Abb. 24: Jean-Léon Gérôme, Pygmalion und Galathea, ca. 1890, Metropolitan Museum New York

3

Bezaubernde Schönheit

Annäherung an ein Rätsel

Karin Dannecker

Die berühmte Arie des sehnsuchtsvollen Tamino in Mozarts *Zauberflöte* (KV 620) überströmt den Hörer mit einem schmerzlich wunderbaren Gefühl: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön, wie noch kein Auge je geseh'n!" Angesichts des Bildes, das ihm die Königin der Nacht von ihren Dienern überreichen ließ, singt der Prinz leidenschaftlich von seinen unbeschreiblichen Regungen zu der Königstochter Pamina. Obwohl er dem Mädchen selbst noch nicht einmal begegnet ist, bekennt er seine Gefühle für sie, die wie Feuer brennen: „Soll die Empfindung Liebe sein? Ja, ja die Liebe ist's allein." Gleich mehrfach wirkt dieses Lied auf die Zuhörenden: Es ist nicht nur die Musik des Komponisten, die uns ergreift, sondern auch der Text des Librettisten Emanuel Schikaneder: Seine Worte sprechen von der menschlichen Erfahrung, wenn uns ein Bild zutiefst berührt – von der Begegnung mit der Schönheit. In der musikalischen Welt dieser kurzen Arie zeichnet sich ab, was seit der archaischen Antike bis heute Philosophen, Künstler, Kunstwissenschaftler, Biologen, Psychologen, Psychoanalytiker und Vertreter anderer Disziplinen zum Nachdenken und Forschen herausgefordert hat: der Topos der Schönheit. Über drei Jahrtausende haben sich Schönheitsvorstellungen entwickelt, die von Idealen, Wertschätzungen, Widersprüchen, Absagen, Verpönungen und Neuerstehungen der Schönheit geprägt sind. Seit dem 18. Jahrhundert existiert die Wissenschaft der Ästhetik, die sich mit den Bedingungen befasst, unter denen Schönheit entsteht und erfahren wird. Heute wird dafür der Begriff der ‚Ästhetischen Erfahrung' genutzt.

In dem Libretto von Mozart erfahren wir etwas Wesentliches von der Wirkung der Schönheit in der Kunst: Sie kann im Menschen das tiefste Gefühl der Liebe und den Wunsch nach inniger Beziehung wecken. Die gängige Behauptung, dass Kunst die Natur nachahme, verhält sich hier umgekehrt: Die schöne Geliebte ist ein Kunstwesen, das Begehren weckt, und die real existierende Natur folgt im besten Falle nach. Eine ähnliche Beziehung kennen wir aus dem Mythos des Bildhauers Pygmalion, der sich in seine aus Elfenbein geschnitzte Statue einer Idealfrau verliebte, und durch die Großzügigkeit von Venus, der Göttin der Liebe und der Schönheit, wird aus der erträumten eine lebendige Gefährtin (Abb. 24).

Schönheit und Glücklichsein gehören offensichtlich zusammen. Die Malerin Agnes Martin, die in New Mexico lebte und 2004 verstarb, formulierte: „Wenn ich an Kunst denke, denke ich an Schönheit. Schönheit ist das Geheimnis des Lebens." In ihrem Essay (1989) vertrat sie, dass Schönheit über das Kunstwerk hinausreicht, weil wir auf sie mit Gefühlen reagieren und sie sich mit einer Botschaft an uns wendet: „Wenn eine schöne Rose stirbt, so stirbt die Schönheit nicht, denn sie ist nicht wirklich in der Rose. Schönheit ist eine Erkenntnis im Inneren. Sie ist eine Reaktion unseres Inneren und unseres Gefühls" (Martin, 1992, 34). Eine Rose ist ein Anlass, Schönheit zu erkennen und das Bewusstsein für Vollkommenheit und Glück zu wecken. Es geht dabei nicht um die Darstellung der Natur, sondern um die „Darstellung jener Glücksgefühle, die die Natur im Allgemeinen weckt – das Gefühl, das Ego hinter sich zu lassen und mit einem Blickfeld zu verschmelzen, ohne irgendwelche Gegenstände, Unterbrechungen und Alltagssorgen" (ebd.).

Schönheit ist demnach nicht begrenzt auf äußere Erscheinung und manifestiert sich dennoch im konkreten Äußeren und ist vor allem ein visuell erfahrbares Phänomen. Sie ist deshalb so komplex, so der Kunstphilosoph Nehamas, weil sie genauso Zusammenhänge birgt wie die Dichotomien von „innen und außen", „sinnlich und moralisch", „physisch und spirituell", „gewöhnlich oder künstlerisch" (Nehamas, 2007, 24).

Er erinnert daran, dass schon für Platon die einzige angemessene Reaktion auf Schönheit der Eros, d. h. die Liebe sei. Damit unmittelbar verbunden ist das Verlangen, das Schöne zu verstehen und es zu besitzen (ebd., 6-7).

Stendhal hat die Schönheit ein Verspechen des Glücks „promesse de bonheur" genannt (*Stendhal*, Henri Beyle, 1822). Wohlgemerkt – ein Versprechen, dessen Erfüllung noch aussteht. Auch hier geht es um die Liebe und, wie Menke es ausdrückt, um die Einbildungskraft des Liebenden im Namen seines Begehrens und seiner Leidenschaft. Die Schönheit der Geliebten ist seiner Fantasie zuzuschreiben aus der „Verheißung", neue Freuden und Lust zu schenken (Menke, 2013, 42/43).

Auch Sigmund Freud schrieb über die enge Verbindung von ästhetischer Erfahrung und persönlicher Erfüllung in seinem Aufsatz *Das Unbehagen in der Kultur*, „daß das Lebensglück vorwiegend im Genusse der Schönheit gesucht wird" (Freud, GW, Bd. XIV, 441). Angedeutet ist hier ebenso wie bei Stendhal, dass es sich um eine Suche, aber nicht um eine wirkliche Erfüllung geht. Und Freud konstatierte: Über die Herkunft der Schönheit habe die Wissenschaft der Ästhetik keine Aufklärung geben können und die Psychoanalyse „am wenigsten" zu sagen (ebd.).

Wenn Prinzipien der Schönheit in der Kunst und im menschlichen Leben eine so wesentliche Rolle spielen, wirken sie sich vermutlich auch in der Therapie aus. Besonders relevant erscheint diese Hypothese für die Disziplin, die explizit Kunst in die Therapie mit einbezieht – die Kunsttherapie. Obwohl sich bekanntermaßen Therapie fast ausschließlich mit den Dingen befasst, die das Leben unglücklich, schwierig und hässlich machen, ringen viele oder sogar die meisten Patienten darum, ein schönes Bild zu malen oder zu zeichnen. Dies hat weniger mit Abwehr oder Vermeidung zu tun, wie manche Therapeuten glauben mögen, sondern mit einem grundsätzlichen Bedürfnis nach dem, was Schönheit verspricht.

Schon jetzt wissen wir, dass Schönheit mit dem inneren Erleben von großem Glücksempfinden einhergeht. Eine Verwandlung von äußerlich Materiellem, Objektivem – der schönen Form – in etwas Subjektives findet statt. Allein deshalb kann eine nähere Untersuchung der Frage, ob Schönheit therapeutisch wertvoll ist, angeregt werden. Am Beispiel Taminos haben wir erfahren, dass Schönheit beziehungstiftend wirken kann – ein Ziel, das im Allgemeinen in der Therapie eine große Rolle spielt. Ein therapeutisches Modell ist deshalb denkbar, in dem Fragen der Ästhetik integriert sind.

Hypothesen zum Schönen

Einige Gedanken der philosophischen Ästhetik, der Biologie und psychologischen Forschung sollen im Folgenden skizziert werden, um daraufhin den Blick auf die psychodynamischen Aspekte der Schönheit zu richten. Lange vor der Zeit der Psychoanalyse haben sich diese anderen Disziplinen mit dem Rätsel der Schönheit befasst und das westliche Kulturverständnis beeinflusst. Verkürzungen an dieser Stelle sind unvermeidlich und dies liegt nicht nur an der Fülle der Literatur zum Thema. Die Erforschung der Schönheit war noch nie ein leichtes Unterfangen. Bis heute kann kaum jemand erklären, was das Schöne in einem Kunstwerk oder überall dort, wo Schönheit existiert, ausmacht.

Bei einem ersten ‚modernen' Versuch, im Internet etwas über Schönheit zu erfahren, könnte man meinen, bei der Fülle von fast 20 Millionen (!) Links zu diesem Stichwort einer Begriffsbestimmung näher zu kommen. Aber allen Anstrengungen über drei Jahrtausende hinweg zum Trotz scheint sich die Frage „Was das Schöne sei" (Platon; in: Hauskeller, 1999, 16) jeder endgültigen Antwort zu entziehen. Das mag daran liegen, dass das, was im Allgemeinen für schön gehalten wird, so unterschiedlich ist und allein deshalb keine objektiven Kriterien etabliert werden können. Schon im antiken Griechenland vertrat ein unbekannter Sophist diese These: „Ich glaube, wenn jemand allen Menschen beföhle, alles Hässliche, was jeder dafür hält, auf einen Haufen zusammenzutragen, und wenn sie dann aufgefordert würden, von diesem Haufen das Schöne zu nehmen, was jedem gefalle – ich glaube, dass kein Stück zurück bliebe, sondern dass alles wieder einen Besitzer bekäme. Denn nicht alle meinen über alles dasselbe" (ebd., 12).

Gemäß dieser Sichtweise bestimmt die jeweils subjektive Wahrnehmung, was als schön zu gelten hat. Entscheidend ist der persönliche Geschmack. Diese ‚Subjektivierung des Schönen' wurde in der Antike schon bald verworfen und erst wieder im 18. Jahrhundert fortgesetzt. Platon und Aristoteles und ihre philosophischen Nachfolger hingegen suchten das Gemeinsame des Schönen zu bestimmen. „Was doch muss das Schöne selbst sein, damit alles das, was du schön nennst, schön wird?" fragte Sokrates den Hippias in Platons berühmtem Dialog *Hippias Major* (ebd., 16).

Platon glaubte, dass Schönheit das Geistige sichtbar mache; sie sei, ebenso wie die Wahrheit und die Gerechtigkeit, eine reine Idee, die zwar in weltlichen Dingen erahnbar sein, sich jedoch nie wirklich verkörpern könne. Hierin läge ihr geheimnisvolles Vermögen, ästhetische Wonne hervorzurufen (in: Etcoff, 2001, 26).

Nach dem antiken Ideal sollte Schönheit objektivierbar werden, indem man sich am Vorbild der Natur orientierte. Die Ästhetik basierte auf Proportionen und Zahlen, Elementen der Klarheit, Symmetrie, Harmonie und intensiven Farbgebung. Nach Aristoteles sind Ordnung, Symmetrie und Eindeutigkeit und die ausgewogene Mitte Eigenschaften des Schönen. Sein Urteil über das vollendete Kunstwerk in seiner *Nikomachischen Ethik* lautet: „hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen" (Aristoteles, 1106b, 27). In dieser alten und bis heute gültigen Bestimmung des Schönen gibt es eine Kernstruktur, die nicht angetastet werden darf, wenn das Gebilde seine

Abb. 25: Frau V., Spinne, Gouache, 42 x 59,4 cm

lebendige Einheit nicht verlieren soll. Um diese Zentrierung darf dann, wie bei jedem lebendigen Organismus, etwas hinzugefügt, verändert, verdichtet oder weggelassen werden (Gadamer, 2003, 57). Charakteristisch für das Ästhetische ist seine Empfindlichkeit gegen jede noch so kleine Veränderung. Denn alles Schöne ist fragil, etwas sehr Zugespitztes und deshalb selten. Eine Fortsetzung der Arbeit an einem Bild oder einer Skulptur könnte sie vom steilen Gipfel in den Abgrund stürzen und zerstören.

In der Kunsttherapie gibt es viele Momente, in denen Patienten mit dieser für keinen Künstler einfachen Entscheidung hadern, wann in ihrem Bild der richtige Moment der Vollendung erreicht ist, wann es also in ihrem Sinne die optimale formale Qualität erlangt hat. Intuitiv setzten sie sich mit dem seit der Antike zentralen Diktum zur Schönheit auseinander.

Eine Patientin, die an einer Psychose litt, dachte sehr lange darüber nach, ob sie ihrer symmetrischen Form etwas hinzufügen sollte. Sie hatte Angst, ihr abstraktes Bild zu zerstören. Dann entschied sie sich, die Spinne hinzuzumalen. Nun hatte sich ihr Bild in eine persönliche Geschichte verwandelt – eine gefährlich aussehende Spinne, die ihr dichtes Netz spannt (Abb. 25). Vermutlich spiegelte sich darin die komplizierte Beziehung der Patientin mit ihrer Mutter. In diesem Moment hatte sie sich getraut, die symmetrische Ausgewogenheit der formalen Elemente auszuhebeln, eine größere Spannung zu erzeugen und in ihrem Bild eine stärkere Integration unterschiedlicher psychischer Kräfte zu erproben.

Abb. 26: Morphen von Gesichtern, nach Gründl et. al.

Aristoteles übertrug seine ‚Theorie der Mitte' auch auf die sittliche Tüchtigkeit. Für die alten Griechen war das Schöne gleichbedeutend mit dem Guten und ist damit ein wesentlicher Bestandteil der menschlichen Vollkommenheit. Dass diese Ideale sich bis heute gehalten haben, zeigen viele psychologische Untersuchungen: Einem schönen Menschen billigt man größeres Talent, größeren Erfolg zu, er genießt bevorzugte Behandlung. Schönheit verspricht ein Leben mit Glück und Erfolg und erscheint wirkungsvoller als ein Empfehlungsschreiben (Guggenberger, 1997, 21). Ihre Präsenz befestigt die soziale Macht (ebd., 73). Das ist auch der Grund, weshalb so viele Menschen ihr Aussehen auf die eine oder andere Weise zu verbessern suchen. Sogar im Märchen sind die Schönen zugleich die Guten, während die Hässlichen das Böse verkörpern. Elaine Scarry führt in ihrem Buch *On Beauty and Being Just* eine ethisch moralische Dimension der Schönheit an, da sie zu mehr Gerechtigkeit einlädt, weil die Selbstzentrierung zugunsten weiter reichender Interessen aufgegeben wird. Ästhetische Fairness und ethische Fairness teilen den Aufruf, fair zu sein (Scarry, 1999, 114), wobei im Englischen fair zugleich gerecht und schön bedeuten kann. Auch hier ist das Gute Bestandteil des Schönen, weil es der Symmetrie von Individuum und seinen Beziehungen zu Anderen dient (ebd., 97).

Eine Vielzahl von Studien kommt zu erstaunlich homogenen Ergebnissen über die ästhetischen Präferenzen einzelner Personen aus unterschiedlichen Altersgruppen und Schichten und kulturellen Zugehörigkeiten. Langlois und andere wiesen nach, dass schon Neugeborene länger solche Gesichter anschauen, die von Erwachsenen als attraktiv bewertet worden waren. Und andersherum erhalten attraktive Babys mehr Zuwendung und Aufmerksamkeit von ihren Müttern als die weniger attraktiven – trotz der gegenteiligen Beteuerungen der Mütter (Langlois et al., 1990). Diese Experimente lassen vermuten, dass der Mensch offensichtlich mit einer Art Wahrnehmungsdetektoren für Schönheit ausgestattet ist.

Die Regeln, wie wir Schönheitsmerkmale konstruieren, scheinen trotz kultureller und geschichtlicher Einflüsse nach bestimmten Mustern zu geschehen und dem Gehirn eingeschrieben und angeboren zu sein (Rohde-Dachser, 2007, 103). Schönheitsideale einer Gesellschaft mögen schwanken, aber der durchschnittliche Phänotyp bleibt festgelegt. Darauf hatte schon Darwin verwiesen: „Obwohl sehr große Unterschiede bei der Einschätzung von Schönheit beim Einzelnen und in allen Kulturen zu beobachten sind, gibt es eine erstaunlich breite Übereinstimmung" (in: Menninghaus, 2003, 75).

Ebenfalls bemerkenswert sind die Ergebnisse der Psychologen in der Attraktivitätsforschung: Ein als attraktiv empfundenes Gesicht muss vor allen Dingen Durchschnittlichkeit zeigen. Damit ist nicht durchschnittliche Schönheit, sondern optimale Ausstattung der Natur mit guten Genen gemeint. In den Messungen der Untersuchung entsteht ein ideal schönes Gesicht durch Übereinanderlegung von möglichst vielen Originalgesichtern (Abb. 26). Am attraktivsten erscheint ein gemorphtes (errechnetes) Gesicht in dem 57 (Frauen) und 64 (Männer) Gesichter enthalten sind (Gründel et. al., 2007).

Der Autor dieser Studie Gründl bekennt jedoch, Schönheit sei zwar zuverlässig messbar, aber das Kuriose daran sei, dass nicht präzise zu bestimmen ist, woraus sich Schönheit eigentlich zusammensetzt. Der Mensch gibt die Antwort auf die Befra-

Abb. 27: Pfau, Patientenbild, Gouache, 29,7 x 42 cm

Abb. 28: Nofretete, Patientenbild, Bleistift, Farbstifte, Kohle, 29,7 x 42 cm

gung, was er für schön hält, wie er aber zu dem Ergebnis gekommen ist, kann er nicht beantworten: „In seinem Gehirn bewertet der Mensch in Sekundenbruchteilen Dutzende von optischen Einzelinformationen und kommt zu einem Gesamturteil. Was jedoch im Hirn abläuft und wie einzelne Gesichtsmerkmale bewertet und gewichtet werden ist seinem Besitzer bewusst nicht zugänglich (Gründl, 2007, 62).

Aristotelische Schönheitsphilosophie und Neurobiologie scheinen in der Attraktivitätsforschung zusammenzutreffen: Schönheitsempfinden geht einher mit Balance und formaler Ökonomie, während Übertreibungen oder Mangel als tendenziell hässlich, unangenehm oder sogar krank und todgeweiht wahrgenommen werden.

Einen weiteren Baustein in der Evolutionsgeschichte der Schönheit lieferte Darwin mit seiner Theorie der sexuellen Selektion kraft ästhetischer Präferenzen. In seinem Buch *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871) bekennt er: „Beauty (....) cuts the knot." Die Paarungschancen und damit das Überleben bei vielen Tierarten wachsen mit dem Grad der körperlichen Ornamentierung der zumeist männlichen Tiere, denn sie zeugen von physischer Gesundheit und Stärke. Deswegen müssten schon Tiere mit einem „Schönheitssinn" ausgestattet sein. Besonders die Vögel hält Darwin für die „ästhetischsten Tiere" und spricht ihnen einen „fast menschlichen Grad an Geschmacksempfinden" zu: „Wir müssen annehmen, dass eine Pfauenhenne den Schwanz des Pfaus ebenso bewundert wie wir" („We must suppose peahen admires peacock's tail, as much as we do", in: Menninghaus, 2003, 68-69).

Schon immer galt das Pfauenrad als paradigmatisches Symbol für lebendige Schönheit, reichte sogar bis hin zur Demonstration von Eitelkeit. Eine Patientin beschäftigte sich offensichtlich sehr mit dem Thema Schönheit. In ihrem ersten Bild (Abb. 27) malte sie einen prächtigen Pfau in einer Stadtlandschaft. Aber auch ihre Sehnsucht nach einer lebenswerteren, weniger hässlichen Umgebung ist erkennbar – was sowohl die reale äußere als auch die innere Welt bedeuten konnte. Der Wunsch nach physischer Schönheit der nicht besonders attraktiv erscheinenden Patientin wurde deutlicher sichtbar, als sie Nofretete zeichnete, eine Frau, die oft als die Schönste in der Geschichte benannt wird (Abb. 28).

Das Gemeinsame in all diesen Theorien ist nach Etcoff der Gedanke, „dass die Eigenschaften von Schönheit dieselben sind, unabhängig davon, ob wir eine schöne Frau, eine Blume, eine Landschaft oder einen Kreis betrachten (Etcoff, 2001, 17). Vorwiegend gilt jedoch das Interesse der Schönheit der menschlichen Gestalt. Die Ideale von den richtigen Verhältnissen der Körperteile zueinander, fanden in der Proportionslehre bei den Künstlern der Renaissance besondere Aufmerksamkeit. Die alt-griechische Statue des *Apollo Belvedere*, die um

Abb. 29: Apollo von Belvedere, Vatikanische Museen

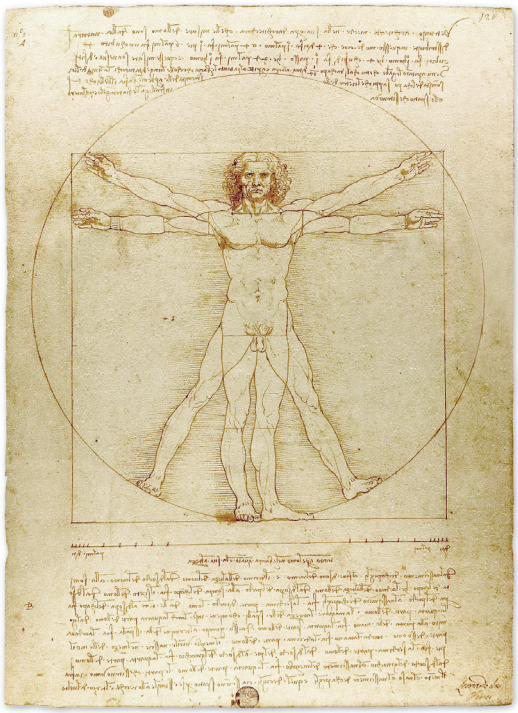

Abb. 30: Leonardo da Vinci, Vitruvianischer Mensch, ca. 1490, Galleria del Accademia, Venedig

1496 im Rom entdeckt und nach der Villa im Vatikan benannt wurde, war für die Künstler das ideale Maß für die Schönheit des menschlichen Körpers (Abb. 29). Der Begründer der Kunstgeschichte J. Winckelmann schrieb über die Skulptur: „Sie ist die Vollendung des Besten, das die Natur, Kunst und der menschliche Geist schaffen kann" (in: Hauskeller, 1999).

Für die Renaissancekünstler Albrecht Dürer, Leo Battista Alberti und Leonardo da Vinci lag Schönheit vorwiegend in der Symmetrie. Sie orientierten sich vor allem an der Schrift des römischen Architekt Vitruvius Pollio *De Architectura*; er hatte schon im Jahrhundert vor Christus eine Messformel für den „wohlgestalteten Menschen" aufgestellt, die für alle Dinge gelten solle: „Alle Maße und ihre Bezeichnungen leiten sich vom menschlichen Körper ab, und in ihm finden sich alle und jegliche Verhältnisse und Proportionen, durch die Gott die innersten Geheimnisse der Natur offenbart" (Etcoff, 2001, 159). Leonardo da Vinci illustrierte diese Schrift 1495 mit seiner berühmten Zeichnung des vitruvianischen Menschen, der als Idealgestalt in die Geschichte einging und von deren Gültigkeit heute sogar die italienische Ein-Euro-Münze zeugen soll (Abb. 30).

Ein anderer Künstler, der sich auf die traditionellen Schönheitskonzepte bezog, war der englische Maler und Gesellschaftskritiker William Hogarth (1697–1764). Er verfasste 1753 ein Kompendium über die Regeln, wie man Kunst wahrnehmen und machen sollte: *The Analysis of Beauty* (Abb. 32). Schönheit gefällt dem Auge am meisten, wenn sie bestimmten Prinzipien folgt: Vielschichtigkeit, Abwechslungsreichtum, Gleichförmigkeit, Tauglichkeit, Einfachheit und Quantität. Jedes Werk sollte gemäß dieser Regeln analysiert werden – sie gelten für den Künstler ebenso wie für den Betrachter. Er fragte einfach, was jedem Auge gefällt – Schönheit muss so sein, dass alle Menschen sie so empfinden. Diese besonderen Eigenschaften sind nach Hogarth in einem Symbol zusammengefasst, für das Hogarth bekannt wurde: die geschwungene Linie in einer Pyramide, die auf dem Cover seines Buches zu sehen ist, die Pyramide, die idealerweise Einheit und Vielfalt repräsentiert.

Aber am allermeisten erfreut den Betrachter oder die Hand des Künstlers eine Linie in Form einer Schlange: Hogarth nannte sie *The Line of Grace* oder auch *The Line of Beauty* (Abb. 31). Er verwies darauf, dass diese ideale Regel für die schöne Form immer und überall wirksam sei, und entwickelte deshalb schon fast groteske Vorschläge: Jedermann könnte anmutige Bewegungen in Schlangenlinien üben; beim Aufstehen und allen möglichen anderen Bewegungen einschließlich beim Menuett-Tanzen den Kopf zu drehen und den Körper zu verbiegen. „Die tägliche Übung dieser Bewegungen wird in kürzester Zeit eine Person anmutig und erfreulich erscheinen lassen" (Hogarth, 1793, 233). Hogarths Analyse der Schönheit richtete sich

Abb. 31: William Hogarth, Selbstportrait, Ausschnitt (The Line of Beauty/Die Linie der Anmut), Tate Britain London

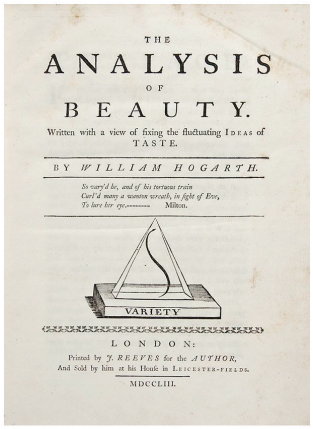
THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.
Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of TASTE.
BY WILLIAM HOGARTH.
So vary'd he, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her eye. Milton.
VARIETY
LONDON:
Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.
MDCCLIII.

Abb. 32: William Hogarth: The Analysis of Beauty, Buchtitel

also auf den Gebrauch im Alltag. Aus dieser Sicht erfüllt sie eine tiefgehende soziale und psychologische Aufgabe.

Die weiteren Kapitel der Philosophiegeschichte der Kunst brachten einige veränderte Auffassungen: Im 18. Jahrhundert verließ der schottische Philosoph David Hume als einer der ersten den klassizistischen Standpunkt, dass Schönheit mit wünschenswerten Eigenschaften des Objektes einhergeht. Vielmehr hängt sie nach seiner Ansicht mit den Fähigkeiten und Voraussetzungen des Betrachters zusammen. Die Subjektivität des Geschmacksurteils beruht auf Empfindungen, die außerhalb des Gegenstandes stattfinden: im Herzen, im Geist und in der Seele des Betrachters (Viso, 1999, 87). Von Hume stammt der populäre Ausspruch: „Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters". Gebildeter Geschmack wurde zum Merkmal einer idealen Persönlichkeit, fasst der Kunsttheoretiker Danto diese neue Epoche im Hinblick auf das Menschenbild in der Kultur zusammen (Danto, 1999, 189).

Auch Edmund Burke lehnte in seinem Buch von 1757 *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* die Ideen ab, dass Schönheit in Proportionen und Schicklichkeit bestehe, ab und polemisierte in diesem Sinne gegen Jahrhunderte ästhetischer Kultur. Im Vitruvianischen Menschen sei beispielsweise eine unsinnige anstrengende und vor allem unnatürliche Haltung vorgeführt, die als Vorbild für Architekturproportionen denkbar wenig geeignet sei (Abb. 33).

Folglich muss nach Burke Schönheit nicht unbedingt auf positiven Qualitäten beruhen. Doch sie existiert, wenn die Qualität von Dingen oder Körpern sinnlich auf das Gefühl einwirkt. Dem herkömmlich Schönen stellt Burke das Erhabene (the sublime) entgegen (in: Eco, 2004, 290). Nach seinen Kriterien sind im Schönen Vielfalt, Kleinheit, Glätte, Zartheit, Reinheit, Anmut und Eleganz enthalten, während das Erhabene die Leidenschaft, das Unendliche, die Schwierigkeit und das Streben nach immer Größerem repräsentiert. Das Erleben der Freude an Schönheit wirkt entspannend auf die Fasern des Körpers, während Erhabenheit im Gegensatz dazu diese Fasern zur Anspannung bringt. Die Malerei William Turners und Caspar David Friedrichs gelten als Protagonisten für die Künstler, die erhabene, das heißt die unfassbare und große Natur durch „Formdiffusion" (Majetschak, 2007, 262) ins Bild zu bringen und den Betrachter sinnlich zu berühren suchten.

Mit der Anwendung dieser physiologischen Theorie der Schönheit war zum ersten Mal eine rein ästhetische Erklärung dieser Wirkungen entstanden. Die niedrigen Sinne des Tastens, Schmeckens und Riechens ergänzen die Kultur des Sehens und Hörens. Schönheit und Erhabenheit begründen sich auf Wahrnehmungsprozesse und ihrer Wirkung auf den Wahrnehmenden. Zwischen Kunstwerk und Betrachter geschieht eine Vernetzung: Mit Burke haben wir zum ersten Mal den Beziehungsaspekt benannt. Beat Wyss fasst zusammen:

Abb. 33: Der Vitruvianische Mensch als Hampelmann

„Schön ist, was uns zusammenbringt oder das Zusammensein fördert" (Wyss, 1995, 9).

Immanuel Kant führt das Wohlgefallen, das wir bei der Betrachtung des Schönen empfinden, auf das freie Spiel der geistigen Fähigkeiten zurück, das dabei in Bewegung kommt. Weder unser Wissen, noch körperliche Bedürfnisse oder Forderungen des Gewissens mindern diesen Genuss. Ohne diese Begrenzungen können wir ganz versunken sein – fasziniert oder entzückt – in der Betrachtung einer Landschaft und beim Hören eines Musikstücks. Kant nennt diesen Zustand der Gleichgültigkeit gegenüber dem real existierenden Objekt „interesselos" insofern wir keinen Nutzen von seiner realen Existenz ziehen wollen – wie die Landschaft oder das Gemälde zu besitzen (in: Hauskeller, 1999). Nur aufgrund dieses einen „Geschmacksurteils" können Dinge als schön bezeichnet werden. Ein schönes Objekt weckt oder befriedigt kein anderes Interesse außer demjenigen, dem Geheimnis der inneren Logik auf die Spur zu kommen. Für diese Suche, die Auge und Verstand zu engsten Verbündeten macht, wird der Betrachter mit der Erfahrung sinnlich wahrnehmbaren Reichtums belohnt. Das Besondere des menschlichen Glücks liegt nach Kant im gleichzeitigen freien Spiel von intellektuellen und sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeiten, denn wir sind sowohl zur Sinnlichkeit als auch zum Denken und der Freiheit ihres Zusammenspiels fähig. Im Erleben von Schönheit liegt deshalb etwas Ausschließliches, wie die englische Kunstwissenschaftlerin Prettejohn kommentiert: „Ein Gefühl von Lebendigkeit oder Weite entsteht, das keine logischen oder praktischen Grenzen hat – etwas, das wir aus keiner anderen Erfahrung beziehen können, denn in jedem anderen Fall gibt es ein eindeutiges Ziel, oder eine praktische Begrenzung, die den Geist hindern, sich weiter zu entfalten" (Prettejohn, 2005, 44-45).

Kant orientierte sich in vor allem am Naturschönen – die ästhetische Freude an der Natur empfinden wir, weil sie, wie Gadamer sagt, als ein Phänomen des Überschusses, eine Selbstdarstellung des Lebendigen erscheint (Gadamer, 2003, 30). In der Natur spricht uns ähnlich wie im Kunstwerk das Gefühl einer Art unbestimmter Seelenmacht der Einsamkeit an (ebd., 40).

Die Idee der „Schönen Seele" entstand in der Romantik. Kunstschönheit wurde zu einem Synonym für Wahrheit, denn sie ist ein Produkt des freien menschlichen Geistes. Nach Hegel (1770–1831) kann sich aus dem vormals Hässlichen und Formlosen in einem dynamischen Prozess Schönheit bilden. Sie ist „eine der Mitten (...) welche jenen Gegensatz und Widerspruch (...) auflösen und zur Einheit zurückführen (kann)" (in: Danto, 1999, 195). Für diese Ideale stehen die berühmten letzten Zeilen in dem Gedicht von John Keats *Ode auf eine griechische Vase* (1820) „Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit ist Schönheit, das ist alles, was ihr auf Erden wisst, was ihr zu wissen braucht."

Die These, dass Kunst auf der Identität von bewussten und bewusstlosen Tätigkeiten beruhe und auf diese Weise begründe das Schöne auch das Wahre, formulierte Schelling (1775–1854). Das Hässliche dagegen bestehe aus Privatem, und sei gleichzustellen mit dem Irrtum und dem Falschen (in: Hauskeller, 1999, 296-298). Damit entwickelte Schelling schon prä-psychodynamische Sichtweisen. Einige Jahrzehnte später war es dann Freud, der mit seiner Sublimierungstheorie das Kunstschaffen als besondere Fähigkeit des psychischen Apparats eingeführt hat: Schönheit und Kultur setzen eine psychische Integrationsleistung voraus. In den modernen Auffassungen schließt nach Wyss „die Freiheit des schönen Ideals (...) den Schrecken mit ein, die Ästhetik des Erhabenen korrespondiert mit dem Ethos des Triebaufschubs" (Wyss, 1995, 4).