

Zeitschrift:	Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber:	Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band:	50 (2007)
Heft:	3
 Artikel:	Der Verlust des Schönen in der Kunst
Autor:	Liessmann, Konrad Paul
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-388828

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER VERLUST DES SCHÖNEN IN DER KUNST

Wer über den Verlust des Schönen in der Kunst spricht, muss sich fragen, was da eigentlich verloren gegangen ist und seit wann wir diesen Verlust beklagen müssen. In seiner erstmals 1976 erschienenen *Geschichte der sechs Begriffe* hat der polnische Philosoph Władysław Tatarkiewicz den Versuch unternommen, die zentralen Kategorien der Ästhetik begriffsgeschichtlich zu entfalten und insoweit zu klären, als damit ihre Relevanz, aber auch Fragwürdigkeit für die Kunstdiskurse des 20. Jahrhunderts sichtbar werden. Die sechs Begriffe, durch die das Ästhetische für Tatarkiewicz gekennzeichnet ist, sind dann auch: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis und Ästhetisches Erlebnis.

Den weitaus größten Teil seiner begriffs geschichtlichen Rekonstruktion widmet Tatarkiewicz den in der Tradition ja höchst weit gespannten Begriffen *Kunst* und *Schönheit*. Vorzüglich gelingt es Tatarkiewicz zu zeigen, welchen Bedeutungswandel diese Begriffe seit der griechischen Antike durchlaufen haben und was von diesen Bedeutungen noch in der Moderne spürbar ist. Ausgehend von den antiken Begriffen *techne* und *ars*, die noch eher eine handwerkliche Kunsfertigkeit als eine ästhetische Kreativität bezeichnen, über die mittelalterlichen Differenzierungen zwischen den *artes liberales*, den Wissenschaften, und den *artes vulgares*, den mechanischen Künsten, gelangt Tatarkiewicz schließlich zu jenen von Charles Batteux Mitte des 18. Jahrhunderts inaugurierten *beaux arts*, den «schönen Künsten», als da waren: Malerei, Bildhauerei, Musik, Dichtung, Tanz sowie Architektur und Rhetorik. Erst das 18. Jahrhundert befreite die Künste endgültig aus einem oszillierenden Dasein zwischen Handwerk und Wissenschaft und gab ihnen einen eigenen Status. Diese Entwicklung führte

nahezu zwangsläufig zu einer permanenten Auseinandersetzung um die Grenzen der Kunst. Batteux' System der sieben Künste stieß bald auf lebhaften Widerspruch, wurde erweitert, modifiziert, auch verworfen. Was sich als Kunst bezeichnen darf – diese Frage hat sich durch die Entwicklungen der Moderne und die Etablierung neuer Technologien wie Fotografie und Film noch verschärft und die alte Auffassung, dass Kunst als ein Stück Menschenwerk einfach von der Natur zu unterscheiden sei, wurde schon bei der Gartenbaukunst ebenso fragwürdig wie später angesichts des Einsatzes technischer Apparaturen, hinter denen der Mensch als Akteur und Schöpfer zu verschwinden scheint.

Einen ähnlichen Wandel zeichnet Tatarkiewicz für den Begriff der Schönheit nach, der allerdings für nahezu zwei Jahrtausende durch die von Tatarkiewicz so genannte «Große Theorie» zum mindesten in seinen Grundzügen festgelegt war. Diese von der Antike entwickelte und mit Abstrichen bis in die Neuzeit geltende Große Theorie besagte, dass das Schöne auf der «Wahl der Proportionen» und der «rechten Anordnung der Teile» beruhe, also auf der «Größe, Qualität und Quantität der Teile und ihrem gegenseitigen Verhältnis».¹ Diese Proportionenlehre des Schönen wurde zuerst ergänzt durch die Plotin'sche Formel vom «Ebenmaß und Glanz» als die Bestimmungsstücke des Schönen – ein Aspekt, der bis in die Renaissanceästhetik bestim mend blieb – und dann durch die von Tatarkiewicz sogenannte «metaphysische Konzeption der vollkommenen Schönheit» des christlichen Mittelalters, die den Glanz des Schönen auf den Schöpfergott selbst zurückführte. Noch der große Renaissance Architekt Palladio empfahl die Form des

Kreises, weil diese am besten geeignet sei, die «Einheit, die unendliche Wesenheit, die Gleichförmigkeit und Gerechtigkeit Gottes darzustellen».² Erst das 18. Jahrhundert brachte die Große Theorie in die Krise, und dies, so Tatarkiewicz, weil «der Geschmack sich änderte» (198) und die Kunst und Literatur des Spätbarock mit den klassischen Konzepten der Großen Theorie nicht mehr in Einklang zu bringen waren. Was nun folgte, war eine Sensualisierung, Psychologisierung und Subjektivierung des Schönen, das «Schöne, das mit der Vernunft erfasst wird, wird zum Schönen, das mit dem Instinkt erfasst wird» (216). Von dort bis zum «Sturz des Schönen» (219) und seiner Auflösung in den Künsten seit der Romantik und in den Kunstdoktrinen der Moderne ist es dann nur noch ein kleiner Schritt.³ Gleichzeitig bedeutete dies eine Emanzipation des Nichtschönen in der Kunst, die spätestens seit dem frühen 18. Jahrhundert zu datieren ist und nicht nur den endgültigen Bruch mit dem Schönen als Ideal und Norm darstellt, sondern auch die Gewinnung völlig neuer Ausdrucksmöglichkeiten des Ästhetischen, die nun aber weniger auf Form und Proportion als vielmehr auf das Ausreizen der Sinnesstimulationen, das Triebleben und den Schock von Realitäts erfahrungen setzen.⁴

Auf den ersten Blick scheint es, dass das Gegenüber des Schönen, das Hässliche und seine Verwandten wie das Ekelhafte, das Obszöne, aber auch der Kitsch, in der späten Moderne keinerlei Problem mehr darstellen. Weder wird das Schöne als Norm und Maßstab angestrebt, noch das Hässliche, in welchen Varianten auch immer, tabuisiert. Eher im Gegenteil. Zumindest in den Künsten gilt, dass sich das Hässliche längst von der Vorherrschaft des Schönen emanzipiert hat und zu einer eigenständigen, ja zu der eigentlichen ästhetischen Triebkraft der Moderne geworden ist,⁵ mit der Pointe allerdings, dass dieses Hässliche schon lange nicht mehr hässlich genannt werden darf. Und aus den lebensweltlichen

Kontexten sind zumindest das Hässliche und das Obszöne in dem Maße schlicht verschwunden, als sie zu integralen Bestandteilen einer aufgeklärten Alltagskultur geworden sind, in der es niemandem mehr einfiele, eine Tierart *ab ovo* «hässlich» und die Entblößung sekundärer Geschlechtsmerkmale zu Werbezwecken «obszön» zu nennen. Allein, der Schein trügt. So sehr es zum *common sense* einer aufgeklärten Kunstszenes gehört, dass die Kategorien schön und hässlich für die ästhetischen Problemstellungen und Lösungsversuche der Gegenwart bedeutungslos geworden sind, so sehr kehren diese Kategorien durch die Hintertür des Alltags, der Mode, der Werbung und der Ideologien des Designs in den Diskurs immer wieder zurück – als gespenstische Widergänger ihrer selbst.

Im Gegensatz zur Lüge, zum Falschen und zum Bösen war das Hässliche kein Kandidat für eine rigorose Verbotspolitik gewesen. Die Forderung, das Hässliche zu vermeiden, hatte selten die Intensität gehabt wie die, das Böse zu lassen und die Lüge zu fliehen. Die Verpflichtungen auf Wahrheit und auf das Gute hatten offensichtlich, bei aller praktischen und auch theoretischen Durchlöcherung, allemal einen kohärenteren Charakter als der Imperativ, das Schöne zu suchen. Nietzsches Protest gegen die Einheit des Wahren, Guten und Schönen hatte es vor allem im Falle des Letzteren leicht. Das Schöne war – anders als das Wahre und das Gute – fast immer schon dem Verdacht ausgesetzt, dass es ohne sein Gegenteil, das Hässliche, nicht sein könne. Und indem dieses, wie vermittelt auch immer, ebenso als Erscheinungsform des Bösen gewertet werden konnte, hatte das Schöne seine geforderte Einheit mit dem Guten ohnehin nie strikt durchhalten können. Als ästhetisches Phänomen, das ohne die Spannung der Kontraste gar nicht sein konnte, hatte das Schöne das Hässliche gewissermaßen immer schon bei sich geführt – oder umgekehrt: das Hässliche war immer auch ein Kandidat für ästhetische Aufmerksamkeit

und damit für eine gewisse Wertschätzung gewesen, die das Hässliche suchte, weil es ihr um das Schöne ging.⁶

Anders als das normativ Schöne, das an den idealen Orten der Kunst, der Natur und der Ideen aufgesucht werden konnte, stand das Hässliche von Anfang an im Spannungsfeld von Wirklichkeitserfahrung und ästhetischem Schein. Weil es in jener nicht zu leugnen war, provozierte es die Frage nach seiner Funktion für diesen. Das Hässliche überzeugt vorab einmal durch seine pure Präsenz. Es ist einfach da, oft im Übermaß. Das Schöne hingegen muss immer erst entdeckt oder gemacht, zumindest muss der Blick dafür geschult werden. Die Augenblicke des Schönen sind selten, wie das Seltene das Schöne ist. Gäbe es dieses im Übermaß, würde es hässlich. Das Hässliche hingegen verliert durch Omnipräsenz kaum seinen widerwärtigen Charakter, höchstens, dass man sich in Maßen daran gewöhnen kann.

Das Hässliche ist so in einem doppelten Sinn ein Problem der Ästhetik: Als Wahrnehmbares ist es immer etwas, das an und mit der Wirklichkeit in Erscheinung tritt; insofern sich aber die Kunst als Überbiebung der Wirklichkeit im Reich der Sinne selbst begreift, muss sie sich der Frage stellen, welche Rolle und Bedeutung sie dem Hässlichen dabei zumuten will. Nur radikal ontologische Philosophien wie die Platonische – und vor allem ihre Adaption durch Plotin – konnten das Hässliche privations-theoretisch als Mangel am Schönen bestimmen und es dem unvollkommenen Sein der Materie als deren Erscheinungsweise zuordnen. Das Sein als Wahres war gedacht auch als Schönes, und die Künste, sofern sie dieses zur Darstellung bringen wollten, hatten das Hässliche zu ignorieren. Als Arbeit an und mit den Sinnen war die Kunst allerdings nie vor dem Vorwurf geschützt, dem Hässlichen gegen diese Intention Vorschub zu leisten – auch Platons Skepsis gegenüber den Künstlern war aus diesem Vorbehalt gegen die Sinnenschwere aller Kunst gespeist.

Aristoteles hatte in seiner *Poetik* zu einer Thematisierung des Hässlichen gefunden, die über die Auseinandersetzung in den idealistischen und romantischen Ästhetiken bis Nietzsche virulent blieb und im Grunde die Aischrologie, die Kunstlehre des Hässlichen, bis ins 19. Jahrhundert bestimmte. Unter der Voraussetzung, dass die ursprüngliche Quelle aller Kunst die Lust an der Nachahmung und am Nachgeahmten ist, ist für Aristoteles auch die Darstellung des Hässlichen möglich: «Was wir nämlich in Wirklichkeit nur mit Unbehagen anschauen, dass [sic!] betrachten wir mit Vergnügen, wenn wir möglichst getreue Abbildungen vor uns haben, wie etwa die Gestalten von abstoßenden Tieren oder von Leichnamen.»⁷ Diese Beobachtung wertet Aristoteles geradezu als ein Indiz für seine Mimesistheorie: Würde uns nicht die Nachahmung als solche Freude bereiten, würde sich niemand an der Nachahmung des Abstoßenden delectieren können.

Allerdings hat das Hässliche bei Aristoteles seine streng umzirkelten poetologischen Orte. Einmal kann das Hässliche als Darstellung von Schmerz und Tod ein Moment des tragischen Pathos sein, es bleibt hier allerdings der kathartischen Funktion der Tragödie untergeordnet und gerät so in die Nähe des Erhabenen. Und zum anderen kann das Hässliche als Erscheinungsform des Niedrigen zu einem zentralen Bestandteil der Komödie werden, aber nur in der abgeschwächten Form des Lächerlichen. Die Komödie ist per definitionem die «Nachahmung von Gemeinerem, aber nicht in bezug auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur des Lächerlichen, das ein Teil des Hässlichen ist». Und Aristoteles erläutert: «Das Lächerliche ist nämlich ein Fehler und eine Schande, aber eine solche, die nicht schmerzt und nicht verletzt, so wie etwa eine lächerliche Maske hässlich ist und verzerrt, aber ohne Schmerz.»⁸ Durch diese «Aristotelische Doppeloption»⁹ oszilliert

das Hässliche auf der Bühne, wenn auch in gezähmter Form, zwischen Komik und Pathos, zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen.

An diese Bestimmungen des Aristoteles knüpfte Gotthold Ephraim Lessing in seinen berühmten und viel diskutierten Partien des *Laokoon* an, die sich mit dem Problem des Hässlichen auseinandersetzen. Anhand der späthellenistischen Skulpturengruppe, die lange als Inbegriff klassischer Plastik gegolten hatte, demonstriert Lessing, warum der antike Künstler die Schmerzensschreie des Laokoon nicht drastisch darstellte, sondern zu einem Seufzen herabmilderte. Eine realistische Darstellung der Qual des Laokoon wäre nämlich eine «hässliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet [sic!], weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne dass die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann».¹⁰ So sehr Lessing es dem Dichter zugestand, das Hässliche zu schildern und für eine große Komposition zu gebrauchen, weil die sprachliche Gestaltung das Hässliche mindert und entschärft, so sehr wollte er die unmittelbare Darstellung des Hässlichen aus den bildenden Künsten verbannt sehen. Während der Dichter das Hässliche als «Ingrediens» benützen könne, um «gewisse vermischtene Empfindungen», nämlich das Lächerliche und das Schreckliche, hervorzubringen,¹¹ muss dies dem Maler und Bildhauer verwehrt bleiben, weil die unmittelbare figurale Präsenz des Hässlichen das Hässliche hässlich sein lässt und dadurch keine gemischte Empfindung, sondern nur Ekel und Abscheu hervorruft – und dabei handelt es sich immer um Natur, niemals um Nachahmung: «[Die Hässlichkeit der Formen] beleidigt unser Gesichte, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen.»¹²

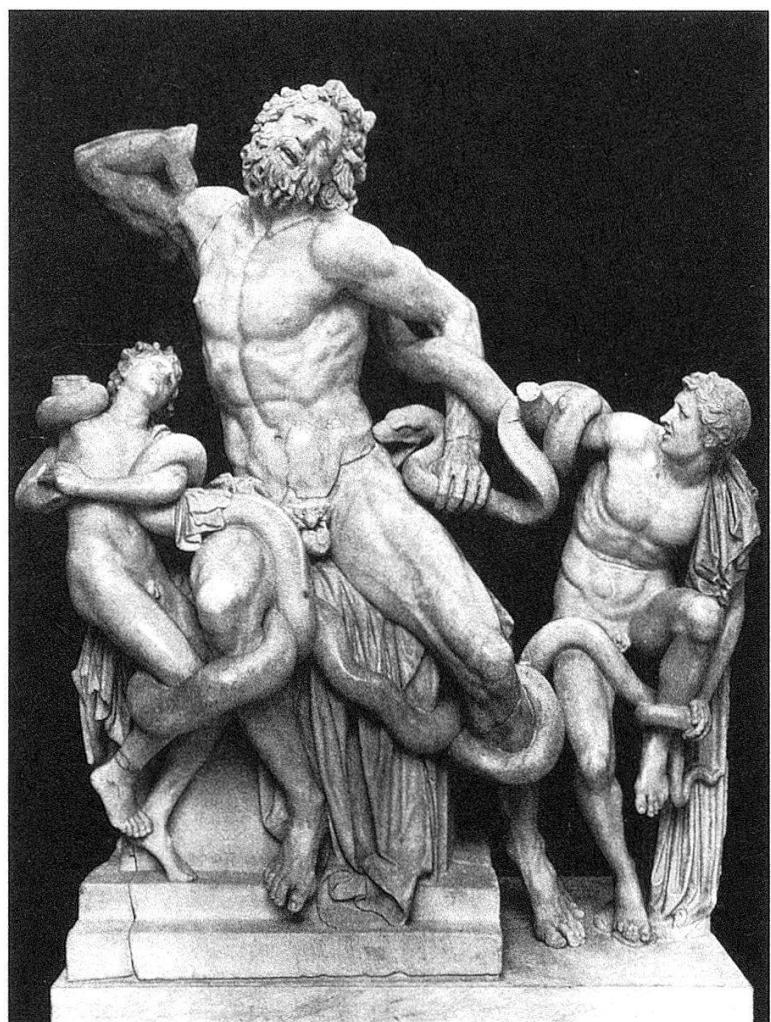
Ohne hier weiter auf die Laokoon-Debatte einzugehen, sei festgehalten, dass bei Lessing das Problem des Hässlichen weniger die Frage einer vom Ideal des Schönen abweichenden ästhetischen *Konstruktion* ist als vielmehr eine der *Wirkung* auf den Leser oder Betrachter. Ob ein Werk hässlich ist, erkennt man an den abwehrenden Reaktionen, die es beim Betrachter auslöst. Die Erzeugung «gemischter Empfindungen» galt dem 18. Jahrhundert allerdings als plausible Legitimation für die Verwendung spezifischer Elemente des Hässlichen, ohne dass diese allerdings das Kunstwerk dominieren durften. Dass die Reaktion auf das Hässliche in der Malerei und der Plastik nahezu ununterscheidbar sei von der Reaktion auf das Hässliche in der Realität, macht die Darstellung des Hässlichen jedoch zu einem problematischen Verfahren in der bildenden Kunst. Ekel und Abscheu sind nach der klassischen Kunstlehre Empfindungen, die als Formen der Abwendung nicht Intention der ästhetischen Praxis sein können. Bis zu den Analysen des Ekels im 20. Jahrhundert wird sich dieses Motiv durchhalten, obgleich – und dies gibt der Sache erst ihren für die Moderne typischen Reiz – die Provokation von Abwehrreaktionen seit dem späten 19. Jahrhundert zur erklärten Zielsetzung der künstlerischen Intervention geworden ist: der Schock.

Die Bedeutung des Schocks als künstlerisches Verfahren hatte schon die Romantik erkannt. Bei Friedrich Schlegel, dessen Willkür-Ästhetik die Moderne einleitete, war das «Choquante» noch nicht mehr gewesen als die «letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks». Es resultierte für Schlegel aus einer ästhetischen Krise, die das Schöne erst über den Umweg des «Interessanten», das die moderne Poesie kennzeichnet, erreicht. Der Verlust des Ideell-Allgemeingültigen in der Kunst führt zu einer Herrschaft des Manirierten und Individuellen, durch die sich das Interessante zumindest zeitweilig als zentrale ästhetische Kategorie etablieren kann. Das

Interessante jedoch, völlig angewiesen auf einen Geschmack, der stets «heftigere und schärfere Reize begehrt», durchläuft eine Kurve des Verfalls, die vom «Piquanten» über das «Frappante» und «Fade» bis zum «Choquanten» führt. Dieses wird wiederum von Schlegel in drei «Unterarten» geteilt. «Was die Einbildungskraft revoltiert – das *Abenteuerliche*; was die Sinne empört – das *Ekelhafte*; und was das Gefühl peinigt und martert – das *Gräßliche*.»¹³

In nuce legte Schlegel hier eine Theorie ästhetischer Sensationen vor, die auf zahlreiche Strategien der ästhetischen Moderne zutraf und deren wahre Brisanz vielleicht überhaupt erst im Zeitalter einer reiz- und quotenorientierten massenmedialen Ästhetik so recht einleuchten will. Denn Schlegel bestimmte diese ästhetischen Kategorien von den Wirkungen her, die sie hervorrufen, und erst dieser Ansatz erlaubt eine Theoretisierung unterschiedlicher ästhetischer Verfahren unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt. Wo immer der ästhetische Reiz primär darauf abzielt, bestimmte Empfindungen und Eruptionen der Einbildungskraft auszulösen, wird er den Schlegel'schen Weg vom Pikanter zum Schockierenden gehen: ob in der Kunst, im Film, in der Werbung, in der Fotografie oder in den neuen Medien. Dies drückt sich nicht zuletzt darin aus, dass die sprachlichen Äquivalente ästhetischer Empfindung die blosse Dichotomie von schön und hässlich, aber auch die von gefallen und nicht gefallen längst hinter sich gelassen haben. Wer ästhetischen Empfindungen heute Ausdruck verleihen will, verwendet Termini wie spannend, langweilig, interessant, anturnend, aufregend, fad, geil usw., also Begegnlichkeiten, die vorrangig die inneren Vibrationen, in die eine ästhetische Erfahrung das Subjekt versetzt, nicht dessen Stellung zum Objekt, transportieren. Allerdings wird durch die Einengung auf die Erzeugung und Bekundung affektiver Reaktionen dasjenige negiert, was Schlegels Zeitgenosse Kant die «ästhetische Idee»,

was andere bis hin zu Adorno den «geistigen Gehalt» der Kunst genannt haben, der, wie auch immer er bestimmt worden war, sich durch die reflexive Neutralisierung und Überbietung der unmittelbaren Affekte ausgezeichnet hatte.



*Laokoongruppe, Rhodos, 1. Jahrhundert n. Chr.
Rom, Vatikanische Museen.*

Immerhin hatte Schlegel in seiner bedeutenden Abhandlung *Über das Studium der Griechischen Poesie* von 1795/97 auch das Hässliche als ästhetische Kategorie sui generis und als das eigentliche Prinzip der künstlerischen Produktion entdeckt. Nicht das Schöne fungiert als Maßstab der modernen Poesie, wohl aber das Hässliche, insofern die «trefflichsten Werke», so Schle-

gel, ganz offenbar «Darstellungen des Hässlichen» sind, und er konzidiert, wenngleich ungern, dass es «eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluss aller Kräfte gibt, welche eine gleiche wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung».¹⁴ Vor dem Hintergrund dieser Analyse wird dann Schlegels vielzitierte Klage verständlich, dass es der Philosophie des Geschmacks und der Kunst seiner Zeit noch nicht gelungen sei, eine «Theorie des Hässlichen» zu entwickeln, obgleich das Schöne und das Hässliche «unzertrennliche Korrelate» seien.¹⁵ Schlegel hat zwar selbst diese Lücke nicht systematisch geschlossen, aber doch einige Hinweise gegeben, die für die Positionierung des Hässlichen in den modernen Ästhetiken aufschlussreich sind. Seine Konzeption des Hässlichen verquickt dabei moralische und sensuelle Motive, die seitdem, wenn auch unterschiedlich akzentuiert, den Diskurs des Hässlichen grundieren.

So wie das Schöne die «angenehme Erscheinung des Guten» ist, so ist das Hässliche die «unangenehme Erscheinung des Schlechten». Dieser Gedanke, der noch das Schöne und Hässliche als sinnliche Erscheinungsformen moralischer Wertigkeiten andeutet, wird allerdings sofort wirkungsästhetisch überlagert und verstärkt: «Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüt anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben: so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit Veranlassung und Element des sittlichen Schmerzes.» Der moralisch defizitäre Charakter des Hässlichen offenbart sich durch einen Angriff auf die Sinne selbst. Angesichts des Hässlichen reagiert der sensible Wahrnehmungsapparat mit Abwehr: «Hier erfüllt uns das Ekelhafte, das Quälende, das Grässliche mit Widerwillen und Abscheu. Statt freier Leichtigkeit drückt uns schwerfällige Peinlichkeit, statt reger Kraft tote Masse. Statt einer gleichmäßigen

Spannung in einem wohltätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe wird die Teilnahme durch ein schmerzliches Zerren in widersprechenden Richtungen hin und her gerissen. Wo das Gemüt sich nach Ruhe sehnt, wird es durch zerrüttende Wut gefoltert, wo es Bewegung verlangt, durch schleppende Mattigkeit ermüdet.»¹⁶ Gegen die eigene Intention, den primären Charakter des Hässlichen zu unterstreichen, wird dieses nur erfahrbar vor der Folie ästhetisch positiv besetzter Begriffe und Erwartungshaltungen. Statt auf Ausgewogenheit in der Differenz setzt das Hässliche auf eine Differenzerfahrung per se, die so nicht erwartet worden war. Nicht zuletzt das macht den Schock aus. Das Hässliche ist bei Schlegel so vorab eine Enttäuschung des Gemüts: «Die notwendige Bedingung des Hässlichen ist eine getäuschte Erwartung, ein erregtes und dann beleidigtes Verlangen», was das Hässliche in einer ganz besonderen Weise vom betrachtenden Subjekt abhängig macht, denn «es gibt für jede individuelle Empfänglichkeit eine bestimmte Gränze des Ekels, der Pein, der Verzweiflung, jenseits welcher die Besonnenheit aufhören würde».¹⁷

Das ästhetisch inszenierte Spiel mit realen Affekten hat an der Realität dieser Affekte seine Grenze. Dass Simulationen wirkliche Gefühle auslösen können, gehört von allem Anfang an zum Faszinationspotenzial von Kunst. Die künstliche Erzeugung von realen Abwehrgefühlen muss das Subjekt allerdings in den Bewusstseinszustand der Bedrohtheit bringen, den es von einem bestimmten Grad der Intensität an nicht mehr kontrollieren kann. Wer sich angesichts einer ekelreagenden Installation bis zum Erbrechen ekelt, erbricht irgendwann einmal. Das Hässliche firmiert hier als eine Verletzung der sinnlich-emotionalen Integrität des Subjekts. Anders als die Erfahrungen des Schönen, die das Subjekt in seiner Wahrnehmungsidentität bestätigen, zerstört das Hässliche diese und erlaubt überhaupt erst die Erfahrung

dieser Identität im Schmerz der Verletzung. Es war nicht zuletzt die Kunstpraxis der Romantik selbst, die in ihren avanciertesten Resultaten diese schmerhaft erhellende Funktion des Hässlichen, des Missgestalteten und Verkrüppelten, des Nachtseitigen und Dunklen erkannte, man erinnere sich nur an das Figurenarsenal bei E.T.A. Hoffmann oder die ominösen *Nachtwachen von Bonaventura*.

Eine sensualistische Ästhetik, die das Verhältnis von schön und hässlich hingegen symmetrisch fassen wollte, das Hässliche aber nur als Negation des Schönen begriff, verfehlte gerade diese bei Schlegel angedeutete Irritation des Subjekts durch das Hässliche, die eben mehr und anderes ist als nur die Umkehrung eines Wohlgefalens in ein Missfallen. Bei Edmund Burke konnte das Hässliche deshalb gänzlich unterbelichtet bleiben. Der Lakonismus des Abschnittes über Hässlichkeit in Burkes *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* aus dem Jahr 1757 war deshalb auch unüberbietbar gewesen. Nach allem, was er über das Schöne gesagt habe, wäre es, so Burke, nur eine «Art von Wiederholung», wenn er auch näher auf die Natur des Hässlichen eingehen wollte, denn dieses sei in jeder Hinsicht das «Gegenteil der Qualitäten», die er als Grundlage der Schönheit angegeben hatte.¹⁸ Diese Qualitäten, die «wahren Ursachen der Schönheit», sah Burke allerdings nicht in einer formalen Verhältnismäßigkeit wie etwa der Proportion, auch nicht in der Brauchbarkeit oder Vollkommenheit eines Gegenstandes, sondern in Bestimmungen, die an den Körpern selbst haften und «durch Vermittlung der Sinne» auf das menschliche Gemüt einwirken. Diese Bestimmungen sind, bei aller Naivität, dennoch interessante Zeugnisse einer Alltagsästhetik, deren Negation dann auch ein Licht auf jene Erfahrung des Hässlichen wirft, wie sie zumindest die Geschmacksdiskurse jenseits der elaborierten Kunstdebatten bis heute bestimmt.

Schöne Objekte, so Burke, sind schlicht und einfach klein, glatt, bestimmt von allmählichen Übergängen, zart, unaufdringlich und sanft in den Farben.¹⁹ Die Negation bestimmt deshalb das Hässliche: Es ist groß, rau, kantig und abrupt in den Übergängen, roh, aufdringlich und grell. So einfach war es einmal. Das Hässliche wie auch das Schöne evozierten dabei keine allzu starken Gemütsbewegungen – das eine gefällt, das andere nicht, das eine erzeugt Zuneigung – Burke spricht von Liebe –, das andere Abneigung. Erst die Steigerung des Hässlichen eröffnet die Möglichkeit einer starken Empfindung: das Schreckliche. Dort, wo dieses gleichwohl noch ästhetisch genossen werden kann, spricht Burke vom Erhabenen: «Wenn Gefahr oder Schmerz zu nahe auf uns eindringen, so sind sie unfähig, uns irgendein Frohsein zu verschaffen; sie sind dann schlechthin schrecklich. Aber aus einer gewissen Entfernung und unter gewissen Modifikationen könne sie froh machen.»²⁰ Die Quellen des Erhabenen sind so Eigenschaften der Objekte, die eine Potenz des Schreckens in sich tragen. Säuberlich listet Burke sie auf: das Riesige, alle Formen von Privation wie Leere, Finsternis, Einsamkeit, Schweigen, Unendlichkeit und Gleichartigkeit, dann aber auch übergroße Pracht, die Fülle des Lichts, gewaltige Geräusche, das plötzlich Hervorbrechende und Überwältigende schlechthin.

Seit Burke wird, in welcher Modifikation auch immer, die ästhetische Distanz zum Schrecklichen das Erhabene bestimmen und in übersteigerten Formen das Hässliche nobilitieren. Das Hässliche kann sich so zu einer erhabenen Sensation transzendieren; dem Schönen bleibt eine ähnliche Überhöhung verwehrt. Den Grund für diese Asymmetrie zwischen dem Schönen und dem Erhabenen/Hässlichen findet Burke in der Triebdynamik des Menschen selbst angelegt: «Ohne allen Zweifel sind die Martern, die man uns antun kann, in ihren Wirkungen auf den Körper und auf das Gemüt weit größer als alle Vergnügen.

gen, die die raffinierteste Wollust erfinden oder die lebhafteste Einbildungskraft und der gesündeste und sensibelste Körper genießen kann.»²¹ Oder, mit anderen Worten: Das Gefühl des Erhabenen gründet nach Burke im Selbsterhaltungstrieb des Menschen, der sich gegen das Bedrohliche zur Wehr setzt; die Empfindung des Schönen allerdings gründet im Trieb nach Gesellschaft, da das Schöne den Affekt der Zuneigung evoziert. Im Ernstfall aber ist die Selbsterhaltung stärker als das Gemeinschaftsgefühl.²² Das «angenehme Grauen»²³ des Erhabenen ist so ein Spiel mit diesem Bedürfnis nach Selbsterhaltung und damit auch die ästhetische Grenzerfahrung einer Subjektivität, die sich erst in einer an der Grenze zur Realität fingierten Bedrohung ihrer selbst bewusst werden kann. Insofern sich das Hässliche zum Erhabenen steigern kann und damit dem Subjekt eine ethische Leistung – das Aushalten einer Bedrohung zumindest der Sinne – abverlangt, ist das Hässliche selbst damit als Moment des Erhabenen nobilitiert und mit ihm das Subjekt; bleibt das Hässliche nur hässlich, evoziert es, in welcher Gestalt auch immer, keine erhabenen Gefühle, sondern nur Varianten und Derivate des Missfallens und der Abkehr. Erst die nicht erhabenen Steigerungsformen des Hässlichen, das Ekelhafte und das Obszöne, werden dann wieder große Gefühle erlauben.

Das von Friedrich Schlegel eingemahnte Desiderat einer Theorie des Hässlichen konnte erst im 19. Jahrhundert bearbeitet werden. Wenn auch nicht als einziger Versuch, so kann doch die *Ästhetik des Hässlichen*, die der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz im Jahre 1853 veröffentlichte, dafür als paradigmatisch gewertet werden. Rosenkranz' Unterfangen einer systematischen Entfaltung der Kategorie des Hässlichen steht bis heute unter dem Verdikt, dass seine große Nähe zu Hegel nicht nur die dialektisch-triadische Struktur seiner Analyse des Hässlichen ungebührlich dominiert, sondern dass er, weil Hegelianer, das

Hässliche wiederum nur als abhängig vom Schönen, als «Negativ-Schönes» denken konnte und ihm deshalb gerade nicht jene Eigenständigkeit zuweisen konnte, die der Titel versprach. Auf der anderen Seite war Rosenkranz von seinem Gegenstand zweifellos so fasziniert, dass er sich wohl der Form nach einer hegelianisierenden Systematik befleißigt, der Sache nach allerdings das Hässliche in einer Weise in den Vordergrund treten lässt, dass es seine postulierte Abhängigkeit vom Schönen nahezu vergessen lässt. Letztlich hat er damit die Grundlage der Hegel'schen Ästhetik, die dem Hässlichen überhaupt keinen Wert in einer Theorie und Praxis des Schönen zu erkennen wollte, unterlaufen. Rosenkranz' *Ästhetik des Hässlichen* ist so, vielleicht sogar contre cœur, als erste systematische und eigenständige Thematisierung jener ästhetischen Triebkraft zu lesen, ohne die es die Grenzüberschreitungen und «Umwertungen» der Moderne nicht gegeben hätte. Uns interessieren in diesem Zusammenhang auch weniger die philosophiehistorischen Zusammenhänge und Bezüge²⁴ als vielmehr die originellen, vor allem am konkreten Gegenstand gewonnenen Einsichten von Rosenkranz in das Wesen des Hässlichen und seine zahllosen Derivate und Verästelungen, auch und gerade, weil diese «umfassende, freilich ermüdende Inventur»²⁵ des Hässlichen unseres Erachtens bislang meist unterschätzt wurde.

Wenn man, wie der Hegel-Schüler Rosenkranz, grundsätzlich davon ausgeht, dass das Hässliche in seinen diversen Schattierungen eine Negation des Schönen ist, so ist es trotz allem hilfreich zu fragen, welches Ergebnis eine Negation der Hegel'schen Bestimmung des Schönen überhaupt ergibt. Hegel hatte in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* das Schöne als das Scheinen und Erscheinen der Wahrheit definiert.²⁶ Er hatte damit einen für seine eigene Philosophie des Geistes nicht unproblematischen Ansatz formuliert, der davon ausgeht, dass die Idee, die Wahrheit, der «Begriff», wie Hegel zu for-

mulieren beliebte, also das Wesen einer Sache sich zur Erscheinung bringen muss, einer sinnlichen Gestalt bedarf. Genau dort nun, wo Wesen und Erscheinung übereinstimmen, die sinnliche Präsenz einer Idee mit ihrer geistigen Bestimmung zusammenfällt, genau dort ereignet sich die Erfahrung des Schönen.

Dass Hegel dem Geist überhaupt konzipierte, eine sinnliche Gestalt als adäquaten Ausdruck seiner selbst nicht nur zu dulden, sondern zu benötigen, trennt Hegel nicht nur von Platon, sondern überantwortet in gewisser Weise die Wahrheit, wenn auch nur für einen historischen Zeitraum, den Unabwärtsbarkeiten der Sinne. Die Wahrheit, die sich einem Schein anvertraut, der sie zur Erscheinung bringen soll, muss immer schon mit der vertrackten Doppelbedeutung von Schein rechnen: leuchten und täuschen. «Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? / Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst», so besang Eduard Mörike, kurz bevor Rosenkranz das Hässliche thematisierte, eine Lampe,²⁷ und Martin Heidegger konnte sich mit Emil Staiger nicht darüber einigen, ob diese Lampe nun als Kunstwerk scheint und aufscheint im Sinne von *lucet*, oder ob dieser funktionslos gewordene Gebrauchsgegenstand seine ästhetische Dignität nur zögernd behauptet, gar vortäuscht im Sinne von *videtur*.²⁸ Zwar hatte Hegel versucht, das Problem durch seine Historisierung zu entschärfen, indem er die sinnliche Erscheinungsform des Geistes als eine historische Stufe darstellt, die durch die entwickelte Philosophie und Wissenschaft seiner Tage überwunden werden sollte, aber für seine Theorie des Schönen bedeutete dies, dass das Schöne selbst für ihn eine alt gewordene, eine überlebte Gestalt des Geistes gewesen war.

Eine hegelianische Negation des Schönen bedeutet unter diesen Gesichtspunkten zweierlei: Einmal eine misslungene Darstellung der Wahrheit im Medium der Sinnlichkeit; und zum anderen die Ver-

sinnlichung eines Falschen. Dass diese Bestimmungen des Hässlichen alles andere als irrelevant waren, zeigt noch ein Blick in Adornos *Ästhetische Theorie*, die unter den Begriffen des misslungenen und des affirmativen Kunstwerkes genau diese Möglichkeiten des Nicht-Schönen aufbewahrte. Rosenkranz selbst hatte sich im Grunde mit der spekulativen Frage nach dem Hässlichen als Negation des Schönen nicht allzu lange aufgehalten. Ihn interessierte von allem Anfang an das Hässliche als die «Hölle des Schönen», den Ort also, in dem sich das Negative schlechthin, das Böse zur Erscheinung bringt.²⁹ Das Hässliche, das «Negativschöne», verkehrt auf der Ebene der Formen die Bestimmungen des Schönen in ihr Gegenteil, aber die Dominanz des Schönen als einer absoluten Idee erlaubt es, seine Negation wieder in sich zu integrieren, das Hässliche zu einem Moment des Schönen selbst zu machen, was, so Rosenkranz, als *Komisches* zum Lächeln und Lachen anregt. Das Komische erweist sich so, noch ganz in der aristotelischen Tradition, als die Vermittlung von Hässlichem und Schönem, und damit hatte Rosenkranz auch schon der Dialektik seinen Tribut gezollt, um sich dann ganz den unvermittelten Erscheinungsformen des Hässlichen zu widmen.

In dem Maße, in dem das Schöne als vollkommene Übereinstimmung von Wesen und Erscheinung aufgefasst werden kann, ist die Unvollkommenheit die Grundbestimmung des Hässlichen. Damit ist eine Differenz markiert, die eine sinnliche Präsenz als defizitär gegenüber der ihr zugrunde liegenden Idee beschreibt. Damit hat Rosenkranz einen gleichsam technischen Gedanken in die Debatte eingeführt und das Hässliche an das Problem des Misslungenen gekoppelt – und noch in Adornos *Ästhetischer Theorie* wird das technisch Missratene als Differenz von Intention und Erscheinung zum Index wenn schon nicht des ontologisch Hässlichen, so doch des schlechten, inauthentischen, unwahrhaftigen.

gen und reaktionären Kunstwerks werden. Mit den Begriffen des Gelungenen und Authentischen als die nun entscheidenden Kriterien der ästhetischen Urteilskraft ist das Schöne nicht nur aus der Kunst, sondern auch aus dem Diskurs über die Kunst verschwunden, auch dann, wenn es als Erfahrungsgehalt nach wie vor präsent ist. Aber es hat aufgehört, die höchste Bestimmung zu sein, die wir an der Kunst und in der ästhetischen Erfahrung wahrnehmen und suchen.

ANMERKUNGEN

¹ Władysław Tatarkiewicz, Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis. Aus dem Polnischen von Friedrich Giese. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 176.

² Tatarkiewicz, S. 186 ff.

³ Tatarkiewicz, S. 198 ff.

⁴ Vgl. dazu auch: Konrad Paul Liessmann, Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens. Wien: Zsolnay, 2000, S. 159 ff.

⁵ Erstmals gleichermaßen umfassend wie paradigmatisch dargestellt findet sich dieser Befund in Hans Robert Jauß (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Fink, 1968. Vgl. dazu auch Umberto Eco (Hg.), Die Geschichte der Hässlichkeit. München: Hanser, 2007.

⁶ Die Bedeutung des Hässlichen für die Kunst und Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert hat auch die Forschung zu einer intensivierten Auseinandersetzung mit diesem Phänomen motiviert. Beispielhaft seien genannt: Günter Österle, Entwurf einer Monographie des ästhetisch Hässlichen. In: Dieter Bänsch (Hg.), Zur Modernität der Romantik. Stuttgart: Metzler, 1977, S. 217 ff.; Holger Funk, Ästhetik des Hässlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert. Berlin: Agora, 1983; Carsten Zelle, ‚Angenehmes Grauen‘. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg: Meiner, 1987; Werner Jung, Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des Schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jhd. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

⁷ Aristoteles, Poetik. Übersetzt von Olof Gigon. Stuttgart: Reclam, 1961, S. 27.

⁸ Aristoteles, Poetik, S. 29.

⁹ Carsten Zelle, Ästhetik des Hässlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne. In:

Silvio Viette / Dirk Kemper (Hg.), Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München: Fink, 1998, S. 207.

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Lessing, Werke VI, hg. von Herbert G. Göpfert, München: Hanser, 1996, S. 23.

¹¹ Lessing, Werke VI, S. 148 f.

¹² Lessing, Werke VI, S. 153.

¹³ Friedrich Schlegel, Über das Studium der Griechischen Poesie. In: Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente, Studienausgabe (SA), hg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn: Schöningh, 1988, Bd. I, S. 85.

¹⁴ Schlegel, SA I, S. 68.

¹⁵ Schlegel, SA I, S. 113.

¹⁶ Schlegel, SA I, S. 113.

¹⁷ Schlegel, SA I, S. 114.

¹⁸ Edmund Burke, Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Übersetzt von Friedrich Bassenge, neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube. Hamburg: Meiner, 1980, S. 159.

¹⁹ Burke, Vom Erhabenen und Schönen, S. 152 ff.

²⁰ Burke, Vom Erhabenen und Schönen, S. 73.

²¹ Burke, Vom Erhabenen und Schönen, S. 72.

²² Burke, Vom Erhabenen und Schönen, S. 73 f.

²³ Zu diesem Zentralbegriff der Ästhetik des 18. Jahrhunderts vgl. die instruktive Arbeit von Carsten Zelle, ‚Angenehmes Grauen‘. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg: Meiner, 1987.

²⁴ Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Ästhetik des Hässlichen vgl. Holger Funk, Ästhetik des Hässlichen, S. 226 ff. – Aber auch Funk beschränkt sich auf historisch-systematische Überlegungen und verzichtet auf die Rekonstruktion der Gestalten des Rosenkranz'schen Hässlichen.

²⁵ Zelle, Ästhetik des Hässlichen, S. 219.

²⁶ G.W.F. Hegel, Werke in zwanzig Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, Bd. 13, Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 21.

²⁷ Eduard Mörike, Sämtliche Werke, hg. von Herbert G. Göpfert. München/Wien: Hanser, 1981, Bd. I, S. 85.

²⁸ Vgl. dazu den Briefwechsel zwischen Martin Heidegger und Emil Staiger betreffend Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* in: Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation, München: dtv, 1971, S. 28 ff.

²⁹ Karl Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979 (Reprint der Ausgabe Königsberg 1853), S. 3 f.