderem die Rede als von Haut, von Falten und von Abdruckspuren. Eines der wichtigsten Gedichte in dem »Zyklus Madame Sabatier«, den die Literaturhistoriker innerhalb der *Blumen des Bösen* unterscheiden, trägt den bezeich-

nenden Titel »Umkehrbarkeit«. Was ist es, das er umkehrbar nennt? Das, was in dem geliebten Idol einen »Frohsinn« erweckt, der in »Furcht« und »Schrecken« umschlägt – die, wie Baudelaire schreibt, »unsre Herzen wie ein Stück Papier zerknittern« –, eine »Güte«, die sich in »Haß« verkehrt, eine »Gesundheit«, die dem »Fieber« weicht ... Der Höhepunkt des Gedichts beschreibt die *Umkehrbarkeit par excellence*: das ganze Vermögen der Figuration und des Wirkens der Zeit, die *Umwandlung der Bilder in ihre eigene Negativität*. Die Umkehrung der »Schönheit«, die nicht Häßlichkeit ist, sondern die »Falten« der körperlichen Hülle, die Spuren eines »leisen Grausens«:

Du Engel voller Schönheit, kennst du wohl die Falten,
Die Angst zu altern und das widerliche Leid,
Zu sehn das leise Grausen der Ergebenheit
In Augen, die für uns einst süßen Trank enthalten?
Du Engel voller Schönheit, kennst du wohl die Falten?²⁹⁰

Ästhetisch gesehen, dialektisiert Baudelaire hier, was David d'Angers um jeden Preis auseinanderzuhalten bemüht war. Wo der akademische Bildhauer die *Un-gleichmäßigkeiten der Textur* so scheute, daß er forderte, insbesondere bei »weiblichen Gestalten« die »Höhlungen, welche sich aus ihren Formen ergeben«²⁹¹ nach Möglichkeit zu vermeiden, verschreibt Baudelaire sich rückhaltlos der figurativen Umkehrbarkeit von *Falten der Liebe* und *Falten des Todes*: die aufreizende, schimmernde Haut (»wie seidne Stoffe schillernd«) führt ihn unmittelbar zu einem Gedicht, das die Fleischfetzen eines Aases beschreibt.²⁹² Das außergewöhnliche Gedicht »Die Verheißungen eines Gesichts« (möglicherweise ebenfalls »Mademoiselle A.« gewidmet) zeichnet Spuren einer Wahrheit »von dem Nabel an bis zu den Hinterbacken« nach, ihm folgt die Beschreibung eines »Scheusals«, einer todverheißenden »schaurigen Nymphe«.²⁹³ All dies findet seine ästhetische Verlängerung in einer *Kritik des künstlerischen Ideals*, das nie jene »gebrochene Linie« aus dem Weg räumen kann, für deren sehr romantische Unruhe Baudelaire Partei ergreift:

Aber ebenso wie es keinen vollkommenen Kreis gibt, so ist auch das absolute Ideal eine Torheit. Das ausschließliche Streben nach dem Einfachen führt den beschränkten Künstler zur Nachahmung des ewig gleichen Typus. Die Dichter, die Künstler und die ganze Menschheit wären sehr unglücklich, wenn das Ideal, diese Absurdität, diese Unmöglichkeit, gefunden wäre. Was würde dann ein jeder mit seinem armseligen Ich anfangen, – mit seiner gebrochenen Linie?²⁹⁴

~

Wie man sich unschwer vorstellen kann, war in dieser theoretischen Konfiguration der nackte Körper der Madame Sabatier wie geschaffen, um in seiner ganzen Textur reproduziert zu werden, und sei die Reproduktion auch unbarmherzig tödlich. So wie der nackte Körper Gillettes in Balzacs *Unbekanntem Meistenwerk*

dazu geschaffen war, um leibhaftig gemalt und dann – als Bild – für immer zerstört zu werden. Nun war Baudelaire über eine gewisse Affäre, die im Jahr 1847 die Welt der Bildhauerkunst skandalisierte, informiert – vermutlich besser informiert als viele andere. Im Salon dieses Jahres hatte der Bildhauer Auguste Clésinger²⁹⁵ ein Werk ausgestellt, das sehr bald als eine Glanzleistung angesehen, dann aber sehr bald wegen seines für exzessiv erachteten Realismus angegriffen wurde. Seine *Frau von einer Schlange gebissen* war in ihrer verführerischen Pose, in ihrer nicht-klassischen Anatomie – in der man sogleich eine »moderne Frau« erkannte –, in der genauen Wiedergabe ihrer Formen außerordentlich *lebendig*, während die Ikonographie sie als *Sterbende* darstellte, ohne sich jedoch auf irgendeine historische oder mythologische Episode zu beziehen (*Abb. 42*). Gustave Planche kritisierte das Werk schonungslos, das seiner Ansicht nach vor allem »Kleinlichkeiten, erbärmliche Details, die die wirkliche Kunst mißachtet oder vernachlässigt« vor Augen führte.²⁹⁶ »Erbärmliche Details«, das meinte: Eigenheiten der Textur, die der Hand des Künstlers spontan widerstreben und die nur der Abdruck – die blinde Abformung – mit solch unerträglicher Genauigkeit wiederzugeben vermag. Der Kritiker Paul Mantz lieferte den Schlüssel zu dieser Affäre, als er die Unschicklichkeit der Skulptur geradewegs mit der »vulgären Wahrheit«, mit dem Vorgang des Abgusses in Verbindung brachte:

Ob der Bauch, die Brust, die Schenkel, wie gewisse Indiskretionen es haben wollen, nach der Natur abgegossen sind, mag unwichtig sein; sicher ist, daß der Torso von einer etwas vulgären Wahrheit ist [...].²⁹⁷

42 Auguste Clésinger, *Frau von einer Schlange gebissen*, 1847. Marmor. Paris, Musée d'Orsay.



Die »Indiskretionen« waren nicht grundlos: tatsächlich entstand die *Frau von einer Schlange gebissen* nach Lebendabgüssen vom Körper Madame Sabatiers. Sie war in den Jahren 1844–1846 die Geliebte des jungen Bildhauers, wurde dann die des Finanziers Alfred Mosselman, der der wahre Auftraggeber dieses erotischen Memorandums war, das manche Kritiker für »den Gipfel der Anstößigkeit« hielten.²⁹⁸ Die Perversion des Abgusses tat bald das ihre, verstellte den Blick auf das Werk, an dessen Stelle das übelste Gerede über das Privatleben derjenigen trat, die hier ihrer bildhauerischen Darstellung zu nahe war. Leider schrieb Baudelaire keinen »Salon 1847«. Doch von Théophile Gautier existiert ein bemerkenswerter, noch im selben Jahr geschriebener Artikel über Clésingers *zu unschickliche* Skulptur.

Er beginnt damit, daß er, wie Baudelaire, die Bildhauerei als »die wirklichste und die abstrakteste aller Künste« definiert.²⁹⁹ Wirklich und abstrakt in dem Sinn, daß der Marmor – wie die Verse eines Dichters, meint Gautier – dem »Traum von Liebe und Schönheit« des Künstlers Gestalt geben soll. Keine Skulptur gilt ihm als authentisch, die nicht »die unvergänglichen Rechte des menschlichen Körpers« hochhält.³⁰⁰ Gegen was? Gegen eine klassische Bildhauerei, die vielmehr einem »Leichentuch mit glatten Falten« gleicht; denn Gautier artikuliert die ästhetischen Polaritäten bezeichnenderweise anhand von Problemen, die er als Falten, Linien und Windungen benennt: »Hier und da lassen eine kleine Falte, eine unvermittelt hervorgehobene Partie, die Windungen einer Linie daran zweifeln, daß wir hier vor einer Figur stehen, die mit zahllosen Hammerschlägen aus einem Stein herausgearbeitet ist.«³⁰¹ Diese *kleinen Falten* bilden in der Tat die genaue Antithese der *großen Flächen*, die zur selben Zeit David d'Angers verlangte.³⁰²

Gegenüber den »Leichentüchern mit glatten Falten« bietet Clésinger die üppige Sinnlichkeit eines »schillernden Stoffes«, den er unter dem Körper der Frau ausbreitete, aber auch die beinahe lebensechte Textur ihrer Haut. Gautier bewundert in seiner Skulptur die »in unserer Zeit unerhörte Kühnheit, ohne die Verkleidung eines mythologischen Titels ein Meisterwerk auszustellen, das weder eine Göttin, noch eine Nymphe, Dryade, Waldfee oder Okeanide ist, sondern einfach nur eine Frau.«³⁰³ Ihre Schlange ist nicht die Schlange einer sterbenden Kleopatra oder Eurydike. (Immerhin ist zu bemerken, was Gautier selbstverständlich nicht erwähnt, daß mit der Präsenz der Schlange trotz allem das konventionelle Spiel des ikonographischen Attributs fortgesetzt wird, auch wenn sie nicht auf eine spezifische *istoria* verweist. Dieser Kompromiß war zweifellos notwendig: ohne ihre Schlange wäre Clésingers Skulptur jedenfalls unausstellbar, weil zu explizit auf ihre Funktion als erotisches Memorandum zurückgeworfen gewesen.) Die fast triviale Kühnheit des Bildhauers bestand genau darin, daß er eine *moderne Frau* darstellte, beinahe erkennbar, beinahe benennbar, sehr lebendig – sehr präsent – und doch zugleich im Sterben – »sehr hingeschieden«:

Denn seit langer Zeit hat die Bildhauerkunst kein so originales Werk mehr hervorgebracht. – Die Antike hat keinen Anteil an dieser strahlenden Figur einer gänzlich modernen Schönheit; keine Venus, keine Flora kann Anspruch auf Arme oder Beine dieser Statue erheben, oder vielmehr dieser Frau: denn sie ist nicht aus Marmor, sie ist aus Fleisch und Blut; sie ist nicht in Stein gehauen, sie lebt, sie regt sich! Ist das nicht eine Illusion? Sie hat

sich bewegt! Sie verbreitet den Anschein, daß wenn man seine Hand auf diesen weißen, geschmeidigen Körper legte, man in ihm nicht die Kälte des Steins, sondern die Wärme des Lebens finden würde! [...] Noch nie bebte eine wirklichere Skulptur unter den erstaunten Blicken als diese. Wenn sie nicht aus Marmor wäre, glaubte man, daß ein herrlich schönes Wesen, ihm selbst unbewußt, von einem magischen Abguß eingefangen und festgehalten worden sei, als sie gerade in einem zauberhaften und schrecklichen Traum sich unter ihrer Decke von Freude und Leid wand.³⁰⁴

»Unbewußt von einem magischen Abguß festgehalten« ... Gautier wußte sehr wohl, daß dieser Abguß zunächst nicht »magisch« und ätherisch war, sondern gewöhnlich, massiv und handwerklich. Seine Diskretion ist tadellos, doch sein Wissen über diesen Vorgang hat im Vokabular seiner Beschreibung einen subtilen Niederschlag hinterlassen: »Dieser bebende Körper ist nicht aus Stein gehauener Kunstliteratur zu verwenden und zugleich einen Schlüssel zu der besonderen Beschaffenheit des Werks zu liefern. *Versteint* deutet auf das Bildhauen, aber auch auf das Beben des Körpers, der sich unter der Hand sinnlich verwandelt. *Magisch*, oder jedenfalls *fetischhaft* im Sinn Baudelaires, ist hier, daß diese Skulptur keineswegs eine Geschichte erzählt oder eine Allegorie vorträgt, sondern direkt die erotische Gelöstheit eines Körpers darstellt, den der sehr »männliche« (wie Gautier in denselben Zeilen schreibt) Clésinger in dem Stein festhielt und verewigte. In symbolischer Hinsicht können wir feststellen, daß der »Tausch von Frau gegen Frau«, der schon im *Unbekannten Meistwerk* so prägnant erscheint,³⁰⁵ mit der unmittelbaren Berührung und der Reproduzierbarkeit des Abgusses, seiner Kreislauf schließt. Hinsichtlich des Materials – versteinertes Fleisch, gegossener Gips, behauener Marmor – dient hier das *Nehmen (prise)* des »magischen Abgusses« zur *Bemächtigung (emprise)* des Mannes über den Körper seiner Geliebten, die sich ihm für immer hingegeben hat, die er für alle Zeit in ihrer Nacktheit erhalten hat (Marcel Duchamp brauchte diese Formel nur noch ein wenig zu komprimieren, um zu den »männlichen Gußformen« zu gelangen – doch das ist eine andere Geschichte). Gautier schließt, ironisch den Doppelsinn seiner Worte auskostend:

[...] er ist weitaus männlicher, ungestümer, heftiger in den Reizen, begeistert sich auf ganz andere Weise für die Natur und die Wahrheit [als David d'Angers und Pradier]. Kein anderer Bildhauer hat die Wirklichkeit enger umarmt als er! Er hat das Problem gelöst, eine Schönheit zu erschaffen, die nicht geziert, nicht affektiert, nicht maniert ist, mit einem Kopf und einem Körper aus unserer Zeit, in der jeder seine Geliebte erkennen kann, wenn sie schön ist. Und er dachte nicht einmal daran, als er sein Modell sich entkleiden ließ, von ihrem Arm ein Armband nach der Mode der Saison abzunehmen, ein Armband in Form einer schweren Kette mit einem Herz als Schloß.³⁰⁶

Gewerkte Formen: Der Abdruck als Propädeutik

So befindet sich der Abdruck im 19. Jahrhundert an der Grenze des Unschicklichen und des Unausgesprochenen – oder des unsäglichen »Nichts«, das David d'Angers angesichts der Häßlichkeit der Totenmasken dermaßen schreckte. Jedenfalls – und in jedem Sinne – wird im Abguß die Bildhauerei und der Bildhauer von einem *Schicksal* ereilt: ein tödliches Schicksal, wird doch der Abguß, wie wir sahen, zumeist als das definiert, *womit die Bildhauerei endet*. Wenn der von David d'Angers geschmähte Vincenzo Vela Gesichter, Frauenrücken und sogar Draperien abgießt, scheint in der unmittelbaren texturalen Reproduktion die wesentliche Idee der Bildhauerei am Ende zu sein (Abb. 43–44).³⁰⁷ Wenn die in den verschiedensten Materialien reproduzierten Totenmasken George Washingtons, Napoleons und Beethovens überall Verbreitung finden, endet die Bildhauerei in der Kargheit eines Kultobjekts, das nichts mehr von seiner früheren katholischen Pracht besitzt.³⁰⁸ Wenn die aus farbigem Wachs gefertigten Figuren von Jeremy Bentham (1830) oder von Londoner Mördern in Madame Tussauds Kabinett ausgestellt werden, endet die Bildhauerei in einer morbiden und grausamen Farce. Wenn Adèle d'Affry (die als Bildhauerin unter dem männlichen Pseudonym Marcello arbeitete) einen Abguß ihrer eigenen Büste herstellt, wenn Lady Cloncurrys Gemahl bei dem Bildhauer John Hogan einen Abguß des Fußes seiner Gattin in Auftrag gibt, dann endet die Bildhauerei schließlich in Praktiken, die vielleicht einer *Psychopathia sexualis* des Figürlichen würdig wären.³⁰⁹ Und wenn Thomas Eakins, der 1892 die Totenmaske Walt Whitmans anfertigte, für seine Gemälde Abgüsse von seziierten anatomischen Präparaten verwendet, neigt der *Realismus* der Kunst, aufgrund seines Interesses am Inneren – an der *Umkehrbarkeit* – des Körpers, gefährlich zu einer *Defiguration*, die im organischen Aufsprengen der *Anatomie* die optische »schöne Form« des *Akademismus* virtuell tötet (Abb. 45).³¹⁰

Die Paradoxie dieser Schicksalhaftigkeit liegt darin, daß die Frage des »Endes« (der Zerstörung) hier aufs engste mit der Frage des Beginnens (der Absicht, der Zielsetzung) verbunden ist. Der Abguß ist schicksalhaft, insofern er auch das ist, *womit die Bildhauerei beginnt*. Es gibt keine bildhauerische Ausbildung ohne eine

43–44 Vincenzo Vela, *Abdruck gefalteter Hände und Abdruck eines Frauenrückens*, um 1850–1860. Gips. Ligor-netto, Museo Vela.

