



WIELAND SCHMIED · VORCHDORF

ANMERKUNGEN ZU SCHÖNHEIT UND HÄSSLICHKEIT

Von Albrecht Dürer stammt das Wort: «Was die Schönheit sey, das weiß ich nicht». Umberto Eco ist glücklicher. Er weiß, was Schönheit ist, und er kennt auch ihr Gegenteil, die Hässlichkeit. Jedenfalls hat er zwei Bücher über Schönheit und Hässlichkeit herausgegeben.¹ Dem Buch über die Schönheit (das er nicht allein verfasst hat, die Hälfte der Kapitel hat Girolamo de Michele geschrieben) war ein so großer Erfolg beschieden, dass ihm drei Jahre später (2007) eine «Geschichte der Hässlichkeit» folgte (die Eco allein verfasst hat – vielleicht hat ihn das Thema mehr gereizt, oder er hatte einfach mehr Zeit).

Der Semiotiker Umberto Eco ist uns als Autor des Romans «Im Namen der Rose» vertraut; des ersten, wahrhaft postmodernen Romans, wie die Kritik geschrieben hat. Er selbst bekennt sich in der «Nachschrift zum Namen der Rose» zum Stilmittel der Ironie, und eine leicht ironische Tönung macht die Lektüre seiner essayistischen Prosa eingängig. Wenn wir die beiden von ihm herausgegebenen Kompilationen über Schönheit und Hässlichkeit zur Hand nehmen, sollten wir sie freilich nicht mit Erwartungen an den Autor überfrachten. Eco argumentiert hier nicht. Er ist weniger an Problemen und Definitionen interessiert und widmet sich lieber der eingehenden Betrachtung der unterschiedlichsten Phänomene. Er stellt Erscheinungen des Schönen und des Hässlichen in Kunst, Literatur und im realen Leben vor und schreibt über sie ohne sie zu hinterfragen.

Umberto Eco blättert das Buch der Schönheit wie das der Hässlichkeit vor uns auf und läßt uns von verschiedenen Dichtungen, Philosophien, Reisebeschreibungen und adäquaten Illustrationen wie von Appetithappen oder Gabelbissen kosten. Beide Bücher, in gleicher Weise sorgfältig ausgestattet, haben eher den Charakter einer Anthologie (wenn nicht gar Enzyklopädie) von treffsicher ausgesuchten Textstellen und prägnanten

WIELAND SCHMIED, Kunsthistoriker, Jg. 1929; 1973-75 Kustos der Nationalgalerie in Berlin, 1986-1994 Professor in München, 1995-2004 Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München; er befasst sich in seinen Schriften vorwiegend mit der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Bildbeispielen, als dass sie einen fortlaufenden Essay präsentieren würden. Die Textzitate reichen von Artaud bis zu Zola, von Aristoteles bis zu Winckelmann und von Aischylos bis zu Wilde, die Bildbeispiele von Albright bis zu Wollheim, von Arcimboldo bis zu Whistler und von Fra Angelico bis zu Warhol, und es sind in beiden Büchern weitgehend die gleichen Namen (wenn auch keinesfalls die selben Belege) die hier wie da auftauchen. Was Eco (und in der Geschichte der Schönheit auch sein Mitstreiter) uns zu sagen hat, legt er in kurzen Kapiteln dar, die von einem Aspekt zum nächsten überleiten.

Umberto Eco hat viel gelesen und resümiert das Gelesene in souveränem Überblick (ohne mit seinem Wissen zu protzen, wie es de Michele zuweilen tut, wenn er sich auf allzu Abseitiges einlässt). Er ist der geborene Professor, der auch Kompliziertes einfach sagen kann. Wer nicht alles kennt, was er vor uns ausbreitet, wird mit ihm viele Entdeckungen machen können – und er bedauert zugleich, mit dem Autor nicht in eine eingehende Diskussion über so manche Einzelheit eintreten zu können. Auch vermisst man spontan diesen oder jenen Text (wie das frühe Gedicht von Gottfried Benn, das uns «Mann und Frau in der Krebsbaracke» zeigt, wie etwa Thomas de Quincey oder Ambrose Bierce) oder manche Bildbeispiele (wie eine Büste von Messerschmidt neben der Übermalung von Rainer oder John Martins von der Anschauung nächtlicher Fabrikanlagen – in denen er das Feuer der Hölle wahrzunehmen meinte – inspirierte Visionen, wenn von der Hässlichkeit der noch ungewohnten Industrie die Rede ist). Aber das bleiben Marginalien angesichts der Fülle des vor uns ausgebreiteten Stoffes.

Der Grundgedanke, von dem Umberto Eco ausgeht, ist die Wandelbarkeit des menschlichen Geschmacks, die Relativität dessen, was wir unter Schönheit und analog unter Hässlichkeit verstehen, die Geschichtlichkeit unseres Begriffs von schön und hässlich. Schönheit und Hässlichkeit haben im Laufe der Jahrtausende immer wieder ihr Gesicht gewechselt. Jede Epoche hatte ein anderes Verständnis von dem, was als schön oder hässlich anzusehen war – und das war stets etwas anderes.

Am Eingang ihres gespenstischen Reigens lässt William Shakespeare die drei Hexen in «Macbeth» singen: «Schön ist hässlich, hässlich schön» (nach der Übersetzung von Schlegel/Tieck, im Englischen lautet die Stelle: «Fair is foul and foul is fair»). Schönheit und Hässlichkeit werden also hier – in einer besonderen Situation, aus der Sicht der Hexen in «Macbeth» – gleichgesetzt. Aber stimmt das wirklich? Darf man solches allgemein behaupten? Wir meinen: nein. Es bleiben Unterschiede genug – Umberto Eco unterschlägt sie keinesfalls, und auf simplifizierende Thesen lässt er sich nirgends ein.

Darin besteht bei den meisten Autoren Einigkeit: Das Schöne ist anziehend, das Hässliche abstoßend (selbst Nietzsche, der mit Vorliebe anderen

widerspricht, sieht das Schöne als Ansporn, indes «das Hässliche depressiv wirkt» und «Kraft nimmt»). Wenn beide Begriffe tatsächlich gleichzusetzen wären, müsste auch das Hässliche anziehend sein. Im Einzelnen mag das zutreffen – die «Hässlichkeit» des Teufels wurde im Zeitalter der Romantik (etwa in der «Faust»-Vision des Delacroix) mit Attributen der Anziehung ausgestattet. Wie sonst hätte er seine verführerische Ausstrahlung entfalten, seinen Reiz auf uns ausüben können? Aber das sind gewiss Ausnahmen, und der Umkehrschluss – dass das Schöne auch abstoßend wirken kann – darf außer Betracht bleiben. Wir mögen des Schönen – vor allem wenn es im Überfluss auftritt – müde und überdrüssig werden, wir mögen es als langweilig klassifizieren, abstoßend wirkt es darum nicht.

Schönheit und Hässlichkeit dürfen also auf keinen Fall gleichgesetzt werden. Sie sind nie identisch. Nur in einem haben sie das gleiche Schicksal: in der geschichtlichen Wandelbarkeit ihrer Interpretation. Umstritten war dagegen die Ansicht, ob Hässlichkeit auch unabhängig von der Schönheit als selbständige Kategorie bestehen kann. Wir wissen: Hässlichkeit ist (schon durch die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen) immer mehr als nur die Negation der Schönheit, der Mangel oder die Abwesenheit von Schönheit, für die sie lange gehalten wurde. Noch Friedrich Schlegel konnte das Fehlen einer Theorie des Hässlichen beklagen – spätestens der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz hat sie 1853 mit seiner oft zitierten «Ästhetik des Hässlichen» geliefert.

Das Verhältnis von Schönheit und Hässlichkeit mag bis zu einem gewissen Grade (wenn auch nicht grundsätzlich) dem von Licht und Finsternis, Gott und dem Teufel, Gut und Böse, Geist und Materie, Seele und Leib vergleichbar sein. Der Anhänger des Dualismus sieht hier zwei gleich starke Mächte am Werk, indes der Monist alle Phänomene der Welt aus einem einzigen Prinzip erklären möchte. Doch muss man die Beziehung der beiden Begriffe keinesfalls so grundsätzlich sehen, wie es noch Karl Rosenkranz tat, wenn er feststellte: «Das Schöne ist, wie das Gute, ein Absolutes, und das Hässliche, wie das Böse, ein Relatives». Darum nennt er das Hässliche auch das «Negativschöne». Rosenkranz möchte mit seinem Hang zur Gründlichkeit allen Problemen auf den Grund gehen. Er definiert das Hässliche als «negative Mitte» zwischen dem Schönen und (was uns heute eher befremdet) dem Komischen und beschreibt es als «Pathologie des Schönen». Seit Rosenkranz hat sich (vielleicht gegen seinen Willen) der Begriff des Hässlichen verselbständigt – Nietzsche hat ihn mit dem der Wahrheit verbunden.

Natürlich kennt Eco Kants und Hegels Unterscheidung zwischen dem «Kunstschönen» und dem «Naturschönen» (wie er auch, in Anlehnung an Rosenkranz, vom «Naturhässlichen» spricht, das dem «geistig Hässlichen» und dem «Hässlichen in der Kunst» gegenübersteht). Hegel hatte das Kunst-

schöne (wie alle geschichtlichen Phänomene) über das Naturschöne gestellt. «Denn die Kunstschönheit», sagte Hegel in seiner «Ästhetik», «ist die aus dem Geist geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur». Was nun das «Naturhässliche» angeht, wusste schon Aristoteles, dass es durch Kunst gelungen dargestellt, also in Schönheit verwandelt werden konnte. So sagte er in seiner Poetik, dass die «sorgfältige bildliche Wiedergabe» des eigentlich Abstoßenden Schönheit hervorbringen könne, und Plutarch hat sich, worauf Eco hinweist, ähnlich geäußert.

Die Hervorhebung der Kraft der Kunst, Dinge und Wesen zu verwandeln – und aus Hässlichem Schönes entstehen zu lassen – hat also eine lange Tradition, auch wenn die Begriffe des «Kunstschönen» und des «Naturschönen» erst allmählich entstanden sind, dann aber als selbstverständlich existierend Verwendung fanden. So lesen wir bei Immanuel Kant in seiner «Kritik der Urteilskraft»: «Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge ... Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, dass sie Dinge, die in der Natur hässlich oder missfällig sein würden, schön beschreibt». Ausgenommen von dieser Möglichkeit einer Verwandlung ist nach Kant «nur eine Art Hässlichkeit», nämlich diejenige, die einem Objekt eigen ist, «welches Ekel erweckt».

Gäbe es diese Gabe der Kunst zur Metamorphose des Gezeigten nicht – eine Gabe, die einerseits dem «Naturschönen» Dauer verleiht (die es primär nicht besitzt), andererseits das «Naturhässliche» in das «Kunstschöne» zu verwandeln vermag –, wie ließe sich dann von den Bildern eines Bosch, eines Grünewald, eines Baldung Grien sagen, sie seien von fragloser Schönheit, wenn uns diese Maler doch viele Dinge und Wesen zeigen, die *in natura* nur als in höchstem Maße abstoßend zu bezeichnen sind?

An dieser Stelle vermissen wir bei Umberto Eco eine eingehende Erörterung eines Phänomens, das uns vor allem die Schnitzwerke und Malereien des späten Mittelalters und der beginnenden Renaissance vor Augen gestellt haben: die Darstellung des Leides, wie es exemplarisch in der Passion Christi zur Anschauung kommt. Das schmerzverzerrte Antlitz des Messias, sein am Kreuz hängender, von Wunden bedeckter, von Blut besudelter, von Verletzungen entstellter Leib ist gewiss nicht «schön» (vor allem nicht im Sinne des antiken Verständnisses von Schönheit) zu nennen, aber ebenso wenig ist er «hässlich». Hier haben die Künstler des Abendlandes (sich dabei von denen in Byzanz unterscheidend, die am Bild des Erlösers als Weltenherrscher und Weltenrichter festhielten) etwas Neues geschaffen, eine zuvor unbekannte Schönheit *sui generis*. Indem sie der Vergeistigung des Leidens, der Aufhebung des Schmerzes durch die Verwandlung von Physischem in

Psychisches Ausdruck zu geben versuchten, haben sie wie nie zuvor das «Kunstschöne» vom «Naturschönen» geschieden.

Die Unterscheidung zwischen dem «Kunstschönen» und dem «Naturschönen» (und die analoge Unterscheidung bezüglich des Hässlichen) scheint mir die grundlegende Voraussetzung für jedes Gespräch über Schönheit und Hässlichkeit wie für die sinnvolle Nutzung der beiden Bücher von Umberto Eco. Ohne diese Unterscheidung, das kann nicht nachdrücklich genug betont werden, sind wir – so, als gäbe es die Kunst nicht – nur auf unser Gefühlsurteil angewiesen, das uns sagt, was von den in der Realität gefundenen (oder vom Menschen erzeugten) Dingen wir als schön oder anziehend, was als hässlich oder abstoßend zu empfinden haben. Die Unterscheidung zwischen dem «Kunstschönen» und dem «Naturschönen» – und damit die Einsicht in die Macht der Kunst – gibt uns erst die Orientierung, dank derer wir uns in der Welt *in aestheticis* zurechtzufinden vermögen. Sonst herrscht allein die Vorstellung des «Naturschönen» und des «Naturhässlichen», vermittelt ungenaue Maßstäbe und macht uns zu ein-dimensionalen Geschöpfen.

Lange Zeit wurde das Hässliche mit dem Bösen identifiziert. Auch Rosenkranz sah noch die Entsprechung von Hässlichkeit und Schlechtigkeit der Welt als gegeben an. Was hässlich erschien, war auch moralisch verwerflich. Noch in der beginnenden Neuzeit, in der Zeit der Hexenprozesse, wurde die Hässlichkeit geradezu als Merkmal der Sündhaftigkeit begriffen. Hexen wurden immer wieder als solche erkannt und durch die Inquisition angeklagt, weil sie hässlich waren.

Inbegriff des Hässlichen war – vor allem seit der verbreiteten Akzeptanz der Apokalypse des Johannes – die Hölle (das Alte Testament kannte zwar den Teufel, aber noch nicht den Ort, an dem er herrscht). Obgleich im Denken des Mittelalters die Schrecken der Hölle breiten Raum einnahmen, hat niemand zuvor die Qualen des Inferno so detailliert und so anschaulich imaginiert wie Dante im ersten Drittel seiner «Göttlichen Komödie». Zugleich darf sie als ideales Beispiel für die Kunst gelten, Hässliches oder Abstoßendes durch die Art seiner Darstellung in das Schöne – das «Kunstschöne» – zu verwandeln.

Ein anderes Beispiel sind die Bilder, die Otto Dix in den zwanziger Jahren gemalt hat. Bei Umberto Eco finden wir das Porträt der Journalistin Sylvia von Harden (1926), das Großstadtttriptychon (nicht bloß, wie angegeben, den Karton dafür) (1927/28), und die erste Fassung des Bordell-Salons (1921), nicht aber das ungleich aussagekräftigere Bild der «Kartenspielenden Kriegskrüppel» von 1920. Wohl nie zuvor sind (trotz Callot, trotz Goya) die Verletzungen und Entstellungen, die der Krieg Menschen zufügen kann, so unvermittelt realistisch, so schockierend genau gezeigt worden wie in diesem Bild. Und es ist doch ein formvollendetes, ein schönes Gemälde

geworden! Noch einmal müssen wir einen Superlativ bemühen: der Abstand zwischen dem «Naturhässlichen» – dem Motiv abgelebter Nutten, ausgemergelter Hungerleider, amputierter Kriegsoffer – und dem Resultat des «Kunstschönen» war wohl in der europäischen Kunstgeschichte nie so groß wie in vielen Bildern des Otto Dix aus den frühen zwanziger Jahren. Vor solchen Gemälden erhält auch die Aussage des Malers besondere Bedeutung, er habe ohne den «Mut zur Hässlichkeit» nicht schaffen können, er habe ein «Leben ohne Verdünnung» gebraucht.

Von den Monstern des Otto Dix zurück zu den Monstern früherer Jahrhunderte. Es ist gewiss kein Zufall, dass ein Kapitel in beiden Büchern Ecos auftaucht, das der Fabelwesen des Mittelalters. In der «Geschichte der Schönheit» ist von der «Schönheit der Monster» und im besonderen von einer «schönen Darstellung des Hässlichen» die Rede wie von der «Notwendigkeit des Hässlichen für die Schönheit», in der «Geschichte der Hässlichkeit» heißt das entsprechende Kapitel «Monster und Wunder» und stellt u.a. «Eine Ästhetik des Maßlosen» wie verschiedene «Mirabilia» vor. «Die Ästhetik dieser Zeit gehorcht nicht mehr den überlieferten Gesetzen der Proportion», konstatiert Umberto Eco und gibt dafür viele Beispiele. Harmonie, Proportion, Maß, Regel, Symmetrie beherrschen nicht mehr ausschließlich die Gemüter. Für Jahrhunderte drängen Ausgeburten des Hässlichen in den Vordergrund und inspirieren die Einbildungskraft der Künstler (hier vermissen wir einen Hinweis auf die Materialsammlungen von Jurgis Baltrusaitis). Wenn wir Ecos Darstellung in solchen Kapiteln folgen, dann meinen wir, dass Schönheit und Hässlichkeit doch enger zusammenhängen müssen, als wir zunächst anzunehmen bereit waren. Immerhin scheint die Beschwörung des Hässlichen Eco in höherem Maße fasziniert zu haben als die der Schönheit. Seine «Geschichte der Hässlichkeit» liest sich auf jeden Fall spannender als ihr Pendant. Empfehlenswert sind beide Werke allein schon wegen des Materials, das sie vor uns ausbreiten.

ANMERKUNGEN

¹ UMBERTO ECO (Hg.), *Die Geschichte der Schönheit*. Aus dem Italienischen von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer, München 2004; UMBERTO ECO (Hg.), *Die Geschichte der Hässlichkeit*. Aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vogt, München 2007. Beide: Carl Hanser Verlag München.