



SANDRA KLUWE · HEIDELBERG

## «SCHÖNHEIT»

*Stationen der Ideengeschichte von Platon bis Houellebecq*

Schönheit ist sinnlich wahrnehmbare Vollkommenheit. Schön ist, was als Leuchtendes in die Augen blitzt, den Blick gefangen hält und sich dem Betrachter geneigt macht. In diesem Sinn sagt das Volkslied: «Und das hat deine Schönheit gemacht, die hat mich zum Lieben gebracht mit großem Verlangen.» Schön ist vor allem auch, was den Sexus reizt, und deshalb ist Schönheit in einer männlich dominierten Gesellschaft ein Attribut des «schönen Geschlechts», freilich eines, das zu dessen Verdinglichung beiträgt. Dies macht auf die andere Seite der Schönheit aufmerksam: Sie ist zentrales Element eines Herrschaftsdiskurses, mittels dessen alles «Andere», also das Hässliche, Alte, Hexenhaft-Dunkle diskriminiert wird. Die Soziologin Nina Degele kam sogar zu dem Befund, dass auch die «wissenschaftliche Erforschung von Schönheit [...] von Anfang an zutiefst rassistisch und sexistisch» war.<sup>1</sup> Im Folgenden gilt es, die wichtigsten ideengeschichtlichen Stationen aus theologischer, philosophischer, literaturgeschichtlicher, soziologischer und psychologischer Sicht zu referieren.

Etymologisch ist zu erwähnen, dass Jacob Grimm einen Zusammenhang des Wortes «schön» mit dem Lexem «scheinen» vermutete.<sup>2</sup> In jüngerer Zeit ist «schauen» als Etymon in der Diskussion (auch Kluge, 740 vermerkt: «Verbaladjektiv zu *schauen*, also eigentlich «ansehnlich»)). Das Grimmsche Wörterbuch konstatiert bezüglich des etymologischen Zusammenhangs von «schauen» und «schön»: «besteht wirklich etymologischer Zusammenhang mit schauen, so ist die ursprünglich indifferente bedeutung prägnant geworden, indem das wort bezogen wird auf das, was in die augen fällt, auf glanz, helligkeit, klarheit».<sup>3</sup>

Dies entspricht der theologischen Dimension des Wortes «Schönheit», das heißt der *theologia gloriae*, in der die «Herrlichkeit des Herrn» als *splendor Dei*, als Glanz oder Schein der Herrlichkeit Gottes ästhetisiert wird: Die

*SANDRA KLUWE, geb. 1975 in Stuttgart; 1994-99 Studium der Germanistik, Philosophie und Romanistik in Heidelberg. 2002 Promotion über R.M. Rilke. Seit 2007 Wiss. Angestellte am Germanistischen Seminar Heidelberg, außerdem Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes.*

Schönheit, also der Glanz Gottes begegnet in der hebräischen Fassung des Alten Testaments als *kabôd Jahwe*, in der Septuaginta als *doxa theou*, in der Vulgata als *gloria Dei*, in der Luther-Übersetzung als «Herrlichkeit des Herrn». Heißt es in Psalm 104,1: «LOBE den HERRN meine Seele / HERR mein Gott / du bist seer herrlich / Du bist schön vnd prechtig geschmückt», so ist an den etymologischen Zusammenhang zwischen «Herrlichkeit» und «Glanz» zu erinnern: «Herrlichkeit, etymologisch abgeleitet von mhd. ‹herlich› (her) mit der Bedeutung ‹hervorragend, vornehm, glänzend, vortrefflich›», «gehört theologisch zum Grundbestand biblischer Offenbarungs- und Erscheinungssprache».⁴ Dies gilt sowohl für das Alte als auch für das Neue Testament: Nach Lk 2,9-14 leuchtet die *δοξα κυριου* in der Nacht auf, so dass Himmel und Erde in eine neue Balance kommen, die auch die Menschen in ein rechtes Verhältnis zueinander bringt. Nach 2 Kor 4,6 strahlt den Glaubenden die *σωμα* Gottes im Antlitz Christi auf wie das Licht aus der chaotischen Nacht des Schöpfungsbeginns. Der auferstandene Christus schließlich hat einen «glanzdurchwirkten Leib» (*σωμα της δοξης*, Phil 3,21).⁵

Die Welt in ihrer Schönheit ist *imago Dei*, desgleichen der schöne Mensch, wie er im Hohelied Salomons besungen wird: «SJhe / meine Freundin / du bist schöne / schöne bistu / Deine augen sind wie Tauben augen. Sihe mein Freund / du bist schön vnd lieblich» (Hhld 1,15-16).

Wenn die katholische Exegese die *Immaculata* als *adimpletio* der *figura* des Hohenliedes («kein flecken an dir») auslegt und aus dem Hohenlied Topoi der Mariologie wie den *fons signatus* und den *hortus conclusus* ableitet («Du bist ein verschlossen Garten / Ein verschlossen Quelle / ein versiegelter Born»), so sublimiert sie die sinnfrohe Bildlichkeit des Hohenliedes zu geistiger Idealität. Sie erinnert hierin an das platonische Schönheitskonzept, wiewohl von einem direkten Einfluss keine Rede sein kann. Indem jedoch die Septuaginta hebräisch ‹jafaeh› und ‹tôb› mit *καλος* übersetzt, «dringt auch griechisches Schönheitsdenken in die alttestamentlichen Schriften ein».⁶ Pythagoreisches Gedankengut wird offensichtlich in Weish 11,20 aufgenommen.⁷

Die ontotheologische Auffassung des Schönen, wonach der Glanz Gottes eine Offenbarung seiner Herrlichkeit ist, hat ihr ontologisches Pendant in der Philosophie Platons (427 v. Chr.–347 v. Chr.), die durch Plotin, den deutschen Idealismus und Heidegger fortgeführt wird. Hier begegnet das Schöne als das Erscheinen der realen Idee; es hat – über die subjektive Wahrnehmung hinaus – ein *fundamentum in re*. Eine innere Schau der Seele, die Platon ‹*αναμνησις*› nennt, macht das Schöne an sich erlebbar.

Die platonische Koinonie des Wahren, Guten und Schönen lässt sich alltagssprachlich formulieren: «Das Ideal der Vollkommenheit setzt sich aus der Trias des Wahren, Schönen, Guten zusammen und enthält die Hoff-

nung, dass Schönheit gut ist und glücklich macht».<sup>8</sup> Auf ideale Weise schön ist Seiendes für Platon allerdings nur, sofern es an der Idee des Guten, die in einem metaphysischen, nicht in einem logischen Sinne wahr ist, teil hat (μεθεξις): «Wenn also Eros des Schönen bedürftig ist und das Gute schön ist, so wäre er ja auch des Guten bedürftig?», lautet die Leitfrage im Dialog «Symposion». Die Teilhabe am idealisch Schönen, das als Göttliches zugleich gut und wahr ist, lässt das empirische Schöne entstehen. Die Hinwendung zum Schönen geht also auf ideale Güte und ideale Wahrheit aus, zugleich aber ist das unteilbar Eine der Idee, d.h. des Göttlichen (ατομον ειδος/ολον/εν) mitteilbar nur über das realexistierende, sinnlich erfahrbare Schöne.

Im «Symposion» heißt es weiter: «Denn die Weisheit gehört zu dem Schönsten, und Eros ist Liebe zu dem Schönen; so daß Eros notwendig weisheitsliebend [φιλοσοφον] ist und also, als philosophisch, zwischen dem Weisen und Unverständigen mitten inne ist».

Hier wird deutlich, dass die ideale «Wahrheit», zu der Eros hinführt, eine metaphysische ist. Die Liebe zum Schönen, Guten und Wahren ist daher als Streben nach Unsterblichkeit aufzufassen. So hat auch die Wahrheit der jeweiligen Dinge – nicht anders als ihre Schönheit, nicht anders als ihre Gutheit – ihren Letztgrund in der *idealen* Verfasstheit derselben.

In Platons Spätdialog «Philebos» wird die so bestimmte Schöngutheit («Kalokagathie») mit dem «rechten Maß» in Verbindung gebracht: Im Schönen tritt die *Idee* der Symmetrie (συμμετρια), des im Wortverstande rechten, d.h. guten Maßes in die Erscheinung und wird so wahrnehmbar: Die absolute Wahrheit der Idee des Guten, die sich jedem Begreifen entzieht, die für den Logos unsichtbar ist, kann erfahrbar werden in der schönen Gestalt. Hier schließen moderne Ansätze der Gestaltpsychologie an.

Ähnlich wie im Alten und Neuen Testament gilt Schönheit auch in der Ontotheologie des Mittelalters als Zeichen Gottes. Für *Augustinus* (354–430) macht nicht der Mensch durch sein Wohlgefallen die Dinge schön, sondern sie gefallen, weil sie schön *sind*.<sup>9</sup>

*Thomas von Aquin* (1225–1274) setzt «claritas», d.h. «perspicuitas», d.h. Transparenz und «quidditas» gleich, und er rechnet die solchermaßen wesens-transparente Klarheit zu den drei Attributen des Schönen.<sup>10</sup> «Von Pseudodionysius übernimmt Thomas den Aspekt der Proportion (Harmonie)<sup>11</sup> und der Leuchtendheit (*claritas*), im Kontext der Trinitätslehre ergänzt durch Vollkommenheit (*perfectio, integritas*)». <sup>12</sup> Der Aquinate lehrt: *pulchra sunt, quae visa placent*. Das bedeutet für Thomas «keine reine Subjektivierung», «sondern Freude an aufleuchtender Stimmigkeit zwischen «Gegenstand» und «Wahrnehmung»». <sup>13</sup>

Indes wirft eine Theologie der «Herrlichkeit» im Sinne von «Leuchtendheit» auch die nihilistische Bedeutung des Wortes «Schein» auf, wie Hans

Urs von Balthasar pointiert hat: «[Wer] weiß, ob Scheinen Gottes oder Scheinbarkeit des Nichts» ist? (III/1, 39). Im eschatologischen Sinne jedoch treten «Schönheit/Herrlichkeit» und «Wahrheit» derart in ein Beziehungsverhältnis zueinander, dass nicht nur die Wahrheit, sondern auch der Schein letztgültig gerettet wird.<sup>14</sup>

Eine betont ästhetische, die sinnliche Wahrnehmung ansprechende Wahrheitstheologie vertraten die Lichtmetaphysiker.<sup>15</sup> Wie bereits im Zusammenhang der *theologia gloriae* erwähnt, ist Licht die Metapher des Göttlichen – nicht nur im Christentum. Schon in den Psalmen heißt es: «Denn bei dir ist die Quelle des Lebens, und in deinem Lichte sehen wir das Licht» (Ps 36,10). Auch das «Wesen der Weisheit» wird als Licht, als Sonne apostrophiert, womit die geistig-seelische Durchdringungskraft des «splendor veritatis» bedeutet werden soll (Weish 7,22-8,1). Im Johannes-Evangelium steht das Licht für den Messias; Jesus nennt sich «das Licht der Welt» (Joh 8,12, vgl. Joh 12,46 und Joh 12,36). In der Offenbarung schließlich ist es das Neue Jerusalem, das mit den Attributen des Lichts und der Transparenz versehen wird: «Und er führte mich hin im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem herniederkommen aus dem Himmel von Gott, die hatte die Herrlichkeit Gottes; ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem Jaspis, klar wie Kristall» (Offb 21,10-11).

Eine regelrechte Lichtmetaphysik erwuchs allerdings erst auf dem Hintergrund der *neuplatonischen* Emanationslehre. Bei *Plotin* (203-269) figuriert das Licht als das höchste Sein, das sich bis in die Materie verströmt und sich offenbart in einer mythisch-intuitiven Erkenntnis, die freilich sprachlich vermittelt bleibt.<sup>16</sup> Diese Vermittlung ist insofern keine Wahrheits-Verstellung, als das Licht selbst intelligibel ist. Das sinnenfällige Licht ist somit Analogon des intelligiblen Lichts, der Erleuchtung oder der Evidenz, und dies nach einem Prinzip, dessen Wahrheit ursprünglich gesichert ist: «Licht ist Licht, weil es einig in sich selbst ist», weil die ontologische Differenz von Sein und Seiendem aufgehoben ist im sich selbst «durchlichtenden Licht», denn: «Im Sehen des Sehens sucht der Geist sein eigenes Licht, das nicht an Anderem ist, sondern in sich selbst leuchtet».<sup>17</sup> Das Paradigma dieser «vor-reflexiven Helle»<sup>18</sup> ist die Sonne, deren ursprüngliches Licht immer «bei sich» ist und sich nicht mindert, «auch wenn es sich des Lichtes entäußert».<sup>19</sup>

Mit ihrer These, dass sinnenfällig Erscheinendes auf Intelligibles nur symbolisch, nicht begrifflich übertragen werden kann, bietet die Lichtmetaphysik geradezu ideale Voraussetzungen für eine ästhetische Vermittlung. So kann etwa das architektonische Konzept der gotischen Kathedrale als direkte Umsetzung der Licht-Theologie des syrischen Mystikers Pseudo-Dionysos Areopagita gelten.

Der *Petrarcismus* greift die mittelalterliche Lichtmetaphysik insoweit auf, als das Idealbild weiblicher Schönheit hier stets mit dem Alabasterteint der leuchtend weißen *Immaculata* porträtiert wird.

*Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau* (1617-1679), führender Geist der sogenannten zweiten schlesischen Dichterschule und nach Gryphius der bedeutendste deutschsprachige Barocklyriker, verbindet in seinem Sonett «Vergänglichkeit der Schönheit» traditionelle Schönheits-Metaphorik mit den *vanitas*-Bildern des Barock:

Es wird der bleiche Tod mit seiner kalten Hand  
 Dir endlich mit der Zeit um deine Brüste streichen,  
 Der liebliche Korall der Lippen wird verbleichen;  
 Der Schultern warmer Schnee wird werden kalter Sand,

[...]

Dies und noch mehr als dies muß endlich untergehen,  
 Dein Herze kann allein zu aller Zeit bestehen,  
 Dieweil es die Natur aus Diamant gemacht.

Bei näherer Betrachtung des Gedichts zeigt sich, dass der vordergründige Gegensatz zwischen Schönheit und Vergänglichkeit, der durch das Metrum des Alexandriners und die antithetische Grundstruktur des Sonetts auch formal profiliert wird, keiner ist. Bereits die Poetisierung der weiblichen Schönheit basiert auf Verdinglichung und Morbidisierung: Der Korallenschnee des schönen Leibs ist Metapher für eine lebende Leiche, die, Schneewittchen gleich, nicht erst im Tode durch ihren rotweißen Teint, jener Mischung aus Milch und Blut, entzückt. Offen bleibt, ob die Schlussmetapher des Gedichts geistlich zu verstehen ist, indem der Diamant auf die Unvergänglichkeit der Seele verweist, oder aber weltlich, mit Blick auf die Hartherzigkeit der Dame.

Die Verbindung von Schönheit und Vergänglichkeit ist ein seit der Antike geläufiges Motiv: Adonis, der *puer aeternus*, muss ebenso wie andere Schönheits-Personifikationen der Antike eines frühen Todes sterben.<sup>20</sup> Auch bei Hoffmannswaldau geht es hierbei weniger um die Antithetik von «Memento mori» und «Carpe diem»,<sup>21</sup> sondern um die Faszination an «der Schönheit des unversehrten, begehrenswerten Menschen»,<sup>22</sup> deren illusorischer Charakter freilich die Funktion eines narzisstischen Surrogats, einer «orthopädischen Ganzheit» hat.<sup>23</sup>

Die ontologische Schönheits-Idee Platons und der Platonisten und das ontotheologische Modell der *theologia gloriae* werden im Empirismus und Sensualismus des 18. Jahrhunderts psychologisch kontrastiert. *Francis Hutcheson* (1694-1729) führt das ästhetische wie moralische Gefühl auf

einen natürlichen inneren Sinn zurück (‹moral sense›, ‹sense of beauty›), den er gleichermaßen gegen den bloßen Verstand und gegen die bloße Sinnesempfindung abgrenzt. Auch für *Edmund Burke* (1729–1797) und *David Hume* (1711–1776) ist das Schöne das sinnliche Angenehme: «Daß man im Schönen nichts als den Gegenstand der Sinne liebt, dies macht Burke diskurswürdig». <sup>24</sup>

Mit *Alexander Gottlieb Baumgarten* (1714–1762) tritt eine erkenntnistheoretische Wende in der Betrachtung des Schönen ein: Das Schöne wird Gegenstand einer Theorie des sinnlichen Erkennens, der Ästhetik. Baumgartens «*Aesthetica*» (1750/1758), die sich als eine «ausgeführte ars pulchre cognitandi» versteht, <sup>25</sup> bezeichnet das Gedicht als eine «vollkommene sensitive Rede». <sup>26</sup> Der Gedanke des Schulmetaphysikers *Christian Wolff* (1679–1754), dass Schönheit und Vollkommenheit anschaulich zusammengehörten, wird dabei von Baumgarten aufgegriffen. Auch sonst verbleibt Baumgarten im Rahmen der Leibniz-Wolffschen Metaphysik und nennt seine Ästhetik folgerichtig eine «Metaphysik des Schönen».

Dieser metaphysischen Dimension der Ästhetik wird durch die Transzendentalphilosophie *Immanuel Kants* (1724–1804) der Boden entzogen: Das Schöne gilt Kant nunmehr als eine Konstruktion des Geschmacks, die er in der «*Kritik der Urteilskraft*» (1790) analysiert.

Auf dieser Basis eruiert Kant vier Momente des Schönen: erstens das interesselose Wohlgefallen, zweitens das allgemeine Wohlgefallen, drittens die Zweckmäßigkeit ohne Zweck, wie sie in der ‹freien Schönheit (pulchritudo vaga)› des Ornaments zum Ausdruck kommt, viertens das Symbol des Sittlich-Guten. Zu Letzterem ist zu bemerken, dass Kant den platonischen Begriff der  $\mu\epsilon\theta\epsilon\chi\iota\varsigma$  darstellungstheoretisch mit ‹Symbol› übersetzt: Das empirisch Schöne ist nicht das Sittliche, aber es symbolisiert es und macht es so mitteilbar. Die Verbindung zwischen dem Schönen und Guten als solche bleibt zwar erhalten, allerdings wird sie nicht metaphysisch, sondern mit der Inter-Subjektivität des Geschmacksurteils begründet. Die Relation zum Wahren aber fällt weg, sofern das metaphysisch Wahre in der «*Kritik der Urteilskraft*» kein Bezugspunkt ist, das epistemisch Wahre hingegen ausgegrenzt wird, weil es in den Bereich der theoretischen Philosophie («*Kritik der reinen Vernunft*»), nicht der Schönheitslehre gehört. Als «maßgeblicher Anreger für die Begründung einer Ästhetik der Autonomie des Schönen, die in anderer Weise von Karl Philipp Moritz, Schiller und Goethe entwickelt wird und in Schelling, Hölderlin und Hegel ihre Höhepunkte findet», <sup>27</sup> wirkt Kant mit dieser Abkoppelung des Schönen vom Wahren bis hinein in den Ästhetizismus.

*Friedrich Schiller* (1759–1805), der in seinem literarischen Werk die Korrelation des Schönheits- und des Vergänglichkeits-Motivs fortführt («Nänie»: «Auch das Schöne muß sterben») und in dem Typus der «schönen Seele» die

Korrelation des Schönen mit dem sittlich Guten figuriert, glaubt 1792, den «objektiven Begriff des Schönen» gefunden zu haben. Im Gespräch «Kallias oder über die Schönheit» reflektiert er ihn als Freiheit in der Erscheinung. Der Gedanke, dass die «Selbsttätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit» eröffnet werden sollte, wird auch in den «Briefen über die ästhetische Erziehung» formuliert.

Das eigentliche Manifest der neuen Schönheits-Philosophie ist aber das «Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus» aus dem Jahre 1796/97. Hier heißt es: «Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischen Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind – Der Philosoph muß eben so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. Die Menschen ohne ästhetischen Sinn sind unsere Buchstabenphilosophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie. Man kann in nichts geistreich seyn [,] selbst über Geschichte kann man nicht geistreich rasonnieren – ohne ästhetischen Sinn.»

Die exponierte Stellung der «Idee der Schönheit» legitimiert die Einschätzung Otto Pöggelers, das Systemprogramm dokumentiere die Ausbildung eines «ästhetischen Idealismus» – der mit dem platonischen, dem – entgegen der Deutung Ficinos und anderer Neuplatoniker – das *αγαθον* das Höchste war, keinesfalls kongruiert.<sup>28</sup>

Die Zielvorstellung einer Versöhnung von Sinnlichkeit und Geist durch die schöne Kunst war nun bei keinem der drei Autorschafts-Kandidaten des «Systemprogramms», Hegel, Schelling und Hölderlin, so ausgeprägt wie bei Letzterem.

In der Vorrede zur vorletzten Fassung des 1798 publizierten Romans «Hyperion» von *Friedrich Hölderlin* (1770-1843) heißt es: «Wir hätten auch keine Ahnung von jenem unendlichen Frieden, von jenem Sein, im einzigen Sinne des Worts, wir strebten gar nicht, die Natur mit uns zu vereinigen, wir dächten und wir handelten nicht, es wäre überhaupt gar nichts, (für uns) wir wären selbst nichts, (für uns) wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jenes Sein, im einzigen Sinne des Worts vorhanden wäre. Es ist vorhanden – als Schönheit [...]. Ich glaube, wir werden am Ende alle sagen: heiliger Plato, vergib! man hat schwer an dir gesündigt.»

In der sogenannten Athener Rede des Romans folgt auf den prometheischen Satz «Der Mensch ist aber ein Gott, sobald er Mensch ist» die These: «Und ist er ein Gott, so ist er schön». Ferner heißt es: «Das erste Kind der menschlichen, der göttlichen Schönheit ist die Kunst. In ihr verjüngt und wiederholt der göttliche Mensch sich selbst. Er will sich selber fühlen, darum stellt er seine Schönheit gegenüber sich. So gab der Mensch sich seine Götter. Denn im Anfang war der Mensch und seine Götter Eins, da, sich

selber unbekannt, die ewige Schönheit war. – Ich spreche Mysterien, aber sie sind [...]. Der Schönheit zweite Tochter ist Religion. Religion ist Liebe zur Schönheit.»

Bei den Athenern seien Religion und Kunst «Kinder ewiger Schönheit» gewesen, aus solcher «Geistesschönheit» sei denn auch «der nötige Sinn für Freiheit» entstanden. Der Schlusssatz der Athener Rede lautet: «Es wird nur Eine Schönheit sein; und Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit».

Für Hölderlin ist die Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft qua Schönheit nicht bloß ein «schöner Schein» wie für Schiller, vielmehr «Sein, im einzigen Sinne des Wortes» und empirisch «vorhanden»: In der gelungenen Vermittlung von Subjekt und Objekt sind Schönheit und Sein in seinen Augen identisch und als solche absolut.

In seinem «System des transzendentalen Idealismus» (1800) unterscheidet *Friedrich Schelling* (1775–1854) zwischen bewusstloser und bewusster Tätigkeit im Sinne der dritten Kantischen Antinomie von Natur und Freiheit; das Schöne vermittelt zwischen beiden Sphären, indem es Anteil an beiden hat. Im transzendentalen Denken der Schellingschen Identitätsphilosophie folgt sonach die Struktur des Schönen der des Absoluten. Dem Urbild der Schönheit kommt daher für die Kunst eine gleiche Bedeutung zu wie der Wahrheit für die Philosophie – die Kantische Trennung beider Sphären ist somit aufgehoben.

*Georg Wilhelm Friedrich Hegel* (1770–1831) spielt das Naturschöne gegen das Kunstschöne aus, da er das Erstere als ein dem Geiste angehöriges Schönes, das Kunstschöne hingegen als «aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit» begreift.<sup>29</sup> Dieser Primat führt letztlich zum viel zitierten Hegelschen Diktum vom Ende der Kunst: «Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.» Folgerichtig transformiert Hegel die Philosophie des Schönen zu einer Wissenschaft vom Kunstwerk. In dieser expliziert er das Schöne zwar als das «sinnliche Scheinen der Idee» und greift somit implizit auf die platonische Tradition zurück, doch stellt er keinen expliziten Bezug zum Guten mehr her – wiewohl die Transparenz der Idee als Vorschein von Transzendenz verstanden werden darf. Die Wahrheitsfunktion wird dagegen restituiert – das Denken erkennt sich im Kunstwerk wie in einem Spiegel wieder –, wenn auch unter dem Vorbehalt des Scheins: Das Schöne *ist* nicht wahr, lässt aber das Wahre aufscheinen, weil es eine Erscheinungsform des Geistes ist.

In Hegels «Vorlesungen über die Ästhetik» wird die «Historizität des Schönen» ebenso wichtig genommen wie dessen Idealität.<sup>30</sup> Die Einsicht in die Subjektivität der Schönheitserfahrung führt so zur «Erweiterung des Begriffs, zu seiner Relativierung und Geschichtlichkeit».<sup>31</sup>



*Eduard Mörikes* (1804–1875) Gedicht «Auf eine Lampe» (1840) lässt sich ebenfalls als Reflexion auf die Geschichtlichkeit, gleichzeitig aber auf die Idealität des Schönen lesen:

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,  
 An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,  
 Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.  
 Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand  
 Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,  
 Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.  
 Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist  
 Des Ernstes doch ergossen um die reine Form –  
 Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?  
 Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Dass die Schönheit des Gebrauchsgegenstands Lampe vergänglich ist, indiziert die adverbiale Fügung «noch unverrückt».<sup>32</sup> Über die Frage, ob das Scheinen der Lampe, dem «Kunstgebild der echten Art», im Sinne von «*lucet*» oder «*videtur*» zu verstehen ist, also im Sinne der ontotheologischen *theologia gloriae* oder aber epistemisch, haben der Germanist Emil Staiger und der Philosoph Martin Heidegger brieflich disputiert.<sup>33</sup> Heidegger plädierte für «*lucet*»: Die Lampe symbolisiere das Kunstwerk an sich, das «Ideal». Das «in ihm selbst»-Scheinen des Schönen sei ein Scheinen ohne Selbstbewusstsein, also ohne Begriff, aber als Sichoffenbaren des Kunstwerks zu begreifen: «Das Kunstgebilde [...] ist selbst die Epiphanie der von ihm gelichteten und in ihm gewahrten Welt.» Staiger seinerseits kritisiert, in Heideggers «Epiphanie»-Deutung gehe die Einsicht in die Relativität des ästhetischen Scheins sowie in das Gemachtsein des Kunstthings verloren. Koneffke pointiert, der kunstgewerbliche Gegenstand einer Lampe habe nichts vom «absoluten Kunstwerk, zumal sich der einstige Gebrauchsgegenstand zum Hohelied auf die ästhetische Sphäre kaum eignen dürfte. Das wenig erhabene Ding enthüllt die Relativität des Schönen. Seine Seligkeit kann nichts anderes sein als die Mörike zum Vorwurf gemachte und unzureichend reflektierte – Erinnerungseligkeit.»

Ähnlich subjektiv und melancholisch getönt begegnet das Schöne auch in der literarischen Romantik. Eine Ausnahme bildet *John Keats'* (1795–1821) «Ode auf eine griechische Vase» / «Ode on a Grecian Urn» (1820), deren letzte Strophe lautet:

O attische Form! Edle Gebärde! Mit einer Borte  
 von marmornen Männern und Mädchen,  
 Waldgezweig und niedergetrettem Kraut

kunstvoll bearbeitet! Du stumme Form narrst  
 uns gleich der Ewigkeit unseres Denkens!  
 Kühles Hirtenlied! Wenn Alter das heutige  
 Geschlecht dahinraffen wird, wirst du bestehn  
 Inmitten andren Leides als des unsern, eine  
 Freundin den Menschen, denen du verkündest:  
 Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit Schönheit, das ist alles,  
 was ihr auf Erden wißt, was ihr zu wissen braucht.

Spätestens mit der schwarzen Romantik dominieren die «nicht mehr schönen Künste» und tritt der erstmals von *Friedrich Schlegel* (1772–1829) profilierte Doppelaspekt einer «Theorie des Häßlichen» bzw. einer «Theorie der Inkorrektheit» («Über das Studium der griechischen Poesie») in Erscheinung. War das Unternehmen einer «Ästhetik des Häßlichen» bislang als normative Werkästhetik (Goethe), als normative Wirkungsästhetik (Hegel) und als normative Idealästhetik (Christian Weisse) betrachtet worden, wobei das Hässliche angesichts der jeweiligen Norm des Realschönen, des Idealguten bzw. des Idealschönen positiv-dialektisch «aufzuheben» war, so hält der Hegel-Schüler *Karl Rosenkranz* (1853) das Andere des Schönen als solches fest – wenigstens dem Titel nach.

*E. T. A. Hoffmann* (1776–1822) porträtiert in seiner Novelle «Der Sandmann» (1816) einen narzisstisch gestörten jungen Mann, der sich in eine Kunstfigur verliebt, deren hölzerner Körper am Ende die Treppen heruntergeschleift wird. Die Schönheit Olimpias, so der Name der «göttlich» scheidenden Puppe, erweist sich somit als leblos, nichtig und hässlich.

Für Gerhard Plumpe und Niels Werber vollzieht sich mit dem Beginn der makroperiodischen Moderne, also in der Frühromantik, eine Umcodierung der Kunst vom Binärcode «schön/hässlich» auf die Leitdifferenz «interessant/langweilig»: «Die Funktion der Kunst ist Unterhaltung, ihr Code ist «interessant» vs. «langweilig»». <sup>34</sup> Das Schockante, Frappante und Pikante (Friedrich Schlegel) – und das heißt immer auch das potentiell Tödliche – tritt so an die Stelle des in sich ruhenden Schönen.

In seiner Sammlung «Sonette aus Venedig» (1825) schildert *August von Platen* (1796–1835) die Schönheit der Lagunenstadt als dem Untergang geweiht. In seinem «Tristan»-Gedicht aus demselben Jahr ist die entgrenzende Wirkung von Liebe und Tod eine durch Schönheit vermittelte:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,  
 Ist dem Tode schon anheimgegeben,  
 Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,  
 Und doch wird er vor dem Tode beben,  
 Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,  
 Denn ein Tor nur kann auf Erden hoffen,  
 Zu genügen einem solchen Triebe:  
 Wen der Pfeil des Schönen je getroffen,  
 Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe!

Ach, er möchte wie ein Quell versiechen,  
 Jedem Hauch der Luft ein Gift entsaugen  
 Und den Tod aus jeder Blume riechen:  
 Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,  
 Ach, er möchte wie ein Quell versiechen!

Dass ideale Schönheit nur im Tod zu finden ist, dass ein konsequenter Schönheitskult, wie ihn der Ästhetizismus betreibt, also ein lebensfeindliches Prinzip darstellt, hat neben Thomas Mann auch der junge *Hugo von Hofmannsthal* (1874–1929) als Gefahr erkannt und in einem Prosagedicht aus dem Jahre 1892, das den Titel «Die Rose und der Schreibtisch» trägt, kritisch reflektiert. Der eigentliche Ursprung der Schönheitsdoktrin liegt aber in Frankreich.

Bereits 1834 brachte *Théophile Gautier* (1811–1872) im Vorwort zu seinem Roman «Mademoiselle de Maupin» eine energische Polemik gegen die Nützlichkeitsdoktrin vor: «Nur das ist wirklich schön, was zu nichts dient; alles was nützlich ist, ist häßlich, weil es der Ausdruck irgendeines Bedürfnisses ist. Der nützlichste Ort eines Hauses ist der Abort. Ich aber gehöre zu denjenigen, für die das Überflüssige notwendig ist. Meinem Nachtopf, so nützlich er mir ist, ziehe ich doch eine mit Drachen und Mandarinen über-säte chinesische Vase vor. Sie dient mir zu gar nichts».

Zwanzig Jahre später, 1856, verkündete Gautier in der Zeitschrift «L'Artiste» das Credo der neuen Kunstauffassung: «Wir glauben an die Autonomie der Kunst; die Kunst ist für uns nicht ein Mittel, sie ist der Zweck. Jeder Künstler, der sich ein anderes Ziel setzt als das Schöne, ist in unseren Augen kein Künstler».

*Charles Baudelaire* (1821–1867) nahm eine Umwertung ästhetisch-moralischer Werte vor, wenn er Satan als «den vollkommensten Typus männlicher Schönheit», ja als den «schönsten der Engel» bezeichnete.<sup>35</sup> In dem Gedicht «À une Passante» und dem Essay «Le peintre de la vie moderne» korrelierte er Schönheit mit Flüchtigkeit und Ewigkeit mit dem Wandel der Moden. In dem Sonett «La Beauté» aus den «Fleurs du Mal» (1857) figuriert die Schönheit als Rätsel aufgebende *femme fatale*:

Sterbliche, ich bin schön! ein Traum aus Stein;  
 Mein Schoß, darin sie alle sich versehen,



Entzündet in den Dichtern ein Begehren,  
Ewig und stumm wie unbelebtes Sein.

Bin rätselhafte Sphinx, im Äther wachend,  
Wie Schwäne weiß, mein Herz wie Schnee so kalt;  
Bewegung hasse ich, sie ändert die Gestalt,  
Noch niemand sah mich weinend oder lachend.

Die Dichter vor der Größe der Gebärden,  
Als hätte ich sie Statuen entliehn,  
In erstem Sinnen sich verzehren werden;

Ich habe, diese Freunde anzuziehn,  
Spiegel, die alle Dinge schöner zeigen,  
Die Augen, denen ewige Helle eigen!

In dem Essay «Die moderne Idee des Fortschritts in ihrer Anwendung auf die schönen Künste» (1855) schreibt Baudelaire: «Das Schöne ist immer bizarr.» Arthur Rimbaud (1854–1891) bekennt in seinem Prosapoem «Une saison en enfer» (1873): «Eines Abends nahm ich die Schönheit auf meinen Schoß. – Und ich fand sie bitter.»

Mit den «Fleurs du Mal» erschien ein Gedichtband, der es erlaubte, «das Hässliche und Widerwärtige nicht mehr nur in funktionalem Sinn (als Kontrastprinzip und Steigerungsmittel des Schönen) eingeschränkt positiv zu werten, sondern es als eigenwertiges Faszinosum anzuerkennen und zu genießen»<sup>35a</sup>. In Baudelaires «Hymne à la Beauté» erscheint die Schönheit als eine Personifikation, deren «höllisch-göttlich[e]» Blicke dem Dichter als Rauschmittel dienen und ihn Unendlichkeit erfahren lassen. Die letzte Strophen des epochalen Gedichts «Une Charogne» / «Ein Aas» lautet:

Dann sage dem Gewürm, du Wunderbare!  
Das dich verzehrt mit seinem Kuß,  
Daß ich Gestalt und Göttlichkeit bewahre  
Der so Geliebten, die verderben muß!

In Max Webers 1917 gehaltener Rede «Wissenschaft als Beruf» wird diese Autonomieerklärung des Hässlichen gegenüber der Koinonie des Wahren, Guten und Schönen als Epochenspezifikum erkannt: «Wenn irgend etwas, so wissen wir es heute wieder: daß etwas heilig sein kann nicht nur: obwohl es nicht schön ist, sondern: *weil* und *insofern* es nicht schön ist, – in dem 53. Kapitel des Jesaiabuches und im 21. Psalm können Sie die Belege dafür finden, – und daß etwas schön sein kann nicht nur: obwohl, sondern: in dem, worin es nicht gut ist, das wissen wir seit Nietzsche wieder, und vor-

her finden Sie es gestaltet in den «fleurs du mal», wie Baudelaire seinen Gedichtband nannte, – und eine Alltagsweisheit ist es, daß etwas wahr sein kann, obwohl und indem es nicht schön und nicht heilig und nicht gut ist.»

Den größten Einfluss hatte der französische Ästhetizismus, vor allem in seiner symbolistischen Spielart, auf den jungen *Stefan George* (1868–1933), der Baudelaires «Fleurs du Mal» übersetzte und Mallarmé noch persönlich kennengelernt hatte. Seine ab 1892 publizierten «Blätter für die Kunst» leitete George folgendermaßen ein: «Der name dieser veröffentlichung sagt schon zum teil was sie soll: der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend.

Sie will die GEISTIGE KUNST auf grund der neuen fühlweise und mache – eine kunst für die kunst – und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule [des Realismus und Naturalismus] die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang».

«Weltverbesserungen» und «allbeglückungsträume», so George, möchten zwar sehr schön sein, gehörten aber in ein anderes Gebiet als das der Dichtung.

Auf der Basis einer Autarkisierung der Wertsphären, einer Entkopplung der traditionellen Einheit des Wahren, Guten und Schönen, bilden die Vertreter des Ästhetizismus und der Décadence also eine Dogmatik des «l'art pour l'art» heraus, die das «Gott ist tot» Nietzsches in ein «Es lebe die Kunst» münden lässt.

Der Versuch, den Bereich des Ästhetischen abzuschotten gegen die Lebenskraft der Natur, prägt bereits das fünf Jahre zuvor erschienene Gedichtbuch «Algabal». In seinem Mittelpunkt steht die Gestalt des antiken Priesterkönigs Heliogabalus, der für George den Künstler par excellence verkörpert: In der artifiziellen Welt von Algabals Garten wird das organisch Gewachsene verdrängt vom künstlich Geschaffenen; zentrales Sinnbild ist die «schwarze Blume». Der Garten ist zum künstlichen Paradies geworden, zum «paradis artificiel», wie es bereits der französische Symbolismus entworfen hatte. Menschliches Schicksal wird hier reduziert auf seinen rein ästhetischen Wert.

Wenn um der zinnen kupferglühe hauben  
Um alle giebel erst die sonne wallt  
Und kühlung noch in höfen von basalt  
Dann warten auf den kaiser seine tauben.

Er trägt ein kleid aus blauer Serer-seide  
Mit sardern und safiren übersät  
In silberhülsen säumend aufgenäht ·  
Doch an den armen hat er kein geschmeide.



Er lächelte · sein weisser finger schenkte  
Die hirsekörner aus dem goldnen trog  
Als leis ein Lyder aus den säulen bog  
Und an des herren fuss die stirne senkte.

Die tauben flattern ängstig nach dem dache  
«Ich sterbe gern weil mein gebieter schrak»  
Ein breiter dolch ihm schon im busen stak  
Mit grünem flure spielt die rote lache.

Der kaiser wich mit höhrender gebärde ...  
Worauf er doch am selben tag befahl  
Dass in den abendlichen weinpokal  
Des knechtes name eingegraben werde.

Hier schreibt sich das Selbstopfer eines Sklaven, der sich ersticht, weil er die Fütterung von Algabals Tauben gestört hat, nicht etwa dem menschlichen Fühlen ein, sondern wird in einem metallenen Gegenstand verewigt. Ähnlich in den folgenden Versen: Das Blut eines Enthaupteten wird als bloßer Farbeffekt wahrgenommen, scheint überzufließen in die rote Schleppe des Herrschers:

Hernieder steig ich eine marmortreppe ·  
Ein leichnam ohne haupt inmitten ruht ·  
Dort sickert meines teuren bruders blut ·  
Ich raffte leise nur die purpurschleppe.

Ähnlich menschenverachtend, ja satanisch gebärdete sich der englische Dandy und Décadent *Oscar Wilde* (1854–1900). In seinem «Bildnis des Dorian Gray» (1891) heißt es über den Protagonisten: «Er war wie eine der anmutigen Gestalten in einem Festzug oder einem Schauspiel, deren Freuden uns unendlich fern erscheinen, deren Leiden aber unsern Schönheitssinn erregen und deren Wunden wie rote Rosen sind.» Und an anderer Stelle: «Es gibt Augenblicke, in denen er das Böse nur als Mittel ansah, seine Vorstellungen vom Schönen zu verwirklichen.»

Ins Grotesk–Morbide, wenn auch nicht ins Satanische spielt auch *Thomas Manns* (1875–1955) Novelle «Tristan» hinüber, die im Jahre 1901 entstand und zwei Jahre später publiziert wurde.

Ort der Handlung ist das Lungensanatorium «Einfried», in das soeben eine neue Patientin eingeliefert wurde. Es handelt sich um die überaus zarte Gabriele Klöterjahn, deren makellose Schönheit eine in höchstem Maße gefährdete, genauer eine Schönheit zum Tode ist, was durch das beunruhigend deutlich hervortretende Äderchen ihrer Schläfe leitmotivisch bedeutet

wird. Die Beschreibung dieser jungen Frau versammelt sämtliche Topoi des *femme fragile*-Kults der Jahrhundertwende, etwa den kindhaften Körperbau, die kostbare Kleidung, den entrückten Blick. Der von diesem Frauentypus ausgestrahlte Reiz des Morbiden hat seinen Gegenpol in der prallen Vitalität von Gabrieles Gatten und Sohn, die als normal funktionierende Geschöpfe weder schön noch dem Tode geweiht sind, weswegen sie sich der Verachtung des Künstlers aussetzen, der in Thomas Manns Novelle durch den Schriftsteller Detlev Spinell repräsentiert wird.

Spinell, der den Namen eines Edelsteins trägt und sich in «Einfried» nur des «Stils» wegen aufhält, figuriert nicht nur als Verkörperung des Ästhetizismus, sondern zugleich als dessen Karikatur. Sein bartlos-unmännliches Gesicht mit vorgewölbtem Mund und kariösen Zähnen verleiht ihm das Aussehen eines «verwesten Säuglings». Das einzige jemals von Spinell geschriebene Buch, ein Roman, spielt «in mondänen Salons» «voller erlesener Gegenstände»: voll von «uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art», solchen Gegenständen also, die Spinell in «ästhetischen Zustand» verfallen lassen. Dem entspricht die präziöse Ausstattung des Buches, das mit Jugendstilornamenten versehen und «auf einer Art von Kaffee-Sieb-Papier» gedruckt ist, mit Buchstaben, von denen ein jeder aussieht «wie eine gotische Kathedrale.» Hinter dieser persiflierenden Beschreibung mag sich ein Seitenhieb auf Stefan George verbergen, dessen Lyriksammlung «Der Teppich des Lebens» 1899 in dreihundert auf handgeschöpftem Büttenpapier gedruckten Luxus-exemplaren erschienen war. Eines dieser Luxus-exemplare hatte Thomas Mann bei Arthur Holitscher gesehen, der für die Figur des Schriftstellers Spinell Modell gestanden haben könnte.

Die Verbindung von Dekadenz-Kritik und Schönheits-Kult prägt auch das philosophische Werk *Friedrich Nietzsches* (1844–1900). Nietzsche kritisierte den Anthropomorphismus und die metaphysischen Implikationen traditioneller Schönheitstheorien, wenn er schreibt: «Im Schönen setzt sich der Mensch als Maß der Vollkommenheit; in ausgesuchten Fällen betet er sich darin an». «Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält Alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft: das Urtheil «schön» ist seine *Gattungs-Eitelkeit*».

Als schön gilt Nietzsche, «was in den lebenssteigernden «Rausch» versetzt»: «Schöne Kunst ist das Ja-Sagen zum Sinnlichen, der Wille zum Schein.»<sup>36</sup>

Nah verwandt mit dieser vitalistischen Sichtweise ist *Charles Darwins* (1809–1882) evolutionspsychologische Konzeption des «sense of beauty» als eines Mittels der sexuellen Selektion.

Das schriftstellerische Werk *James Joyces* (1882–1941) greift den onto-theologischen Schönheits-Begriff der Tradition wieder auf, stellt ihn jedoch

unter säkularen Vorbehalt. Der Schlüsselbegriff von Joyces Ästhetik ist die «Epiphanie». In Joyces «Portrait of the Artist as a Young Man» wird eine Diskussion über Thomas von Aquin wie folgt wiedergegeben: «Unter einer Epiphanie verstand er eine jähe geistige Manifestation [«sudden spiritual manifestation»], entweder in der Vulgarität von Rede oder Geste, oder in einer denkwürdigen Phase des Geistes selber. Er glaubte, daß es Aufgabe des Schriftstellers sei, diese Epiphanien mit äußerster Sorgfalt aufzuzeichnen, da sie selbst die zerbrechlichsten und flüchtigsten aller Momente [«the most delicate and evanescent of moments»] seien.»

Als Beispiel für Epiphaniefähigkeit führt Stephen die Uhr am Ballast Office an und erläutert, wie sie zu solcher Potenz gelangt: «Ich gehe ein ums andre Mal an ihr vorüber, spiele auf sie an, berufe mich auf sie, blicke flüchtig zu ihr hoch. Sie ist nur *ein* Artikel im Katalog des Dubliner Straßmobiliars. Dann ganz auf einmal *sehe* ich sie, und plötzlich weiß ich, was sie ist: Epiphanie.»

Die flüchtigen Blicke auf die Uhr seien bloß das «Getaste eines geistiges Auges», «das seine Vision auf einen ganz bestimmten Brennpunkt einzustellen versucht. In dem Moment, in dem der Brennpunkt da ist, ist das Objekt epiphanisiert. Und genau in dieser Epiphanie finde ich die dritte, die oberste Qualität der Schönheit»: «claritas».

Die Literatur der Avantgarde hat einen Schönheits-Begriff formuliert, der auf die veränderten Lebensbedingungen der Moderne eingeht. Berühmt wurde das Diktum des Futuristen *Filippo Tommaso Marinetti* (1876–1944), ein Rennwagen sei schöner als die Siegesgöttin von Samothrake. Die bellizistische Variante dieser Umwertung der Werte lautet wie folgt: «Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitraileusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt.»

Den Dichter *Rainer Maria Rilke* (1875–1926) dürfte eine solche Ästhetisierung des Schrecklichen schwerlich schockiert haben. Nicht allein, dass dieser den Beginn des Ersten Weltkriegs in seinen «Fünf Gesängen» mythisierend gefeiert hatte – die Sentenz der Ersten Duineser Elegie weiß um die Ermöglichungsbedingungen des Schönen in schrecklich-moderner Zeit:

[...] Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, [...]

Der durch die Schärfe der Zeilengrenze zwischen den Versen in das «Nichts» zurückgenommene Elegien-Anfang wird seinem Anfangen-Können dadurch entfremdet, dass er nicht der Anfang seiner selbst, sondern «des Schrecklichen Anfang» ist. Nun ist der ästhetische Nihilismus dieser Verse kein ausschließlich modernes Phänomen: Vielmehr ist bereits Apollo, der



Gott des Schönen, nichts als des Schrecklichen Anfang. Einmal, weil der olympische Apoll an den «lykischen» Apoll geknüpft ist, der dem Chthonisch-Vergänglichen, den «schrecklichen» «Müttern», verhaftet bleibt. Zum andern, weil unter dem Dreifuß des delphischen Apollo Dionysos begraben liegt, und zwar Dionysos-Zagreus, der zerfetzte, das Opfer der selbstzerstörerischen Kräfte von Kunst und Kunstrausch. Dass der Triumph apollinisch-reiner Formschönheit der Anfang schrecklich-grausamer Häutung des Stofflichen ist, bezeugt der Mythos von Marsyas. Und der englische Romantiker *Percy Bysshe Shelleys* (1792–1822) porträtiert in seinem Gedicht «Die Medusa Leonardo da Vincis in der florentinischen Gallerie» (1819) eine Frau, die «göttlich» ist «in Schönheit und in Schrecken».

An dieser Stelle ist an die Tradition des Erhabenen zu erinnern, die seit *Pseudo-Longinus* einen Nebenzweig zur Ästhetik des Schönen bildet und in der Moderne an die Ästhetik des Negativen – des Hässlichen, aber auch des Schrecklichen und Furchtbaren – angrenzt. In seiner Schrift über das «Erhabene» (»213–273) formulierte Pseudo-Longinus eine Art Wirkungsästhetik des Kairos: Das Erhabene, «wo es am rechten Ort [καίριως] hervorbreche, vermöge «den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz» zu zerteilen und «schlagartig die geballte Kraft des Redners» zu offenbaren.

Während die Klassik – hierin weniger modern als die griechische Antike – einen absoluten Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen statuierte und Letzteres daher auch möglichst «aufheben» oder doch wenigstens sublimieren wollte, erhebt die Erste Elegie Rilkes die Inversion des Schönen und Schrecklichen zum Prinzip. Erwähnenswert ist, dass bereits Edmund Burke das Schöne und Erhabene in eine polare Beziehung gesetzt hatte, wobei ihm zufolge das Erhabene Schrecken, das Schöne Liebe erweckte.<sup>37</sup> Carsten Zelle schreibt Schiller ein «Wissen einer doppelten Ästhetik von Schönheit und Erhabenheit» zu, «die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts ausgebildet worden war»:<sup>38</sup> Die Kategorie der Schönheit und ihre Derivate Anmut, Naivität seien auf den «mittigen Menschen» gemünzt, die Kategorie der Erhabenheit und ihre Derivate der Würde, Sentimentalität auf den «zerrissenen Menschen».<sup>39</sup>

Auch *Johann Gottfried Herder* (1744–1803) wendet sich gegen eine strikte Dichotomie des Schönen und Erhabenen.<sup>40</sup> Anders Kant, der das Schöne geschlechertypologisch als weiblich verstand und mit dem Männlich-Erhabenen kontrastierte.<sup>41</sup>

Der Surrealismus schließt mit *André Bretons* (1896–1966) «Nadja» (1928) an die hysterische Signatur der «weiblichen» Moderne an, wenn er schreibt: «La beauté sera convulsive ou ne sera pas». In «Les Vases communicants» (1932) prägte Breton die einflussreiche, an Lautréamont anschließende Formel, Schönheit sei «die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch». Kontingenz und aleatorische

Kombinatorik wurden so zu den neuen Signaturen einer Ästhetik der Moderne und Postmoderne.

Dahinter fällt der Philosoph *Martin Heidegger* (1889–1976) zurück, wenn er im «Ursprung des Kunstwerks» ontologisiert: «Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west»; «das Kunstwerk ist die ins Werk gesetzte Wahrheit». Heideggers Ansatz ist so als der Ausnahmeversuch zu verstehen, dem Schönen auch in moderner Zeit philosophische Substanz zu verleihen.<sup>42</sup>

*Paul Valéry*s (1871–1945) Parole «Le beau est négatif» könnte über dem philosophischen Werk *Theodor W. Adornos* (1903–1969) stehen. In seiner «Ästhetischen Theorie» untersucht Adorno die «Krisis des Schönen», das in der Kunst der Moderne nur mehr «negativ» erscheinen könne. Der postulierte Vorrang des Natur-Schönen vor dem Kunst-Schönen ergibt sich aus solcher Skepsis. «Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Häßlichen entsprungen als umgekehrt», heißt es ferner; Adornos «Ästhetische Theorie» macht «das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache», und dies «nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor [...] mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert.» Solche Sätze sind mit Hinblick auf das Grauen von Auschwitz zu lesen.

«Dekonstruktivismus, Anti-Schönheit, Grunge, Globalisierung und multikulturelle Vielfalt, das androgyne Ideal»: Der Schönheits-Begriff der Postmoderne ist pluralistisch.<sup>43</sup> Ob der dekadente Heroinschick der mädchenhaften Kate Moss oder der vollweibliche Blondinentypus Claudia Schiffer, ob der metrosexuelle Kosmetik-Mann David Beckham oder der heterosexuelle Muskel-Mann Arnold Schwarzenegger: Nahezu *anything goes*.

In *Michel Houellebecqs* (\*1958) Roman «Ausweitung der Kampfzone» wird Schönheit sozialdarwinistisch als gesellschaftliches Kapital verstanden. Letzteres differenziert sich – mit Niklas Luhmann gesprochen – über den Binärcode von «Haben» und «Nicht-Haben»: «Sex, sagte ich mir, stellt in unserer Gesellschaft eindeutig ein zweites Differenzierungssystem dar, das vom Geld völlig unabhängig ist; und es funktioniert auf mindestens ebenso erbarmungslose Weise. Auch die Wirkungen dieser beiden Systeme sind genau gleichartig. Wie der Wirtschaftsliberalismus – und aus analogen Gründen – erzeugt der sexuelle Liberalismus Phänomene absoluter Pauperisierung. Manche haben täglich Geschlechtsverkehr; andere fünf- oder sechsmal in ihrem Leben oder überhaupt nie. Manche treiben es mit hundert Frauen, andere mit keiner. Das nennt man das «Marktgesetz». [...] In einem völlig liberalen Sexualsystem haben einige ein abwechslungsreiches und erregendes Sexualleben; andere sind auf Masturbation und Einsamkeit beschränkt. Der Wirtschaftsliberalismus ist die Ausweitung der Kampfzone,

das heißt, er gilt für alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen. Ebenso bedeutet der sexuelle Liberalismus die Ausweitung der Kampfzone, ihre Ausdehnung auf alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen.»

Ist dieser «Ausweitung der Kampfzone» in den Zeiten von karriereförderlicher Anorexie und Schönheits-Chirurgie nicht zu entkommen?

Bislang ist dieser Artikel ausdrücklich Sprachrohr für männlich dominierte Konzeptualisierungen der Schönheit: Das «schöne Geschlecht» blieb stumm. Um dieser Einseitigkeit entgegenzuwirken, sei zum Schluss noch ein Blick auf den Schönheits-Begriff im Rahmen des feministischen Diskurses geworfen.

«Auf der theoretischen Ebene verweist die Idealisierung weiblicher Schönheit häufig zu einer Verinnerlichung dieser überhöhten Wertschätzung der äußeren Erscheinung bei den Frauen selbst. Sie werden zur Übernahme männlicher Schönheits-Ideale verleitet und praktizieren vielfältige Rituale der Selbstverschönerung – Kosmetik, Schlankheitswahn, Schönheitschirurgie –, um diesen Idealen zu entsprechen. Diese Fixierung auf die äußere Erscheinung der Frau verhindert ihre eigene Entfaltung und trägt zur Unterordnung der Frauen im öffentlichen Leben bei. [...] Zunehmend entwickeln feministische Autor/innen und Theoretiker/innen Auffassungen von weiblicher Schönheit, die nicht länger durch einen männlichen Blick definiert werden, sondern eigenen Bedürfnisse und Kriterien entsprechen. Sie sehen in der Selbstbestimmung weiblicher Schönheit ein Instrument zur Stärkung des weiblichen Selbstbewußtseins». <sup>44</sup>

Die Neuroästhetik übrigens erforscht den «Bewusstseinszustand Schönheit» im Kernspintomographen: <sup>45</sup> Bilder, die als schön bewertet werden, erzeugen eine höhere Hirnaktivität – und vielleicht verbürgt schon dieser biochemische Tatbestand, dass das Nachdenken über die Schönheit auch im 21. Jh. eine Fortsetzung finden wird.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> N. DEGELE, *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*, Wiesbaden 2004, 11f.

<sup>2</sup> *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, München 1999 (Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1897), Bd. 15, Sp. 1464.

<sup>3</sup> Ebd., 1465.

<sup>4</sup> J. WOHLMUTH, «Schönheit/Herrlichkeit», in: P. EICHER (Hg.): *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe*, erweiterte Neuauflage, München 1991, Bd. 5, 17–25, hier 17.

<sup>5</sup> Ebd., 20.

<sup>6</sup> Ebd., 18.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> M. BRÜCKNER, *Schönheit und Vergänglichkeit*, in: R. FARIDEH AKASHE-BÖHME (Hg.): *Reflexionen vor dem Spiegel*, Frankfurt a. M. 1992, 175–213, hier 188.

<sup>9</sup> WOHLMUTH (Anm. 4), 22.

<sup>10</sup> Vgl. zur «claritas» U. ECO, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, aus dem Italienischen von Günter Memmert, München, Wien 1991, 137ff.

<sup>11</sup> Vgl. dazu ebd., 60ff.

<sup>12</sup> WOHLMUTH (Anm. 4), 22.

<sup>13</sup> Ebd., 22f.

<sup>14</sup> Ebd., 24.

<sup>15</sup> Vgl. zur «Metaphysik des Lichtes» ECO (Anm. 10), 74ff. und DERS. (Hg.), *Die Geschichte der Schönheit*, aus dem Italienischen von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer, München, Wien 2004, 102ff.

<sup>16</sup> Zu Plotins Umformung der platonischen Schönheitslehre vgl. H. SCHÖNDORF, *Plotins Umformung der platonischen Lehre vom Schönen*, Bonn 1974 und S. BÜTTNER, *Antike Ästhetik, eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, München 2006.

<sup>17</sup> W. BEIERWALTES, *Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15 (1961), 334–362, hier 343.

<sup>18</sup> Ebd., 344.

<sup>19</sup> Ebd., 352.

<sup>20</sup> Vgl. W. MENNINGHAUS, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a. M. 2003, 10.

<sup>21</sup> Vgl. CHRISTIAN WAGENKNECHT, *Memento mori und Carpe diem. Zu Hoffmannswaldaus Sonett «Vergänglichkeit der Schönheit»*, in: V. MEID (Hg.): *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 1: *Renaissance und Barock*, Stuttgart 1982, 331–344.

<sup>22</sup> W. FREUND, «Da Ewigkeit und Schönheit sich umfasst». *Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau – ein Paradiessucher im Zeitalter des 30jährigen Kriegs*, in: NORBERT HONSA (Hg.), *An näherungsversuche* hg. von Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu 1996, 43–58, hier 48.

<sup>23</sup> J. LACAN, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*, Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949, zit. nach DERS.: *Schriften I*, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, Frankfurt a.M. 1975, 61–70, hier 67.

<sup>24</sup> «schön» / «Das Schöne», in: K. BARCK (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar 2003, Bd. 5, 406.

<sup>25</sup> «Schöne, das», in: J. RITTER und K. GRÜNDER (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1992, Bd. 8, Sp. 1373.

<sup>26</sup> «schön» / «Das Schöne» (Anm. 24), 409.

<sup>27</sup> RITTER (Anm. 26), 1377.

<sup>28</sup> O. PÖGGELE, *Hölderlin, Hegel und das älteste Systemprogramm*, in: R. BUBNER (Hg.), *Das älteste deutsche Systemprogramm, Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, Bonn 1973, 211–259.

<sup>29</sup> Vgl. «schön» / «Das Schöne» (Anm. 24), 410.

<sup>30</sup> RITTER (Anm. 26), 1380.

<sup>31</sup> W. HENCKMANN und K. LOTTER (Hg.), *Lexikon der Ästhetik*, München 1992, 214.

<sup>32</sup> Vgl. J. KONEFFKE, *Die Schönheit des Vergänglichen. Erinnerung und ästhetische Erfahrung bei Eduard Mörike*, Frankfurt a. M. 2004, 44.

<sup>33</sup> Vgl. zum folgenden ebd., 45, Anm. 111.

<sup>34</sup> G. PLUMPE/N. WERBER: *Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft*. In: SIEGFRIED J. SCHMIDT (Hg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen 1993, 9–43, hier 30.

<sup>35</sup> Vgl. W. WELSCH: *Wiederkehr des Schönen?*, in: L. HAUSTEIN und P. STEGMANN (Hg.), *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*, Göttingen 2006, S. 39–50, hier 40.

<sup>35a</sup> H. KIESEL: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im Zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, 102.

<sup>36</sup> W. JANKE: ‹Das Schöne›, in: H. KRINGS, H. M. BAUMGARTNER und C. WILD (Hg.), *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Studienausgabe, München 1974, Bd. 5, S. 1274.

<sup>37</sup> RITTER (Anm. 26), 1372.

<sup>38</sup> C. ZELLE, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1995, 155.

<sup>39</sup> Ebd., 151.

<sup>40</sup> RITTER (Anm. 26), 1379.

<sup>41</sup> Vgl. H. NAGL-DOCEKAL (Hg.), *Feministische Philosophie*, mit einer Bibliographie zusammengestellt von Cornelia Klinger, Wien; München 1990.

<sup>42</sup> Zum zeitkritischen Aspekt von Heideggers Schönheits-Ontologie vgl. M. POLTRUM, *Schönheit und Sein bei Heidegger*, Wien 2005.

<sup>43</sup> *Schönheit. Beauty. Beauté. Eine Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, mit einer Einführung von Dorothy Schefer Faux, München 2000, 10.

<sup>44</sup> R. KROLL (Hg.), *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart; Weimar 2002, 350.

<sup>45</sup> FAZ vom 13.06.08.