

SCHÖN UND HÄSSLICH

Auch scheinbar nur neutral registrierenden Alltagswahrnehmungen fehlt selten ein gefühlsgefärbter Beiklang ästhetischer Provenienz. Ästhetisches Taxieren, das Urteilen im Spannungsfeld des Gegensatzes von Schön und Hässlich, wirkt – wenn auch meist nur rudimentär-diffus – in die Wahrnehmung *aller* sicht- und hörbaren Phänomene hinein und ist ein Grundmerkmal der *Conditio humana*. In seiner alltäglichen Verwendung ist »schön« nur ein unkonturierter Oberbegriff für eine Reihe ähnlicher, aber im Sinne von »schöner« und »weniger schön« gradierbarer Ausdrücke, ein Wort, das in seiner Kernbedeutung nur ein irgendwie Wohlgefälliges benennen will, das immer zugleich als »gut« erscheint und so in allen Sprachen zu finden ist. Auch der Gegenbegriff »hässlich«, der seine Verwandtschaft mit dem Hass nicht verbirgt, umschließt gestufte Varianten. Ekelhaftes beispielsweise ist ein besonders hässliches Hässliches, das sich zwar dem Auge aufdringlich präsentieren kann, aber primär über quasi instinktive Abstoßungsreaktionen der »niedereren« Geruchs- und Geschmackssinne erfahren wird. Das Ekelgefühl ist nicht nur in seiner starken naturalen Urform, sondern auch als Metapher für Konfrontationen mit extrem widerwärtigen Erscheinungen visuell-auditiver Art ein Grundelement ästhetischen – und moralischen – Urteilens.

Der kognitive Gehalt des alltagsästhetischen Urteils ist gering. Das Urteil ist nichts weiter als die Übersetzung einer psychophysischen Reaktion in ein Wort, einer zunächst vorbewussten, dem Wahrnehmungsakt selbst eingelagerten *Empfindungstatsache*, die sich als ein *leib-seelisches Ganzes* – manchmal bis in den Atemrhythmus hinein – mitteilt und sich im Hinblick auf Schönes prototypisch als »Anziehung« äußert, als *Bewegt-Werden* der »sich öffnenden« Person hin zum Objekt. Im Alltag braucht das über die Flüchtigkeit eines etwas längeren Blickes nicht hinauszugehen, während im außeralltäglichen Schönheitserlebnis großer Kunst die leib-seelische Ungeschiedenheit der Anziehung auch als »Überwältigung«, »Ergriffenheit« u.Ä. erfahren werden kann. Gegenbild dazu ist jene Spontanreaktion auf Hässliches, die das Wort »Abstoßung« bezeichnet. Hässliches stößt weg, erzeugt

Unwohlsein in einem Spektrum von leichter Unruhe bis zu hochgradiger Aggressivität, und wem es seine Gegenwart aufzwingt, der wird leicht krank.

Wie entstehen derartige Empfindungstatsachen? Nur als Produkte von Moden, kulturellen Prägungen, des individuellen Geschmacks? Schauen wir noch etwas genauer in Grundkomponenten des alltagsästhetischen Urteils.

Wer etwas schön oder hässlich nennt, so, als verwiesen derartige Worte auf objektive Eigenschaften des Phänomens, bewertet die Ausdrucksqualitäten einer *Gestaltkonfiguration*, expressive Merkmale, die sich auch bei einem von utilitaristischen Kalkülen oder weitgehender Indifferenz bestimmten Objektverhältnis immer – freilich in passiver *Mit*-Wahrnehmung – mitteilen. Die Ausdrucksqualitäten des Bildes beispielsweise, das sich mir beim Blick durchs Fenster von meinem Schreibtisch aus darbietet – eines von einem großen, ausladenden, immergrünen Baum dominierten Bildes –, nehme ich nur selten im Modus aktiven Betrachtens wahr, denn am Schreibtisch nachdenkend schaue ich gewissermaßen durch den Baum hindurch und in mich selbst hinein. Aber die wohlgefälligen Ausdrucksmerkmale seiner Gestalt, Farbe und der sanften Wellenbewegungen seiner äußeren Äste werden dabei doch immer mitbemerkt, und eben sie sind maßgeblich stimmungsprägend und befördern einen weitenden Blick nach innen, der den Fluss der Gedanken anregt. Konträres Gegenbild dieses »freundlichen« Ausdrucks ist jener, den ich kürzlich bei einem Klinikaufenthalt erdulden musste: der Blick auf eine bedrückend nahe kahle Betonrückwand eines Hochhauses, eines ragenden Etwas von lebensfeindlicher Hässlichkeit.

Der große Theoretiker des Auges, Rudolf Arnheim, hat in Anknüpfung an die Gestaltpsychologie in unübertroffenen Untersuchungen gezeigt (*Art and Visual Perception*, 1954/1974), dass jedem Gesehenen – auch einfachsten Linien – expressive Merkmale eignen, die man nicht »hineinprojiziert«, sondern die sich in seiner Gestaltkonfiguration – als Konstellation gesehener Kräfte und Dynamiken – offen darbieten und die unser Auge in komplizierten Prozessen »isomorph«

Übersetzungen unmittelbar erkennt: Wir sehen die Trauerweide als *Trauerweide*, weil sich in ihr dasselbe Formmuster des passiven Hängens verkörpert wie in der menschlichen Trauer. Gestaltkonfigurationen werden übersummativ wahrgenommen, und ihr Ausdruckswert, der sich immer als Primäreindruck aufdrängt, wird mit Vorliebe durch anthropomorphisierende Metaphern charakterisiert, als »einladend«, »freundlich«, »abweisend« usw. Ausdruckswerte können sich zu Atmosphären verdichten, zu Gefühlsgrundtönen, die als inhärente Qualitäten des Äußeren selbst – eines Raumes, einer Landschaft, eines städtischen Areals – erlebt werden und mittels *leiblicher Resonanz* (Hermann Schmitz, Thomas Fuchs) in die Gefühlsbinnensphäre der Person eindringen und ihre *Stimmung* nachhaltig zu beeinflussen vermögen. So gibt es Atmosphären des Hässlichen – ihnen begegnet man geballt in vielen deutschen Innenstädten – und des einladend Schönen.

Das Schönheitsempfinden in seiner alltäglich-diffusen Form bezieht sich gewöhnlich auf Ausdrucksqualitäten sogenannter »guter Gestalten« – ihre Imperative werden übrigens fast regelmäßig in modernistischer Architektur verletzt –, und es übertritt erst dann die Schwelle zur genuin ästhetischen Erfahrung, wenn der Betrachter in innehaltender Abwendung vom Gedankenmix des Alltags seine Wahrnehmung aktiv in den Modus des »interesselosen Interesses« (Kant) umlenkt, der nichts weiter bezweckt als die Rückwirkung schöner Ausdrucksqualitäten auf ihn selbst. Erst in diesem Modus, der sich ganz wohl erst im reifen Erwachsenenalter erschließt, kann Schönes auch außerhalb der Sphäre der Kunst jene paradoxe Bereicherungserfahrung des Selbst bewirken, die der selbstvergessenen Hingabe an ein Anderes geschuldet ist. Noch immer gibt es aus der Distanz intakt wirkende Überreste der traditionellen Agrikulturlandschaft, die zu solchen Selbsterfahrungen geradezu einladen. Wo sich der Blick von einem erhöhten Standort aus in der Ferne verlieren kann, über ein hügelig-bergiges Seefeld hinweg, dessen dominante Merkmale das Grün von Wiesen und Feldern und das dunklere Grün einzelner Baumgruppen sind, verweilt man gerne in selbstvergessener Betrachtung. Der Ethologe Irenäus Eibl-Eibesfeldt hat vermutet, dass die schönheitliche Wirkung solcher Landschaften auf phylogenetische Prägungen zurückgeht, die sich bei unseren Vorfahren im Zuge ihres langen Savannendaseins gebildet haben. Aber es ist evident, dass die bewusste Suche nach landschaftlichen Schönheitserlebnissen

kulturgeschichtlich erst vor dem Hintergrund der Distanzerfahrung städtischen Lebens möglich wurde.

Viele alltagsästhetische Präferenzen sind als Empfindungstatsachen weitgehend resistent gegen Moden und Ideologien. Auch ein Vertreter des Regietheaters, der zum Zwecke der »Dekonstruktion« von Schönheit Wagners Siegfried als bunthaarigen Punk verkleidet, zieht den Blick auf einen Baum, wie er sich mir von meinem Schreibtisch aus bietet, dem Blick auf die kahle Rückwand von »Hochhaus-Maschinen« (Hans Sedlmayr) vor. Auch die Dadaisten, die die Schönheit zum Teufel wünschten, oder die Surrealisten, die sie im paradoxen Versuch des bewussten Zur-Sprache-Bringens des Unbewussten auslöschen wollten, waren keineswegs unempfindlich für die Reize schöner Frauen. Schauen wir einmal kurz auf die Kriterien, die das Letztere – die Wahrnehmung menschlicher Schönheit – leiten.

Selbst in flüchtigsten Wahrnehmungen unbekannter Anderer wird ein vieldimensionales, blitzschnell bewertendes Taxieren wirksam, das immer eine ästhetische Dimension einschließt. Sie differiert in ihrer Färbung alters- und geschlechtsabhängig, fehlt aber nie ganz und äußert sich rudimentär bereits im Säuglingsalter. Auch ästhetische Wertungen des Mitmenschen sind Empfindungstatsachen, denen übersummativ Gestaltwahrnehmungen zugrunde liegen, die aber auf verschiedenen Ebenen spielen. Die unterste bezieht sich auf primär Physisches, auf Formmerkmale der großen, festen Einzelteile des Gesichts, der Hauttönung und der Körperproportionen. Von ihnen sind offensichtlich weitgehend kulturunabhängig bestimmte Sollmuster »guter Gestalten« gespeichert, die auf der neuronalen Verrechnung von Durchschnittswerten basieren und im Alltag als unbewusster Maßstab wirken. Freilich: Würden ästhetische Wertungen des Anderen allein auf solchen nur-körperlichen Gestaltwahrnehmungen beruhen, wäre menschliche Schönheit technisch tendenziell machbar. Jeder – auch der Kunde des Schönheitschirurgen und die Teilnehmerin an einem Schönheitswettbewerb – weiß aber untergründig um den illusionären Charakter solcher Suggestionen. Ohne die expressiven Qualitäten des variablen Formenschatzes der Mimik, Gestik, Körperhaltung, Stimme und auch Kleidung, die ebenfalls als Gestalten – Verkörperungen eines Seelischen – erfahren werden, bleiben ästhetische Kategorisierungen Anderer leer. Ihren klassischen Ausdruck hat diese Dimension im Wort »Anmut« gefunden, die Schiller »bewegliche Schönheit« genannt hat. Anmut ist der

Inbegriff von Zwanglosigkeit, eines psychophysischen Zustandes, der sich am ehesten in allen der Zweckrationalität enthobenen Sphären – idealtypisch in bestimmten Kinderspielen – einstellt und dessen Vergänglichkeit auch menschliche Schönheit jeweils begrenzt. Anmut wird vor allem als Attribut des Weiblichen erfahren und ist als ein solches selten ganz erotikfrei. Aber es handelt sich dabei doch immer um eine durch die Distanz des Betrachters in der Schwebegehaltene Erotik, die das sexuelle Begehren einschließen mag, dessen Erfüllung aber solange verwehrt, solange Schönheit empfangen werden will.

Schönheit ist ein unabänderliches Privileg von Kindheit, Jugend und früher Erwachsenenheit, in der insbesondere die Verliebtheit Menschen eine spezifisch schönheitliche Strahlwirkung verschaffen kann. Sie verschwindet – darüber vermag kein Euphemismus hinwegzutäuschen – mit dem Älterwerden, und es kann sehr wohl als einer der tragischen Aspekte der menschlichen Existenz gelten, dass das Alter, das sie erlöschen lässt, zugleich eine ganz neue Art der Empfänglichkeit für sie zu stiften vermag. Das ist literarisch oft gestaltet worden, beispielhaft in Thomas Manns *Tod in Venedig*, jener Stadt, die zum großen Symbol der Fragilität und Vergänglichkeit von Schönheit geworden ist.

Der nur psychopolitisch deutbare Maskierungszwang im gegenwärtigen Corona-Regime bewirkt nicht nur die Demütigung, sondern auch eine fundamentale Verhässlichung, erschafft den Mitmenschen als eine zu meidende dümmlich-hässlich wirkende Kreatur, eine Karikatur seiner selbst. Von der artifizialen Verhässlichung durch Machtinstanzen – oder Moden wie Piercing – ist das Hässlichwerden zu unterscheiden, das dem Menschen in bestimmten Lebensphasen unabänderlich – als anthropologisches Schicksal – widerfahren kann. Das Sozialverhältnis zum hilflos den eigenen Ausscheidungen preisgegebenen Menschen des hohen Alters kann von echten Gefühlen der Zuneigung gefärbt sein, erfordert gewöhnlich aber auch die Überwindung von Ekel. Eine gewisse Portion dieses Gefühls ist sogar wünschenswert, denn sie erleichtert den definitiven Abschied.

Schönheitserfahrungen des Alltags, egal auf welchen Feldern, sind oft nur ein kurzes Aufscheinen eines Anderen, eines erfüllten Augenblicks, der etwas länger in der Stimmung nachhallt. Manchmal fließt das Gefühlswissen um ihren flüchtig-vergänglichen Charakter als grundierender Unterton in das Schönheitserlebnis selbst ein und kann einen Wunsch nach

Bannung hervorrufen, nach seiner gleichsam magischen Fest-Stellung bei gleichzeitiger resignativer Einsicht in dessen Vergeblichkeit. In Fausts wehmütiger Beschwörung »Verweile doch, du bist so schön« ist dieser Doppelsinn zusammengebunden. Im *Kunstwerk* hat der Bannungsversuch des Schönheitserlebnisses seinen bedeutsamsten anthropologischen Ausdruck gefunden. Das schöne Artefakt aus der Sondersphäre der Kunst bietet dem menschlichen Schönheitsverlangen eine gleichsam spezialistisch vereinseitigte und geordnet-institutionalisierte Befriedigungsmöglichkeit, deren Vollsinn jedoch erst das aus herrschaftlichen Repräsentationszwecken und kultischen Funktionen herausgelöste Kunstwerk der bürgerlichen Ära verkörperte. Erst hier entwickelte sich die Vorstellung von Kunst als eines eigenständigen, sich in der Gegenwart des autonomen Werkes verwirklichenden *Reichs des Schönen*. In den Großwerken bürgerlicher Kunst hat Schönheit den Bereich des Nur-Wohlgefälligen weit überschritten. In ihnen scheinen alle Dimensionen der menschlichen Existenz als Sinnbilder auf, auch das Schmerzliche, Tragische, Schreckliche und Hässliche, die dann aber in der Formensprache des autonomen Werks gewissermaßen einen Schönheitscharakter zweiter Ordnung annehmen. Die Lieder Schuberts beispielsweise sind nicht schön, obwohl, sondern weil sie auch von der Erfahrung des Todes und der Einsamkeit künden, und solches gilt sogar für die künstlerische Verarbeitung der Gewaltwirklichkeit von Krieg und Massenmord in den Werken Britten oder Schostakowitschs, die sich zwar als Mahnung verstehen, aber, da Kunst und nicht Nicht-Kunst, keineswegs grundsätzlich die Ausdrucksebene des Schönen verlassen können und wollen.

Die Intention der Sprengung des Schönheitsideals der bürgerlichen Kunst nach 1918 durch eine neue Künstleravantgarde ist ohne die Gewalterfahrung des Ersten Weltkrieges undenkbar. Aus ihr erwuchs der Ursprungsimpuls für das Zurückdrängen des Schönen als Leitidee der Kunst im 20. Jahrhundert – für Prozesse der Umdefinition, die sich bis in die Gegenwart unserer massendemokratischen Postmoderne verstärkten und banalisierten und keine Dimension des traditionellen Kunstverständnisses unberührt ließen. So gerieten bereits Darstellungen des Schönen nach 1918 unter umfassenden Kitschverdacht, und es verbreiteten sich Präferenzen für das Zurschaustellen von Hässlichem und der moralischen Schattenseiten der menschlichen Wirklichkeit. So wurde der Autonomieanspruch des Werks fragwürdig und hat sich in unserer

Gegenwart in Verflüssigungen der Grenzen zwischen Kunst, Alltagswirklichkeit, Unterhaltung und Politik weitgehend aufgelöst, und sogar die Vorstellung vom Artefaktcharakter der Kunst hat in der jüngeren Vergangenheit seine frühere Selbstverständlichkeit verloren, denn nunmehr kann – in der Tradition von Duchamps *Pissior-Scherz* von 1924 – jedwedes Ding zum Kunstobjekt avancieren, und man attestiert sogar puren narzisstischen Selbstpräsentationen des ›Künstlers‹ (Joseph Beuys, Marina Abramović) Kunstwerkcharakter.

Der Angriff auf das Ideal vom Kunstschönen der bürgerlichen Ära durch neue Künstler-Avantgarden nach dem Ersten Weltkrieg war in vielerlei Hinsicht ein Prozess der »produktiven Zerstörung«. Denn das Aufsprengen der bürgerlichen Formensprache implizierte doch zugleich ihre Erweiterung, und mit dieser erweiterten Sprache erschlossen sich auch Schönheiten eines neuen Typs, beispielsweise Phantasieschönheiten surreal-absurder Art, wie sie Lautreamounts Satz »Schön wie die zufällige Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch« anspricht. So sind aus der Intention der Entweihung des Schönheitsideals der bürgerlichen Kunst viele Werke hervorgegangen, die heute den Stachel des Provokativen vollständig verloren haben und nicht nur als originell, sondern auch als schön empfunden werden.

Den Wunsch nach Entweihung des quasitranszendentalen Schönheitscharakters zumal der Großwerke der klassischen Musik gibt es freilich auch heute noch. Er gehört gewissermaßen zum Berufsethos von Repräsentanten des sogenannten Regietheaters. Ihre Attitüden leben von jenem Gestenvorrat, den die kulturelle Avantgarde nach dem Ersten Weltkrieg in ihrem revolutionären Selbstverständnis gegen einen bürgerlichen Antipoden ausbildete, den es in der massendemokratischen Postmoderne gar nicht mehr gibt. Die Intention der Entweihung durch Beschmutzung mit Hässlichem greift heute auf die leer gewordene antibürgerliche Protestgeste von vorgestern zurück, und sie verwirklicht sich im hochsubventionierten deutschen Kulturbetrieb gern in Inszenierungen, aus denen nur der aufgeblasene spätpubertäre Schwachsinn spricht.

Die Alltagsrealität unserer nachbürgerlichen Gesellschaft ist bis in ihre letzten Winkel durch die Allgegenwart einer hässlichen globalisierten Massenkultur bestimmt, und auch in den kleinen Räumen der hochkulturellen Kunst, die ihre früher fraglose kulturelle Vorrangstellung schon lange verloren hat, dient

ein schönheitliches Kunstideal nur wenigen Künstlern als Leitbild. Immerhin wird Kunst-Schönheit noch immer erfahrbar, aber doch primär in den konservierten Werken von gestern, den Großwerken der europäischen Kunst. Diese Erfahrbarkeit ist allerdings von Bildungsvoraussetzungen abhängig, die der nachwachsenden Generation zunehmend fehlen. Die Schönheit der großen europäischen Kunst ist anspruchsvoll, und auch wenn ein Unkundiger eine Ahnung ihres Zaubers empfangen mag, so wird doch ein voller Genuss ihrer Wirkung nur demjenigen zuteil, der sich ein Verständnis ihrer Formensprache erarbeitet hat und ihren Autonomieanspruch als Grundbedingung ihrer Außeralltäglichkeit bejaht.

Was das Kunst-Schöne erfahrbar macht, lässt sich am besten an einem Konzert mit Großwerken der sogenannten klassischen Musik erläutern. Deren außeralltägliche Schönheit, verkapselt in einer diffizilen Formensprache und im Autonomieanspruch des Werks, bedarf, um sich verströmen zu können, eines Raumes und einer Inszenierung, in denen, als Rahmung, sich die Alltagsnormalität samt ihrer Zeitstrukturen aufzulösen vermag. Nur im Sonderraum der Stille kann die Schönheit des außeralltäglichen Klanges voll empfangen werden, nur dieser Sonderraum ermöglicht jene selbstvergessene Hingabe an das Andere, die das Signum der bewussten ästhetischen Erfahrung ist und auf dem Gebiet der Musik als Eintauchen in die Eigenzeit des Werkes erfahrbar wird, die sich dann, nach einem Moment der geballten Stille am Schluss, im Applaus wieder auflöst. Der Applaus ist nicht nur ein Zeichen dankbarer Anerkennung, sondern symbolisiert auch, als Lärm, den Wiedereintritt der Normalzeit. Dass die Schönheit des Werkes in der Eigenzeit seines Erklingens im Sonderraum der Stille zu »überwältigen« vermag, liegt daran, dass in ihr das Nur-Wohlgefällige zu Gunsten eines Anderen zum Verschwinden gebracht worden ist, das als Sinnbild menschlichen Lebens wirkt. So offenbart sich in der großen Kunst eine Schönheitserfahrung, die zwar Schönheitserlebnisse des Alltags in sich einschließt, diese aber in einem Höheren aufhebt, das die menschliche Existenz nicht nur neuartig zu verstehen, sondern auch erträglicher zu machen verhilft.