

Wolfgang Kaempfer
Die Natur der Schönheit *

Dass Chaos und Ordnung sich in letzter Linie nicht trennen lassen, dass die Formen, die wir als vollkommen, die wir als »schön« empfinden, vielmehr in dem Grenzgebiet entstehen, das zwischen Chaos und Ordnung verläuft, scheint die klassische Auffassung vom Schönen - und von den Schönen Formen - radikal genug zu widerlegen. Nach unserer Auffassung lässt sich das sogenannte Schöne weder auf den *Bel Ordre* einschränken, auf die strenge Regelmäßigkeit der Kristalle zum Beispiel, noch sich als schlechterdings »chaotisch«, als »irrational«, als »wild« beschreiben, als der »*Beau désordre*« Boileaus oder als die »göttliche Einrichtung« Shaftesburys, in welcher auch »alles Häßliche« als »schön«, die »Unordnung« als »harmonisch«, die »Verdorbenheit« als »heilsam«, das »Gift« als »Arznei und Wohltat« figurieren können. Weder ist das Schöne festen Regeln unterworfen, noch setzt es sich über alle Regeln hinweg oder sucht sich jenseits von Chaos und Ordnung einzurichten wie in der Vorstellung Shaftesburys. Nicht Form und nicht Formaflösung, nicht Ordnung und nicht Chaos, legt es zunächst die Frage nahe, woher es seine Ordnungsparameter einerseits, den chaotisch-irregulären Einschlag andererseits bezieht.

Heuristisch dürfen wir wohl voraussetzen, dass ohne eine Ordnung, ohne eine »Struktur«, ohne das *Formprinzip* sich schlechterdings nichts bilden könnte, und fragen wir nun weiter nach den »Störungen«, die für diese Ordnung gelten, fragen wir nach dem Grund für einen »Mangel«, der keine befriedigende Aufklärung je gestattet hat, so stoßen wir zunächst auf den einfachen Sachverhalt, dass die sogenannten Schönen Formen mit einer ihrer beiden Seiten - mit der »chaotischen«, versteht sich - an die Wirklichkeit des kontingenten Lebens stoßen. So entstehen etwa die spezifischen Sensationen, die das sogenannte Schöne in uns auslöst, regelmäßig auf dem Boden einer wirklichen Erfahrung, und offensichtlich ist es dieser Boden, auf dem die Schöne Form erwächst und in den sie wieder zurückkehrt. Das Sensationelle an den Sensationen, die wir in der Begegnung mit einer Schönen Form empfinden, besteht ja eben darin, dass wir das Schöne nicht als »Ideal«, nicht als eine platonische *Idee* begreifen, die jenseits unserer Erfahrung gelegen wäre, sondern als *Ereignis*, als ein *Vorkommnis*. Buchstäblich genug »kommt« das Schöne »vor«, es kommt in der Natur, es kommt in der Kunst, es kommt als der erotische Zauber vor, der uns zur Liebe und Verliebtheit einlädt. Das Schöne wächst uns zu, es entfaltet sich, es evolviert.

Die Schöne Form - und die Sensationen, die sie auslöst - kann die Kontingenz, den Zufall, sie kann die individuellen Züge des gewöhnlichen Lebens um so weniger entbehren, als es im allgemeinen gerade diese sind, die unser *Entzücken* hervorrufen, die uns als das *Wunder* erscheinen, welches eben diese - und keine andere - Schöne Form zur Welt gebracht hat. »Wir haben«, lesen wir bei Hegel, »die Idee des Schönen in ihrem wirklichen Dasein wesentlich als konkrete Subjektivität und somit als Einzelheit aufzufassen...« Sie sei »Idee« nur, indem sie auch »wirklich« sei.

Das dürfte schlechterdings für alle Schönen Formen gelten, für die schönen Formen der Natur so gut wie für die Schönen Künste, die sich in diesem Kontext ohnehin nicht voneinander trennen lassen. Die Kunst ist nicht sowohl *Nachahmung* bzw. *Mimesis*, sei es einer »idealen«, sei es der »wirklichen« Natur, wie die klassische Formel von Aristoteles bis Lessing oder Diderot gelautet hat, als vielmehr Produkt eines den natürlichen Prozessen vergleichbaren *Impulses*, der ähnlich wie diese im Spannungsfeld - im Grenzgebiet - von Chaos und Ordnung verläuft. Kein Marien-Bildnis, auch nicht das »reinste«, das »heiligste«, wird der individuellen Züge entbehren, von denen es vielmehr seinen Ausgang nimmt. Es ist zunächst und zuvorderst *menschlich*, es ist Individuum, und es ist dann erst göttlich, heilig, »schön«. Das gilt ja selbst für seinen Schöpfer, für den Künstler, dessen »Handschrift« ihrerseits unverwechselbar ist: die Handschrift Mantegnas, Parmigianinos, Raffaels. Anders wäre das Kunstwerk nur mehr Ausdruck der Idee, die Platon auf der höchsten Stufe einer Stufenleiter annimmt, die selbst noch an Erfahrung grenzt. Das wäre jene »hohe See des Schönen«, wie er wörtlich sagt, bei deren Anblick sich »Gesicht oder Hände oder sonst etwas«, was

* Zuerst erschienen im *Insel Almanach*, Frankfurt a. M. 1992. - Siehe auch Wolfgang Kaempfer / Friedrich Cramer: *Die Natur der Schönheit*. Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1992.

den banalen »Liebhaber« entzückt und hingerissen hatte, verflüchtigt haben müssten wie ein Spuk, wie ein schlechter Scherz: die *Wirklichkeit* als Spuk, als schlechter Scherz, die *Idee* (das »Ideal«) als »Wirklichkeit«.

So zumindest müssten wir argumentieren, wenn wir die Platonischen Stufen des Schönen unter uns gelassen, wenn wir sie »verdrängt«, vergessen hätten, um nunmehr auf dem Hochplateau des Platonischen Ideenreiches einer *Schönheit* ansichtig zu werden, die »absolut« geworden wäre, reine Form, der *Bel Ordre* als *verwirklichter*, der damit alle individuellen Züge - und das kann in *Wirklichkeit* nur heißen: auch die Schönheit selbst - verschlungen haben müsste.

Platons Überwirklichkeit, das Imperium der *Ideen*, denen gegenüber alles Erscheinende zur »Nachahmung« - und die Schönen Künste zur Nachahmung dieser Nachahmung - werden mussten, hat sich durch die Jahrhunderte hindurch als » Spuk«, als undurchschaubarer Denk-Hintergrund erhalten und hallt ex negativo vielleicht noch in den erotischen Phantasmen wider, die uns Shakespeare im *Sommernachtstraum* vorführt. Der Rüpel und Laienspieler *Zettel* wird in einen Esel, die zarte Titania in eine Liebhaberin verzaubert, die den Esel nun »anhimmeln« muss, ein Opfer ihres buchstäblich blind gewordenen Affekts. Vergafft ins unüberbietbar »Individuelle«, das hier die Stelle der »Wirklichkeit«, des ins Absurde getriebenen » Zufalls« einnimmt, hat sie keine Augen mehr für die *Form*, zu der die »Wirklichkeit« doch erst hinfinden müsste, um *schön* zu sein im doppelten Sinn von Zufall und Notwendigkeit, Einmaligkeit und Norm, Unmaß und Maß. Ein schlechter Scherz fürwahr, aber einer, der der Wirklichkeit der Menschen sehr viel näher kommt als der Platonische Ideenhimmel. Es ist gerade das Spukhafte, Vergehende, es ist das Transitorische, das allen Schönen Formen einwohnt, ob wir sie nun als schön erfahren oder ob wir ihnen »Objektivität« zusprechen können.

Die Schöne Form kann offenbar nur dann und dort entstehen, wo sich der *Bel Ordre* noch nicht völlig etabliert hat, wo ihm noch etwas vom Schleim, von den Residuen der Geburt anhaftet. Botticelli, als er die *Venus* malte, wusste nicht nur, *wen* er malte, er wusste ebenso auch, *was* er malte: eine Geburt nämlich. Solchem Noch-nicht oder Noch-nicht-ganz könnte am anderen Ende der Skala ein Nicht-mehr oder Nicht-mehr-ganz entsprechen, also Auflösung, Zerfall der *ordo* oder *forma*, die »Spurenelemente« der Verwesung, die ja ihrerseits des ästhetischen »Reizes« nicht entbehren und einen nicht minder starken Affekt auslösen können. Das Kursorische und Transitorische, die immanente Fragilität der Schönen Sensationen dürften sich gerade an diesen Umschlagspunkten, an diesen Peripetien zeigen.

Dass sich die Schönen Formen keineswegs mit dem *Bel Ordre*, mit dem *Ordre géométrique*, etwa mit der Schönheit von Kristallbildungen assoziieren lassen, dass etwas in ihnen nicht aufgeht, ein geheimnisvolles *je ne sais quoi*, »a mysterious grace which is not only independent of art and rules, but also beyond human intention, or even understanding« (Pope), hat bereits die Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt. Nicht nur die neuen »Leidenschaften«, die privatistischen *passiones*, hatten an den Angeln einer »Klassizität« gerüttelt, die in der Malerei mit dem Übergang zum Manierismus schon mit der Hochrenaissance zergangen war - Tintoretto, Beccafumi, Michelangelo -; auch das schlechthin Inkommensurable, Monströse, der subjektive »Wahn« treten früh genug wieder ins Blickfeld im Anschluss an das Studium der antiken Vorbilder (die Lyrik des Antilochos, die Lyrik Pindars, die blutigen Dramen Senecas) und zwingen zur Erweiterung eines Kanons, der in den beiden führenden Schriften der Antike, in der *Poetik* des Aristoteles und in der *Ars poetica* des Horaz, noch eine Weise der Nachahmung empfohlen hatte, die sich an *Vorbildern* orientierte. »Wer gelernt hat, was man dem Vaterland schuldet, was seinen Freunden, wie man den Vater lieben soll, wie Bruder und Gastfreund, was die Pflicht des Senators, was die des Richters ist, welches die Rolle des Feldherrn... - der versteht es bestimmt, einer jeden Person, was ihr zukommt, zu geben. Auf ein vorbildliches Leben und einen vorbildlichen Charakter heiße ich den kundigen Nachahmer blicken.«

Wo entweder die *imitatio Christi* oder die - meist allerdings bloß theoretische - antike »Vorbildlichkeit« (die de facto vielfach nicht einmal für die Antike selbst gegolten hatte) den ästhetischen Orientierungshorizont gebildet hatten, da wird nunmehr die Natur zum Vorbild- und die *imitatio naturae* im modernen Sinne mit *Huet*, *Boileau*, *Segrais* u. a. schon in der Mitte des

17. Jahrhunderts auch zur Forderung der Theoretiker. Der moderne »Realismus«, die »Welt ohne Transzendenzen« (Taubes) entstehen und stecken den Boden ab, auf dem eine neue philosophische Disziplin, die auf die Schönen Formen eingeschränkte »Lehre von den Sinnen«, die Lehre von der *aisthesis* - die *Aesthetica*, wie Alexander Gottlieb Baumgarten seine »Theoretische Ästhetik« schließlich nennen wird (1750/58) - ihre maßgebenden theoretischen Entwürfe errichten wird. Hatten sich schon die antiken Schriftsteller damit abgemüht, den Wildwuchs der Schönen Künste aus ihren Theorieentwürfen auszugrenzen, wie insbesondere das berühmt gewordene Verdikt bezeugt, das Platon in seinem Alterswerk *Politeia* über die großen Dichter Griechenlands verhängte, so sieht die Theorie sich nunmehr gezwungen, die alten oder neuen »Greuel«, die Querelen der *Ilias* so gut wie die Scheußlichkeiten in den Dramen Senecas, den Realismus Dantes in der *Commedia* so gut wie die bürgerliche Nüchternheit Calderons im *Richter von Zalamea* (der einen Aristokraten zum Tode zu verurteilen wagt) in ihre Betrachtungen und Überlegungen einzubeziehen. Insbesondere war es die aus der Rhetorik des Longinus oder Pseudo-Longinus (zweite Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts) bezogene Kategorie des *Erhabenen*, um die man den ästhetischen Erfahrungshorizont zu erweitern trachtete.

Aber natürlich ist auch die neue Inkommensurabilität des Erhabenen - nach Kant das *Maß der Maße* und damit das Über-Maß, das Maßlose schlechthin - nur eine moderne Thematisierung uralter Sachverhalte, die virtuell schon in der Aristotelischen *Poetik* die Theorieform gefunden hatten. Seit jeher hatte sich der krude, maßlose, der chaotisch-kontingente *Stoff* den Form-Anstrengungen der Künstler widersetzt und sie mitunter unmittelbar genug dazu gebracht, ihm auf billige oder vulgäre Art zu willfahren. Schon Horaz spottete über den an Demokrit orientierten *Geniekult* seiner Zeit und nimmt einen Schlag von Dichtern ins Visier, dem wir bis heute begegnen können. Er liebt es, erzählt uns Horaz, »nicht die Nägel zu schneiden, nicht den Bart«, er bevorzugt den »abgeschiedenen Ort« und meidet die Bäder.

Dass nunmehr »die Gefährdung des ästhetischen Gelingens selbst zum Faktor des ästhetischen Genusses« werden kann, weil der Einbruch des Chaos nicht mehr abgeriegelt werden könnte von den soliden Barrieren des klassischen Kanons - der Hexameter, das fünftaktige Drama, die Einheit von Ort und Zeit - ist strenggenommen ein innerästhetisches Problem. Das klassische antike Drama beruhte selbst schon auf einer Erweiterung des Kanons, der ihm vorangegangen war, insbesondere brachte es die seither unentbehrlich gewordene Dritte Person auf die Szene. Klassizität kann vielleicht überhaupt nur dasjenige Drama beanspruchen, welches der Dramaturgie der kommenden Jahrhunderte in der Tat wie kaum ein zweites Modell gestanden hat: der *Oedipus tyrannos* des Sophokles. *Form* ist kein Parameter, der sich, wenigstens in den Künsten, über längere Zeit hin festschreiben lassen könnte, und Klassizität gleich der »Vorgabe«, gleich der »Optik« eines Blicks, der sich in Wahrheit an den meist ihrerseits höchst flüchtigen und kurzfristigen Peripetien der Kunst- und Literaturgeschichte orientiert. Praxiteles, Raffael, Mozart hatten ihresgleichen nicht, sie waren (und sie bleiben) »einzigartig« - und das durch sie gesetzte *Maß* wohl »vorbildlich«, aber nur soweit es je und je die erforderlichen »Abweichungen« von ihm zu registrieren gestattet, zu denen sich der praktizierende Künstler durch die »Umstände«, durch den Erfahrungshorizont seiner Zeit genötigt sieht. Er kann nie ganz so, wie er will, er ist das »Kind seiner Zeit« und mit seinen Formkonzepten angewiesen auf seine individuellen und gesellschaftlichen Erfahrungen.

Künstlerische Prozesse verlaufen *in der Zeit* wie die natürlichen Prozesse, und sie haben daher wie diese die Prozessform. Dass es der späten Moderne mit E. A. Poe, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont oder Kafka gelang, auch noch die schrillste Dissonanz in die *Belles Lettres* einzubringen, ist nicht allein einer spezifischen *Artistik* zu verdanken - die *singenden Blumen* in den *Villes* Rimbauds -, sondern ist ebenso Ergebnis jener uralten Anpassungsleistung, welche die Widersprüche, aus denen das Leben besteht, dem Leben nicht bloß abzulauschen, sondern sie unmittelbar »ins Werk zu setzen« weiß. Wie das Leben selbst präsentieren die Künste nicht das *tableau* - nicht den *Raum* - der Widersprüche, sondern den *Verlauf* der Widersprüche. Es ist derselbe Verlauf, der die Widersprüche je auch wieder aufhebt... und der sie in verwandelter Gestalt je wiederherstellt. Kunst ist mimetisch allein durch die Prozessform, die sie mit der *Prozessform* der Weltgeschäfte teilt. Man kann sich freilich fragen, ob sie nicht auf ihre immanente Grenze stoßen

müsste mit einem gesellschaftlichen Stand der Widersprüche, der diese nicht mehr in Bewegung halten, sondern sie aufeinanderprallen lassen muss.

Wie es dem *Formprinzip* gelingt, die immanenten Widersprüche des »Lebensstoffes« zu mediatisieren, »aufzuheben« (zu »vernichten« und zu »bewahren«), lässt sich leicht an einer Bachschen Fuge illustrieren. Der gleichmäßig »wohltemperierte« *flux* der Fuge gilt uns zwar als *harmonisch*; aber sobald wir ihn an bestimmten Stellen unterbrechen, d. h. die Hände auf die Tasten sinken lassen, wird eine Dissonanz erklingen, die sich nur wieder auflöst, wenn der flux sie wieder übernimmt. Sie ließe sich als »kleinste Einheit«, als das Mikrointervall einer Bewegung beschreiben, ohne das der flux nicht wäre, was er zu sein scheint: *harmonisch*. Eine der großen Einsichten Adornos, die dieses Phänomen mit einem Schlag beleuchtet, lautet: »Die Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie.« Dass die Dissonanz im flux »verschwindet«, dass sie nicht wahrgenommen wird als solche, ist allein dem Zeit-Vektor zu verdanken, dem die Bewegung unterliegt. Die Dissonanz vergeht, sobald das Intervall, das sie bildet, geht, d. h. fortschreitet; sie ist nicht Teil einer Struktur, sie ist Teil eines Prozesses. Reduziert auf ihre »Struktur«, wird sie als »Dissonanz«, eingelassen in den Strom, der sie »bewegt«, wird sie als »Harmonie« imponieren.