

**Vom Ansehen zum Berühren:
Schönheit wieder zu einer
erlebbaeren Erfahrung machen**

From Vision to Touch:
Returning Beauty to Lived Experience
Ein Essay von Adrienne Dengerink Chaplin

DAS PARADOX DER SCHÖNHEIT

«Das ist schön zu nennen, was beim Anblick gefällt»¹ — Wenn es um eine christliche Definition von Schönheit geht, so kann die von Thomas von Aquin kaum übertroufen werden. Sie wird nicht nur der allgemeinen Erfahrung dessen, was wir schön nennen, gerecht, sondern ist auch ein Wiederhall des biblischen Berichts von Gottes guter Schöpfung, in der die Bäume «gut zur Nahrung» und gleichzeitig «schön anzusehen» sind. (1. Mose 2,9).²

Trotzdem muss ich dem italienischen Philosophen und Romancier Umberto Eco dahingehend recht geben, dass, was die Entwicklung einer angemessenen Philosophie oder Theologie der Schönheit betrifft, diese Definition nur dazu dient, «mit dem Problem bekannt zu machen, nicht aber es zu lösen.»³ Welche Art von Erscheinungen sollen denn gefallen, «nur» dadurch, dass sie angesehen werden? Welche Art von Gefallen lösen sie aus? Ist Schönheit subjektiv oder objektiv? Und sollte ihr nachgegangen werden, oder sollte man ihr misstrauen?

Christliches Denken in Bezug auf das Wesen und die Rolle der Schönheit war durch die gesamte Geschichte hindurch ein geteiltes. Auf der einen Seite finden wir den Kirchenvater Tertullian, der Schönheit — besonders weibliche Schönheit — als etwas Übles auffasste, vom Teufel eingepflanzt, um zu verführen und uns von höheren Dingen abzulenken. Auf der andern Seite finden wir den neoplatonischen Philosophen Plotinus, der Schönheit als eine Gabe des Geistes betrachtete, die es uns ermöglicht, aus der irdischen Schönheit hinauf zu einer höheren göttlichen Realität zu gelangen. Mit leichten Abweichungen sind beide Ansichten unter Christen heute noch immer verbreitet.

Wirft man einen Blick über die christliche Gemeinschaft hinaus auf die übrige Gesellschaft, bleiben die Spannungen, was Schönheit betrifft, bestehen. Tatsächlich sehen wir uns einem rätselhaften Paradoxon gegenüber, welches den Kern unserer westlichen Kultur berührt: Es stellt sich heraus, dass Schönheit eben nicht so leicht zu erfassen ist, wie das auf den ersten Blick erscheinen mag.

Einerseits sind wir besessen von ihr. Die Kultur unserer westlichen Verbrauchergesellschaft dreht sich um ästhetische Wahlmöglichkeiten — angefangen bei den täglichen Entscheidungen bezüglich Mode und Design, bis hin zur beständigen Verschönerung unseres Heims und unseres Körpers. In der Tat werden unglaubliche Geldsummen für Schönheitschirurgie ausgegeben, für Diätprodukte, Fitnessausrüstungen

und sonstige Verbrauchsgüter, die unseren «Körper» vervollkommen sollen.

Andererseits ist Schönheit in dem Bereich, dem man sich früher gewöhnlich zuwandte, um Schönheit zu suchen, in der Welt der Kunst, auffällig abwesend. Zumindest die zeitgenössische Kunst wird weithin als unschön und wenig anziehend wahrgenommen. Menschen auf der Suche nach Schönheit begeben sich kaum in die Tate Gallery in London oder das MOMA in New York.

Daher stellt sich die Frage: Warum ist unsere Kultur so besessen von Schönheit, und warum wird diese gleichzeitig von der zeitgenössischen Kunst abgelehnt und verachtet? Und wenn wir von Schönheit im Kontext von Kultur und im Kontext von zeitgenössischer Kunst sprechen, beziehen wir uns dann auf ein und dieselbe Sache? Welcher Art von Schönheit jagt unsere Kultur hinterher, während sie von der Kunstwelt verschmäht wird? Warum verkündet beispielsweise ein Künstler, wie etwa der abstrakte Expressionist Barnett Newman, dass «der Antrieb der modernen Kunst das Verlangen ist, Schönheit zu zerstören»?⁴

Als Erstes möchte ich eine wichtige Sache klären: Schönheit in der Kunst ist nicht dasselbe wie Schönheit in der Natur oder in der Welt ausserhalb der Kunst. Das wird in der Schönheitsdiskussion oftmals übersehen. Ein Gemälde oder ein Gedicht ist nicht wesentlich mit dem Objekt, das es darstellt oder beschreibt. Weil es also weder Kopie noch Spiegelbild ist, stellt ein Kunstwerk vielmehr die künstlerische Umsetzung des menschlichen Erlebens einer Sache dar.

Das heisst, ein Gemälde von etwas Schönerm ist nicht notwendigerweise selbst auch schön. Es kann zum Beispiel eine dürftige Arbeit sein und dadurch etwas, das allgemein als schön empfunden wird, in etwas Nichtssagendes, Abgedroschenes kehren. Die grellen Farben und gestellten Kompositionen des populären Malers Thomas Kinkade verwandeln das, was in der Hand grösserer Künstler malerische ländliche Szenen wären, in grobe und sentimentale Klischees. Wir nennen es Kitsch.

Umgekehrt ist es auch nicht zutreffend, dass ein Gemälde oder Gedicht von etwas Scheusslichem notwendigerweise selbst scheusslich ist. Edward Burtynskys Photographien von giftigen Industrieabfallhalden, dargestellt in seinem Film *Manufactured Landscapes* (dt.: *Gefertigte Landschaften*) sind wunderschöne, wenn auch beunruhigende klassische Kompositionen. Der Grund für ihre beunruhigende Wirkung liegt in eben ihrer Ambiguität bzw. Doppeldeutigkeit. Obgleich «schön» in der klassischen Tradition von Harmonie und Symmetrie, stehen hier die formalen Qua-

¹ Aquinas, Thomas: *Summa Theologica* I, q. 27, art. 1, übersetzt von Tatarkiewicz, Wladyslaw (1970): *History of Aesthetics, Vol. II, Medieval Aesthetics*. Den Haag: Mouton, 257. Lateinischer Text: *pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet*. Eine ähnliche, leicht anders formulierte Definition

findet sich in *Summa Theologica* I, q. 5, art. 4: *pulchra enim dicuntur, quae visa placent* (Wir nennen das schön, was gesehen gefällt)

² Alle Schriftstellen sind der Einheitsübersetzung entnommen, ausser es ist etwas anderes vermerkt.

³ Eco, Umberto: *Arte y belleza en la estética medieval*, übersetzt von Bredin, Hugh (1986): *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press, 128. (dt. Ausgabe: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, übersetzt von Günter Memmert. München: Hanser 1991)

⁴ Newman, Barnett (1948): *The Sublime is Now*, In: *Tiger's Eye* 1, Nr. 6 (Dez. 1948), 52.



MANUFACTURED LANDSCAPES
© Edward Burtynsky

litäten in einem dramatischen Konflikt mit der verstörenden Natur ihres Inhalts. Das trifft den Kern des Dilemmas moderner Kunst: Wie soll man Abfall, Gewalt, Leiden oder Zerbrochenheit darstellen, ohne auf der einen Seite ihre scheussliche Natur zu verschönern, oder aber auf der andern Seite, dem Werk als Kunstwerk nicht gerecht zu werden? Ist es, wie der Sozialphilosoph Theodore Adorno behauptet, barbarisch nach Auschwitz Gedichte zu schreiben? Ist es überhaupt möglich, Kunst zu schaffen über Ereignisse, die ihrer Natur wegen zu entsetzlich sind, als dass man darüber sprechen könnte und sie damit sogar zu repräsentieren? Anders ausgedrückt: Auf welche Weise kann Kunst das, was sie repräsentiert, beklagen und kritisieren und sich gleichzeitig selbst treu bleiben?

Wie die Kunstphilosophin Susanne Langer ganz richtig herausgestellt hat, ist Kunst nicht reiner Selbstausdruck. Stattdessen, so schlägt sie vor, ist sie die symbolische Repräsentation menschlicher Empfindung und Erfahrung. Sie ist, nach den Worten des Kunstphilosophen Peter Kivy, eine «Ausdrucksform dessen», was sie darstellt, oder gemäss der Terminologie des Reformationsphilosophen Calvin Seerveld «voller Anspielungen» oder «Andeutungen» darauf. Das bedeutet, dass wir immer noch ästhetisches Gefallen — entsprechend der Definition von Aquin heisst das Schönheit — erleben können an der künstlerischen Fertigkeit, mit der ein Künstler in der Lage war, eine Erfahrung in einem sichtbaren Konstrukt einzufangen. Dennoch kann oder darf die allgemeine Resonanz auf ein Werk, das menschlichen Verlust oder Entartung thematisiert, nicht in reinem Gefallen oder Begeisterung bestehen, sondern sollte vermengt sein mit Schock, Ekel,

Nachdenken, Empathie oder Reue. Und weil diese negativen Gefühle nicht vom Erlebnis des Kunstwerks insgesamt abgespalten werden können, ist es nicht länger angebracht, das allgemeine ästhetische Erlebnis als ein Erlebnis von Schönheit im Sinne von Thomas von Aquin zu bezeichnen. Der Anblick «gefällt» nicht. Es wäre sogar pervers oder obszön, wenn das zuträfe. Stattdessen belegen wir solche Werke mit Bezeichnungen wie «bewegend», «sinntreich» oder «kraftvoll».

Nun ist es für diejenigen unter uns, die an der Idee festhalten wollen, dass Schönheit das bestimmende Charakteristikum jeglicher Kunst ist, natürlich möglich, die Auffassung von Schönheit so zu erweitern, dass dieses breitere Spektrum emotionaler Resonanz mit eingeschlossen ist. Beispielsweise hat der französische Dichter und Surrealismustheoretiker André Breton einmal erklärt, «Schönheit ist entweder erschütternd oder sie ist gar nicht vorhanden»⁵. Für den Moment jedoch wollen wir die Schönheitsdefinition Aquins eins zu eins übernehmen und davon ausgehen, dass Schönheit das ist, was «beim Anblick gefällt» und alles Erleben, das Ekel oder Schock beinhaltet, in Klammern setzen. Das erlaubt uns, Newmans Behauptung umzuformulieren in: «Der Antrieb der modernen Kunst ist das Verlangen, alle Darstellungen, die als gefällig wahrgenommen werden, zu zerstören.»

Ich möchte anführen, dass es zumindest zwei unterschiedliche, aber zusammenhängende Gründe gibt, die erklären, warum die moderne Kunst der Auffassung aus dem Weg geht, wonach Schönheit visuellen Genuss vermittelt. Einer der Gründe hat mit dem historischen und politischen Kontext zu tun, in dem die moderne Kunst entstanden ist und der andere betrifft die Auffas-

⁵ Breton, André (1960): Nadja. New York: The Grove Press, 160.

sung von Schönheit und Wahrnehmung als solche und berührt den Kern der Ästhetik.

Der erste Grund ist gut dokumentiert: Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Verflüchtigung des optimistischen Geistes des Projekts der Moderne in der Folgezeit begannen Künstler, Schönheit nicht nur als unzeitgemäßes Relikt aus der bürgerlichen Vergangenheit zu sehen, sondern auch als Droge, die die Menschen einlullt in ein falsches Gefühl der Sicherheit und der Ergebenheit gegenüber der amtierenden Macht. Im Gegensatz dazu sollte Kunst die Menschen aus dieser Selbstgefälligkeit wachrütteln, das Establishment schockieren und neue Sichtweisen ausserhalb des Rahmens beruhigender und gefälliger Schemas erzeugen. Anstatt als genussverschaffende Form der Entspannung zu dienen, sollte die eigentliche Aufgabe der Kunst darin bestehen, ein Weckruf zu sein, der dazu zwingt, die Welt mit andern Augen zu sehen. Das war und bleibt eine legitime und wichtige Rolle der Kunst.

WAHRNEHMUNG NEU GESEHEN: MEHR ALS WAS INS BLICKFELD GERÄT

Ein zweiter Grund jedoch, warum Schönheit zum Problem geworden ist, betrifft ihre enge Verbindung mit dem Sehen und dem privilegierten Status, den das Sehen im Hinblick auf alle andern Sinne innehat.

Das Sehen bzw. die Vision wurde seit der Zeit der Griechen von den fünf Sinnen als der wichtigste, verlässlichste und edelste betrachtet. Die Griechen glaubten, dass Sehen nicht nur der entscheidende Sinn für die empirische Beobachtung ist, sondern auch als Hauptmodell für das theoretische Denken dient. Diese Vorliebe für das Sehen zeigt sich in Ausdrücken wie «vor dem geistigen Auge», «eine Sache in den Blick bekommen», «im Licht der Wahrheit» und so weiter. Darüber hinaus haben sich Wissenstheorien seit der Zeit der Griechen stark auf visuelle Metaphern gestützt. Sogar das Wort «Theorie» selbst leitet sich vom griechischen *theorein* ab, was «sehen» oder «betrachten» bedeutet.^{6/6.1} Im Einklang mit dem modernen Verlangen nach Objektivität ist das Sehen zu dem Sinn geworden, der sich von allen andern am meisten dadurch abhebt, dass er sein Objekt aus der Distanz heraus beobachtet, ohne selbst miteinbezogen zu werden. Sehen in seiner Funktion als Wahrnehmen schliesst Intimität mit dem betrachteten Gegenstand aus. Wie Sartre und andere aufgezeigt haben, führt dieser Umstand dazu, dass Vision — oder «der Blick» — zu dem Sinn wird, der am meisten dazu neigt, die Welt und die Andern zu objektivieren.

Dieses abgehobene Verständnis vom Sehen beeinflusste auch den Wissenszweig der Ästhetik (vom Griechischen *aesthenomai* — «zu sehen» oder «wahr-

zunehmen») als dieser sich im 18. Jahrhundert entwickelte. Der Gründervater der Disziplin, Alexander Baumgarten, führte seine neue «Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis» (*scientia cognitionis sensitivae*) als eine Wissenschaft der Sinne ein, die eine ebenso strenge Wissenschaft sein sollte, wie jene von Descartes für die Vernunft entwickelte. Das war eine bedeutende Entwicklung, die eine entscheidende, aristotelische Tradition wieder aufgriff. Doch trotz Baumgartens Betonung der Wichtigkeit der Sinne bewegte sich seine Auffassung über die Wahrnehmung selber strikt innerhalb eines kartesischen Verstand-Körper-Dualismus.⁷ Von ihm sowie auch später von Kant wurde das Sehen, wie auch das Hören, hauptsächlich als mentales Geschehen aufgefasst. Während die «niederen» Sinne Geruch, Geschmack und Berührung als zum körperlichen Bereich instinktiver Bedürfnisse und Antriebe gehörig und natürlichen Gesetzen folgend betrachtet wurden, waren diese sogenannten «höheren» Sinne dem Bereich der Freiheit und der Vorstellungskraft zugeordnet. Das heisst, dass, ungeachtet von Baumgartens realem Beitrag zum Verständnis von Kunst und Dichtung, seine Auffassung über die Wahrnehmung als solche begrenzt blieb. Wie der Pragmatist Richard Shusterman ganz richtig herausstellte, hat Baumgarten, abgesehen von seiner Betonung der Sinneswahrnehmung, den Körper in der Tat nicht ernst genommen.⁸

In jüngster Zeit sind Sehen und Wahrnehmen zunehmend einer genaueren Prüfung unterzogen worden. Der Historiker Martin Jay dokumentiert in *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (dt.: *Der gesenkte Blick — Die Abwertung der Vision im französischen Denken des 20. Jahrhunderts*) ausgiebig, wie eine grosse Anzahl französischer Denker — von Sartre, Merleau-Ponty und Bataille bis hin zu Lacan, Levinas und Irigaray — angefangen haben, den privilegierten Status des Sehens in der Geschichte der westlichen Philosophie und Kultur in Frage zu stellen.⁹ Von all diesen Denkern war es wohl der Psychiater und Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty, der die umfassendste und systematischste Befragung bezüglich der tatsächlichen Natur der Wahrnehmung als solcher unternommen hat. Seine *Phänomenologie der Wahrnehmung* ist ein nachhaltiger Versuch, die traditionelle Subjekt-Objekt- und Geist-Körper-Dichotomie zu überwinden, indem er die Sinne in der wechselseitigen Beziehung des körperlichen Subjekts mit der Welt verankert. Anstatt die Wahrnehmung zu verstehen als einen «Blick» auf die Welt von einer statisch singulären Perspektive aus — nach dem Vorbild der einäugigen Kamera — sieht er sie als dynamischen Prozess, der sowohl die fokussierte Auf-

⁶ Ein umfassenderer Beitrag zum übergeordneten Status des Sehens im westlichen Gedankengut findet sich bei Levin, David Michael (Hrsg.) (1993): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.

«Wahrnehmen» ist diese Doppelbedeutung enthalten (Anm. d. Ü.).

⁷ Baumgarten, Alexander (1983): *Kollegium über die Aesthetik*. In Schweizer, Hans Rudolf (Hrsg.): *Texte zur Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg: Felix Meiner, 79.

⁸ Shusterman, Richard (2000): *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham: Rowman & Littlefield, 263-267. (Pragm. Ästhetik: Schönheit leben, Kunst neu denken)

Century Thought. Berkeley: University of California Press. (Der gesenkte Blick / Die Abwertung der Vision im französischen Denken des 20. Jahrhunderts)

⁹ Jay, Martin (1994): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-*

^{6.1} Auch im deutschen Begriff

merksamkeit als auch die unfokussierte, periphere Vision mit einschliesst. Merleau-Pontys Verständnis der Wahrnehmung betrifft die ganze Person in ihrer Interaktion mit der Welt und allen Sinnen, die in einer synästhetischen Harmonie zusammenarbeiten. So schreibt er in *Sinn und Nicht-Sinn*:

«Meine Wahrnehmung ist (daher) nicht eine Summe der visuellen, taktilen und akustischen Gegebenheiten: Ich nehme auf eine alles umfassende Weise mit meinem ganzen Sein wahr: Ich erfasse die einzigartige Struktur der Sache, eine einzigartige Seinsweise, die sich gleichzeitig allen meinen Sinnen mitteilt.»¹⁰

In seinem Essay über den französischen Maler Cézanne bemerkt Merleau-Ponty, dass «ein Bild sogar den Geruch der Landschaft in sich birgt».¹¹ Und bei Überlegungen zu einem Weinglas sagt er: «Die Zerbrechlichkeit, Härte, Transparenz und der kristallene Klang von Glas übersetzen sich in eine individuelle Weise des Seins.»¹²

In dieser übergreifenden Dynamik spielt der Tastsinn eine fundamentale Rolle. Obwohl der haptische Sinn in der Geschichte der westlichen Philosophie — mit Ausnahme von Aristoteles — oft vernachlässigt wurde, erfährt er momentan bedeutend mehr Beachtung, innerhalb der Philosophie, aber auch darüber hinaus. Nach Aussagen der Biologen sind alle Sinnesorgane Spezialisierungen von Hautgewebe und demzufolge Erweiterungen des Tastsinns. Entwicklungspsychologen lassen uns wissen, dass zum Zeitpunkt der Geburt die erste Sinneswahrnehmung des Babys das Tasten ist, gefolgt von Schmecken, Riechen, Hören und Sehen. Geht der Sterbeprozess dem Ende entgegen, kehrt sich dieser Verlauf oftmals um, wodurch der Tastsinn das letzte Mittel bleibt, in Verbindung mit der Welt und den Lieben zu bleiben. Für die Evolutionsbiologen spiegelt diese Ontogenese (Keimesentwicklung) des individuellen Organismus die Phylogenese (Abstammungsgeschichte) der menschlichen Spezies als solcher wieder. Ausgehend von der Ansicht, dass im Grunde alle sinnlichen Erfahrungen irgendeine Form des Tastens mit einschliessen, schreibt der finnische Architekt und Gelehrte Juhani Pallasmaa:

«Unser Kontakt mit der Welt findet an der Grenzlinie unseres Selbst statt, durch spezialisierte Teilbereiche der uns umhüllenden Membran. (...) Wir könnten uns den Tastsinn als das Unterbewusstsein des Sehens vorstellen. Unsere Augen streifen über entfernte Oberflächen, Konturen und Absätze und die unbewussten Tastempfindungen bestimmen, ob es sich um ein angenehmes oder unangenehmes Erleben handelt.»¹³

Pallasmaa zufolge tendieren viele charakteristische Bauten preisgekrönter Architekten dazu, den visuellen und photographischen Effekt zu maximieren, ohne eine Verbindung zu den andern Sinnen herzustellen. Daher sind diese Gebäude weniger gut geeignet, um darin zu wohnen oder zu arbeiten. In Pallasmaas Augen drückt diese Art von Architektur sowohl Narzissmus als auch Nihilismus aus: «Anstatt unsere körperzentrierte und integrative Erfahrung mit der Welt zu unterstützen, grenzt die nihilistische Architektur den Körper aus und isoliert ihn. (...) Die Welt wird zu einer hedonistischen, aber bedeutungslosen visuellen Reise.»¹⁴ Noch schwerwiegender ist für Pallasmaa, dass diese Art von Kunst und Architektur unsere Fähigkeit zu echter menschlicher Verbundenheit und Empathie schwächt: «Das hegemonische Auge strebt nach der Vorherrschaft über alle Bereiche kultureller Produktion und es sieht so aus, als würde es unsere Befähigung zur Empathie, Barmherzigkeit und Anteilnahme an der Welt verringern.»¹⁵ Wir werden unter die Oberfläche des verlockend süssen Netzhautbildes unserer Konsumgesellschaft greifen müssen.

Berührung ist die intimste Sinnesempfindung was unsere Beziehung zur Welt und zueinander angeht, im guten wie im schlechten Sinn. Wenn Liebende sich umarmen, übt die Berührung einen stärkeren Reiz aus als das Sehen. Gleichzeitig ist, eben aufgrund dieser tiefen Intimität, Berührung auch am anfälligsten für Missbrauch durch diejenigen, die zwischenmenschliche Grenzen überschreiten und in die Privatsphäre eindringen. Anders als bei Augen und Ohren, die geschlossen oder zugehalten werden können, kann man sich den Sinnesempfindungen der Haut nicht entziehen. Selbst im Weltraum, wo jegliche externe Stimulation fehlt, haben wir dennoch ein Gefühl für Temperatur, Feuchtigkeitsgrad und Luftbewegungen.

Darüber hinaus ist es die Berührung, die am engsten mit dem unbewussten, gefühlsbetonten Erleben verknüpft ist. Die Kunstphilosophin Susanne Langer schreibt über den Tastsinn, wie er über unsere Hände empfunden wird, Folgendes:

«Die menschliche Hand ist ein komplexes Organ, in welchem die Verteilung von sensorischen Nerven mit einer ausserordentlich fein entwickelten Muskulatur im Einklang steht, wie das auch bei unsern Augen und Ohren der Fall ist, um die Wahrnehmung von Form, Lage, Grösse, Gewicht, Durchlässigkeit, Beweglichkeit und vielen weiteren, daraus folgenden Bestimmungsgrössen zu integrieren. Ihre abgemessenen Bewegungen und der koordinierte Einsatz ihrer einzelnen Teile, die das Abtasten eines Gegenstands erlauben,

¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice (1964): *The Film and the New Psychology*. In Merleau-Ponty, Maurice (Hrsg.): *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press, 48. (dt. Ausgabe: *Der Film und die neue Psychologie*. In: *Sinn und Nicht-Sinn*. München: Fink 2000)

¹¹ *Ibid.*, 318

¹² Merleau-Ponty, Maurice (1998): *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 319. (dt. Ausgabe: *Phänomenologie der Wahrnehmung*)

¹³ Pallasmaa, Juhani (2005): *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley, 10, 11 & 42. (Die Augen der Haut: Architektur und die Sinne)

¹⁴ *Ibid.*, 22

¹⁵ *Ibid.*, 22

**Die Bäume, die mit «schön anzusehen»
beschrieben sind, wurden sehr wahrscheinlich nicht
einfach nur als «reizend» wahrgenommen,
sondern als hinreissend und atemberaubend und parado-
xerweise womöglich sogar als schmerzlich schön.**

machen es möglich, die Beschaffenheit von Oberflächen zu beurteilen — rau, glatt, verschiedenartig, gemustert — und ebenso ihre charakteristische Art und Weise, Hitze aufzunehmen oder zu reflektieren, was etwas über den Temperaturunterschied und seinen Verlauf aussagt (...). Daher erhalten wir nicht nur Auskunft über Oberflächen und ihre Kanten, sondern auch über Körperhaftigkeit, die von multimodalen, oftmals namenlosen Eigenschaften durchzogen ist.»¹⁶

Eine Substanz zu berühren, ohne ihren Ursprung zu kennen, kann starke Reaktionen auslösen. Etwas Schleimiges, Stacheliges oder Pelziges zu fühlen, ohne zu wissen oder zu sehen, wozu es gehört, ruft heftige Befürchtungen bezüglich seiner Herkunft hervor und darüber, ob es sich um eine sichere oder hygienische Sache handelt. Der Tastsinn ist auch Basis für eine enorme Anzahl sprachlicher Metaphern, die auf Gefühle und Stimmungen, ja selbst auf den Charakter hindeuten. Das macht es uns möglich mit Begriffen wie hart, glatt, stachelig, warm, kalt, weich, schleimig, schlüpfrig usw. auf jemandes Persönlichkeit anzuspielden und man versteht genau, was wir auszudrücken versuchen. Zusammengefasst kann man also sagen, dass der Tastsinn ein fundamentaler Sinn ist, der alle andern Sinne beeinflusst, wenn sie sich an der synästhetischen Dynamik der Wahrnehmung im Kontext des alltäglichen Lebens beteiligen.

SCHÖNHEIT IN AQUINS UND IN DEN
HEBRÄISCHEN SCHRIFTEN

Was nun bedeutet das alles für die Schönheitsvorstellung Aquins, als etwas, «dessen Anblick gefällt»? Vielleicht kann der hebräische Autor der Genesis

Thomas von Aquin bezüglich des Sehens und der Wahrnehmung einiges an Gedanken vermitteln, was mehr Substanz aufweist und dem näher kommt, was Merleau-Ponty vorgeschlagen hat. Es stellt sich nämlich heraus, dass der hebräische Begriff *chamad*, der als «gefällt» bzw. «gefallen» übersetzt wurde, in seiner Bedeutung sehr viel stärker ist, als uns die eher fade Wiedergabe der Einheitsübersetzung der Bibel nahe legt. Wie der Begriff *avah* (1. Mose 1,6) bezieht sich auch *chamad* mit Sicherheit auf visuellen Genuss an der Erscheinung einer Sache, aber nicht in der interesselosen Bedeutung, wie wir sie nach Kant inzwischen verstehen. Der Ausdruck deutet eine starke Anziehungskraft und ein Verlangen nach dem Objekt an — tatsächlich ist es dasselbe Wort, das in den Zehn Geboten (2. Mose 20,17) mit «begehren» (deines Nächsten Haus und Frau) übersetzt ist. Weitere positive Vorkommnisse finden sich beispielsweise in Psalm 19,11 bezogen auf unser Verlangen (*chamad*) nach Gottes Gesetz und in Psalm 132,13, bezogen auf Gottes Verlangen (*avah*) nach Zion. Anders ausgedrückt wurden die Bäume, die mit «schön anzusehen» beschrieben sind, sehr wahrscheinlich nicht einfach nur als «reizend» wahrgenommen, sondern als hinreissend und atemberaubend und paradoxerweise womöglich sogar als schmerzlich schön. Und darin eingeschlossen waren wohl nicht nur die visuellen Eigenschaften der Oberfläche, sondern auch die Art und Weise, wie sich ihre Rinde anfühlte, der Duft ihrer Blüten, die sanfte Bewegung ihrer glänzenden Blätter in einer leichten Brise, die Lichtbrechungen der Sonne auf ihren Zweigen und, nicht zuletzt, das Versprechen süßen Geschmacks, hervorgerufen durch den Anblick saftiger, pflückreifer Früchte.

¹⁶ Langer, Susanne K. (1971): *Mind. An Essay on Human Feeling*, Vol. II. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 257–258. (Die Psyche. Ein Essay über menschliches Fühlen)

Nach dem Sündenfall wurde es für ein gerechtes und rechtschaffenes Leben jedoch unumgänglich, dass unsere Wünsche und Begierden ganz allgemein durch Gottes Wort eine Kanalisierung und Disziplinierung erfuhren: Man sollte seine eigene Frau begehren und nicht die Frau des Nächsten.

Darüber müssen wir eine Unterscheidung treffen zwischen dem Verlangen nach einer Sache und dem Bestreben, sie zu besitzen oder zu konsumieren. Das Streben nach Besitz ist, wie der Philosoph Alexander Nehamas es ausdrückt, «eher das Markenzeichen des Konsumenten als des Liebenden: Etwas besitzen zu wollen bedeutet, es als Mittel für eigene Zwecke gebrauchen zu wollen — selbst wenn das nur heisst, andere daran zu hindern, es zu benutzen — während für die Liebe, die ihre Objekte um ihrer selbst willen wertschätzt, diese Art von Absicht undenkbar ist.»¹⁷

Ausserhalb von ihrem grösseren normativen Zusammenhang steht Schönheit immer in der Gefahr, der Genussucht zu verfallen und wird in dieser Form nie zufrieden stellen. Ja, die Schönheit als solche wird darunter leiden. Sie wird genau wie Sex, ausserhalb von seinem normativen Zusammenhang praktiziert, ihren Nervenkitzel verlieren und zu etwas Gewöhnlichem werden.

Zusammenfassend möchte ich den Vorschlag machen, dass Aquins Formulierung von Schönheit als etwas, dessen Anblick gefällt, als normative Definition gelesen werden kann, vorausgesetzt, wir (re-)interpretieren sie folgendermassen: Erstens muss die Vorstellung von Wahrnehmung als dynamische, körperhafte und synästhetische Beziehung mit der Welt verstanden werden und nicht als statische, losgelöste und objektivierende Betrachtung. Zweitens muss sich die Idee des Gefallens auf etwas Anziehendes beziehen, auf etwas, das intensives Verlangen weckt, und darf nicht nur einfach ein schöner Anblick sein. Und drittens muss Schönheit, damit sie dieses Verlangen stillen kann, in ihrem lebendigen Kontext erfahren werden und verknüpft sein mit dem Guten und Wahren.

SCHÖNHEIT IN ANBETUNG

Abschliessend stellt sich die Frage, was uns dieses umgeformte Verständnis von Schönheit über das Verhältnis zwischen Schönheit und Anbetung und zwischen Schönheit und dem Göttlichen zu sagen haben mag. Gibt es so etwas wie eine besondere Beziehung zwischen Gott und Schönheit? Wie verfahren wir mit poetischen Hinweisen in der Schrift, etwa mit der «Schönheit Seiner Heiligkeit» (1. Chronik 16, 29 und Psalm 29,2) oder der «Schönheit des Herrn» (Psalm 27,4)?

Es lag schon immer eine gewisse Wehmut in der Tatsache, dass sich Jesaja auf den kommenden Messias als denjenigen bezieht, der «keine schöne und edle Gestalt hatte, dass wir ihn anschauen mochten» und der «nicht so aussah, dass wir Gefallen an ihm gefunden hätten» (Jesaja 53,2; Hervorhebung durch die Autorin). Im Licht der obigen Überlegungen könnten wir diesen Vers als prophetische Warnung verstehen gegen jede Zuneigung zu Christus, die ihren Grund allein in seiner äusseren Erscheinung hat. Das würde in starkem Gegensatz zur Anbetung der griechischen Götter zur Zeit Christi stehen, deren muskulöse Körper — Idole ihrer Zeit — in ihren Skulpturen, die über die Städte verteilt waren, bewundert werden konnten. Die Vorstellung, dass Christus oder Gott, der Vater, im hauptsächlich visuellen Sinn schön seien, verträgt sich nicht mit dem hebräischen Empfinden, und es scheint keine biblischen Gründe dafür zu geben, eine theologische Doktrin der verehrenden Anschauung von Gottes Schönheit zu entwickeln, oder sogar Gründe dafür, Schönheit als ein transzendentes oder charakteristisches «Merkmal» Gottes zu sehen, ausser, dass Gott leidenschaftlich geliebt und «begehrt» sein will, auf die Art und Weise, in der die Genesis über das Begehren schöner Bäume spricht.

Dasselbe gilt auch für Schönheit in unserer Anbetung. Im Gegensatz zu den Griechen, für die die Betrachtung von Schönheit hauptsächlich etwas Statisches war und über die Augen stattfand, war Schönheit für den Hebräer immer dynamisch und multi-sinnlich und betraf somit nicht nur Augen und Ohren, sondern auch Berührung, Geruch und Geschmack. Die Anbetung der Hebräer schloss sowohl Musik, als auch Architektur, das Gewebe von Gewändern und das Aroma der Brandopfer mit ein. Kirchen mit einer liturgischen Sensibilität haben im Verlauf der Geschichte diesem Miteinbeziehen und Adressieren aller Sinne Rechnung getragen, indem sie Dinge wie Räucherwerk, wohlriechende Blumen, Duftkerzen, jahreszeitliche Farben, dramatische Inszenierungen, Prozessionen, Fusswaschungen und das Leerräumen des Altars in der Karwoche mit integrierten. Das Abendmahlsfest selbst spricht viele Sinne entscheidend an und ist ein Widerhall der Einladung des Psalmisten «zu schmecken und zu sehen, dass der Herr freundlich ist» (Psalm 34,8), während es gleichzeitig auch das eschatologische Versprechen Jesajas von «einem Gastmahl mit dem besten Fleisch und den ausgesuchtesten Weinen». (Jesaja 25,6+7)¹⁸ vorwegnimmt.

Auch wenn nicht alle liturgischen Handlungen und Gegenstände notwendigerweise ein Erleben von Schönheit bewirken — einige könnten sogar Zerknirsch-

¹⁷ Nehamas, Alexander (2007): *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton: Princeton University Press, 55. (Bloss ein Versprechen von Glück. Die Stellung von Schönheit in der Welt der Kunst)

das Einbeziehen der fünf Sinne in die persönliche Andacht und gemeinsame Anbetung siehe: Richards, Anne (Hrsg.) (2008): *Sense Making Faith. Body, Spirit, Journey*. Norwich: Canterbury Press Norwich. (Glauben entwickeln über die Sinne. Körper, Seele, Unterwegssein)

¹⁸ Eine aktuelle Veröffentlichung über

heit oder den Eindruck von Gottes Gericht hervorrufen — diejenigen, die ein Gefühl von Schönheit auslösen, schaffen eine wesentliche, der Handlung innewohnende und unaufgebbare Dimension der Anbetung. Für den Schweizer Theologen Hans Urs von Balthasar ist es entscheidend, dass wir dieses Gefühl der Schönheit Gottes — oder seiner «Herrlichkeit», wie er sie zu nennen pflegt — als Teil unserer Glaubenserfahrung zurückerobern. Er erklärt, dass wir im letzten Jahrhundert diesen Aspekt des Glaubens in der Theologie sträflich vernachlässigt haben und das zu unserm Schaden: «Wir können überzeugt sein, dass wer auch immer Schönheit verachtet, so als wäre sie die Verzierung einer bürgerlichen Vergangenheit — ob er das nun zugibt oder nicht — der ist nicht mehr länger fähig zu beten und bald auch nicht mehr fähig zu lieben.» Für von Balthasar, wie auch schon für Plato und Aquin, stehen das Gute und die Schönheit in einer wechselseitigen Beziehung: «In einer Welt ohne Schönheit (...) verliert auch das Gute seine Anziehungskraft (...)»¹⁹

Schönheit mit dem Guten und das Gute mit Schönheit zu verbinden ist eine der grössten Herausforderungen unserer Zeit. Nur wenn das Gute in einem umfassend dynamischen, sinnlich verkörperten und vertrauensvolle Beziehungen einschliessenden Sinn attraktiv wird, kann es wieder zu einem echten Gegenstand des Verlangens werden. Und nur dann kann Schönheit nicht nur, mit den Worten des französischen Schriftstellers Stendhal, «ein Versprechen des Glücks» werden, sondern auch, entsprechend der Ansicht Aquins, die Befriedigung eines Verlangens.

ADRIENNE DENGERINK CHAPLIN

erlangte ihr Doktorat in Philosophie an der freien Universität in Amsterdam, wo sie auch Kunstgeschichte und Violine studierte. Von 1999 bis 2007 unterrichtete sie philosophische Ästhetik am Institute for Christian Studies (ICS) in Toronto, Kanada, in welcher Zeit sie auch als Präsidentin der Canadian Society for Aesthetics vorstand. Ihre Forschungsinteressen umfassen den Sinn in der Kunst, Kunst und Ausführung sowie theologische Ästhetik. Sie publizierte Artikel und Kapitel in verschiedenen Büchern und Zeitschriften und ist Co-Autorin von «Art and Soul: Signposts for Christians in the Arts» (IVP, 2002). Sie ist verheiratet, hat zwei Kinder und lebt als unabhängige Autorin und Referentin in Cambridge, England, wo sie zur Zeit an einem Buch über die Beziehung zwischen Glaube und Kunst arbeitet.

ÜBERSETZUNG

Ellen Müller

¹⁹ von Balthasar, Hans Urs (1982): *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics, Vol. I: Seeing the Form.* San Francisco: Ignatius Press; UK: T&T Clark Limited, 18. (dt. Ausgabe: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik.* 3 Bände. Einsiedeln: Johannes 1961–69; Bd. 1: Die Form wahrnehmen)