

Teufelskunst : das Diabolische als Kategorie ästhetischer Theorie bei Franz von Baader und Wilhelm Michel

Autor(en): **Weder, Christine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 36: **Variationen über das Teuflische = Variations sur le diabolique = Variations on the diabolic**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006500>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Teufelskunst

Das Diabolische als Kategorie ästhetischer Theorie bei Franz von Baader und Wilhelm Michel

Sexualität in der Kunst mit dem Teufel zu assoziieren, wird von einem theologisch interessierten Philosophen des 19. Jahrhunderts zunächst nicht überraschen. Wenn Franz Xaver von Baader (1765-1841), Bergingenieur, Arzt und Theologe aus dem engeren Umfeld der naturphilosophischen wie auch weiteren Kreis der literarischen Romantik¹ die Darstellung von "Geschlechtsliebe" in der "Poesie" der Zeit als "diabolisierend" kritisiert, mag man also nur müde die Klischee-Schublade ziehen und seine umfangreichen Schriften aus verschiedensten Wissensgebieten sogleich wieder weg-schliessen – allenfalls nach einem kurzen Zögern bei Titeln wie *Sätze aus der erotischen Philosophie* (1828) oder *Ueber die Analogie des Erkenntniss- und Zeugungstriebes* (1808).² Doch bei Baader lohnt sich ein zweiter Blick, denn der 'romantische' Autor nimmt weniger Anstoss daran, *dass* "Geschlechtsliebe" in der Kunst dargestellt wird, als vielmehr an einer bestimmten Weise, *wie* sie zur Darstellung kommt. So bezieht sich sein Begriff von 'diabolischer Kunst' in erster Linie auf ein ästhetisches Verfahren, nicht auf Themen und Motive. Baaders kunsttheoretischen Ausführungen können als Paradigma einer Ästhetik gelesen werden, die mit dem

1 Zu dieser Kontextualisierung vgl. Michael Gerten, "Die Bedeutung Kants und Baaders für die dynamistische Naturphilosophie um 1800", *Frische Jugend, reich an Hoffen* – *der junge Armin*, hg. v. Roswitha Burwick, Heinz Härtl, Tübingen, Niemeyer, 2000, pp. 49-84.

2 Franz von Baader, *Sämtliche Werke. Systematisch geordnete, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte vollständige Ausgabe der gedruckten Schriften*, hg. v. Franz Hoffmann, Leipzig, 1851-1860, Bd. IV, pp. 163-178, bzw. Bd. I, pp. 39-38, Zitate Bd. III, p. 306. Verweise auf diese Edition, die im unveränderten Neudruck greifbar ist (Aalen, Scientia, 1987), im Folgenden unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl direkt im Text.

Teuflischen eine spezifische Darstellungsweise jenseits der dargestellten *Gegenstände* zu konzeptualisieren beansprucht. Während der Teufel vor allem als poetische Figur in Literatur und Kunst prominent ist, spielt er auch einen poetologischen Part in der Kunsttheorie. Letztere Funktion des Höllenherrschers soll mit Baaders ästhetischen Überlegungen im Sinne eines theoriegeschichtlichen Phänomens fokussiert werden. Von hier aus lassen sich Verbindungslinien skizzieren zu zwei ganz anderen, zumal neueren, theoretischen Orten: einerseits zu Wilhelm Michels *Das Teuflische und Groteske in der Kunst* (1911) und andererseits zur gegenwärtigen Pornographie-Diskussion. Obgleich die ästhetische Kategorie jeweils als prinzipiell motiv-unabhängiges Konzept lanciert wird, zeigt sich dabei eine auffällige thematische Affinität zur Sexualität.

I

Die Aufgabe der Kunst ist in Baaders Augen, "überall den Durchblick der ewigen Natur in der zeitlichen geltend" zu machen (X, 102).³ Kunst soll die "Transparenz" (z. B. II, 331) der zeitlichen Erscheinungen auf deren "ewige Natur" hin zur Geltung bringen, um die höhere Bedeutung der Darstellungsobjekte zu offenbaren. Sie versieht das Dargestellte mit einer Verweisdimension, mit einer Art 'Pfeil nach oben': Wenn der Künstler "sein Gebilde als Nachahmung der Natur uns gibt, so meint er hiemit eine höhere Natur und Realität, die uns und ihn umgibt" (VII, 263).⁴ Wahre Kunst ist für Baader insofern nicht mimetisch, sondern prophetisch-magisch im Sinne romantischer Entwürfe; entsprechend ist der Künstler "Seher oder Visionär, so wie jedes ächte Gedicht oder Kunstwerk das Denkmal einer Vision ist" (IV, 138). Dies impliziert, dass

3 Baader hat keine Ästhetik oder Poetik im Sinne einer systematischen Abhandlung geschrieben; kunsttheoretische Äusserungen durchziehen jedoch zahlreiche seiner Schriften (vgl. dazu auch Andreas J. Hölscher, *Das Urpoem des Menschen. Eine kritische Betrachtung über Kunst und Ästhetik bei Franz von Baader*, Frankfurt a.M. u.a., Lang, 2001, p. 11). Im Folgenden wird daher aus verschiedenen Texten zitiert, ohne freilich ein monolithisches Werk zu suggerieren.

4 Vgl. auch Franz von Baader, *op. cit.*, Bd. IX, p. 129.

Kunst nicht nur Offenbarungs-, sondern zugleich Erlösungsfunktion hat; sie zielt darauf, das gefallene Irdische zum "Gottesbild", mithin zur Gottesebenbildlichkeit "zu restaurieren" (z. B. II, 339). Solcherart produktiv soll der künstlerische Akt sein, damit Kunst zum "magische[n] Geschehen" (III, 298), der Künstler zum Magier wird. Nebenbei wird daran deutlich, dass Baader Kunst eher als *Akt* denn als *Werk* versteht, so wie seine Vorliebe generell dem 'Dynamischen' gilt.⁵

Insbesondere zwei Aspekte von Baaders Kunstbegriff sind hervorzuheben, um nahe liegenden Missverständnissen zu begegnen. Erstens geht es dem mystisch inspirierten Autor, der keine simplen Dichotomien aufstellt, nicht einfach um den Gegensatz von *materiellem* Objekt und *geistiger* Bedeutung. Allgemein präsentiert er seine Konzeption von Körperlichkeit und Geistigkeit oder Seele als beiderseitig gedoppelt. Er sieht etwa unter Berufung auf das Paulinische *Corpus spirituale* neben dem materiellen "Leib" einen "immateriellen" oder "geistigen Leib" vor, genauso wie er auf der anderen Seite "eine geistige Seele" von einer "nichtgeistige[n]" oder leiblichen abhebt (III, 291). Daher kritisiert er gleichermaßen "unsere Physiologen", die von keinem "anderen Lebhaft- und Leibhaftsein als jenem des zeitlichen Lebens" wüssten, wie aber auch "die meisten Theologen", deren "Vorstellung eines ewigen Lebens ohne ein ewiges Leiben ein Unbegriff" sei (IV, 347). Baader spielt nicht einfach die geistige gegen die sinnliche Welt, den Geist gegen die Materie aus. Zweitens bedeutet der Anspruch an die Kunst, die "ewige Natur" oder immaterielle Leiblichkeit des Dargestellten durchblicken zu lassen, keine Aufforderung, durch die "zeitliche Natur" hindurchzuschauen, die damit zum blossen Verweisvehikel würde. Baader kritisiert immer wieder Konzepte, die das Irdische auf Verweisfunktion reduzieren, und spricht in diesem Zusammenhang etwa auch abschätzig von der "flache[n] und fade[n] Vorstellung des Symbolums und Sacra-

5 Baader schwebt eine 'dynamische Philosophie' vor, die er nicht nur mit einer statischen Denkfigur, sondern auch mit 'mechanischer' Bewegung kontrastiert (vgl. z. B. seine Schrift "Ueber Sinn und Zweck der Verkörperung, Leib- oder Fleischwerdung des Lebens. Beiträge zur dynamischen Philosophie im Gegensatze der mechanischen", *op. cit.*, Bd. II, pp. 1-8).

ments als blossen Zeichens (Memorandum)” (IV, 351). Propagiert wird nicht jener in unendliche Fernen gehefteter Blick, der die endlichen Erscheinungen letztlich negiert, indem er sie transzendiert. Beim Programm, “den Durchblick der ewigen Natur in der zeitlichen geltend” zu machen, liegt der Akzent auf dem ‘in’. Dasselbe Moment avisiert die Formel von der “Apparenz, die zugleich Transzendenz” sei (z.B. VIII, 367f.): Das produktiv-künstlerische Auge soll die Welt der Erscheinungen nicht durchbohren zugunsten der transzendenten Sphäre; angestrebt ist ein ununterscheidbares Zugleich der beiden Dimensionen. Diese Figur liesse sich mit dem Konzept des Symbolischen vergleichen, wie es Goethe imaginiert und bekanntlich seinerseits gegen eine Reduktion auf die Verweis- oder Zeichenfunktion mobilisiert. Als Differenz wäre freilich zu betonen, dass sich der Verweis-Pfeil bei Goethe nicht nach oben, auf ein Jenseits im christlichen Sinn richtet, sondern eine ‘immanenterer’ Transzendenz ansteuert.

Wie verfährt nun aus Baaders Sicht ‘teuflische’ Kunst im Gegensatz zum skizzierten ästhetischen Programm? Sie kappt den verweisenden Pfeil, kürzt die “Apparenz” um die Dimension der “Transzendenz” und verabsolutiert die “zeitliche Natur”. Das mag zunächst überraschen. Auf der Basis dreier Sphären – Himmel, Erde, Hölle – wäre eher zu erwarten, dass Kunst den ‘Pfeil nach oben’ in einen ‘Pfeil nach unten’ verkehren müsste, um teuflisch zu werden. Doch in Baaders Universum ist das Irdische offenbar im Grunde bereits an den Teufel verkauft, sobald es des Verweises auf die “ewige Natur” entkleidet ist.⁶ Anstatt um eine Wahl aus drei Optionen handelt es sich also letztlich nur um ein Himmel-oder-Hölle-

6 Zu Baaders (nicht-systematischer) Klassifizierung von Kunst vgl. auch Hölscher, der zwar eine Dreiteilung sieht in ‘religiöse’, ‘prosaische’ und ‘diabolische’ bzw. – ohne dass sich die Kategorien genau decken würden – in ‘religiöse’, ‘naturservile’ und ‘egoistische’ Kunst, jedoch unterstreicht, dass die Differenz von ‘prosaischer’ und ‘diabolischer’ bzw. ‘naturserviler’ und ‘egoistischer’ Kunst lediglich als Schwerpunktsetzung mit fließenden Grenzen zu verstehen sei und dass Baader die ‘diabolische’ Kunst einerseits zur Form der ‘naturservilen’ oder auch ‘egoistischen’ und damit zur ‘prosaischen’ Kunst rechne, andererseits aber als Gegenbegriff zur ‘religiösen’ Kunst einführe (vgl. Andreas Hölscher, *op. cit.*, pp. 244-264).

Spiel. Dies gründet bei Baader in der anthropologischen Voraussetzung, dass sich der Mensch mit seinem Bewusstsein von Gut und Böse im Gegensatz zum Tier nicht neutral verhalten kann. „Deshalb steht der Mensch stets über oder unter dem Thier, niemals auf gleicher Stufe mit ihm“ (VIII, 175). Kunst als menschliche Tätigkeit ist folglich tendenziell entweder „himmlisch“ oder aber „teuflisch“. Aus diesem Grund verhandelt Baader die Problematik der teuflischen Kunst, welche die Verweisfunktion sabotiert, auch unter den Begriffen von „Götzendienst“, „Idolatrie“ und – vor allem – „Materialismus“. Letzteres geschieht insbesondere in einem Aufsatz von 1834 mit dem Titel *Ueber den verderblichen Einfluss, welchen die rationalistisch-materialistischen Vorstellungen auf die höhere Physik, so wie auf die höhere Dichtkunst und die bildenden Künste noch ausüben* (III, 287-310). Der Teufelskünstler erweist sich hier als Materialist. Auf diesen Text, der in seiner explizit ästhetischen Fragestellung bei Baader exzeptionell ist, werde ich mich im Folgenden konzentrieren.

II

Baaders Ausgangspunkt bildet die Generalkritik am „Materialismus“, der „die Natur“ fälschlich auf „die materielle Leiblichkeit“ beschränke und die Dimension des „immateriellen Leibes“ unterschlage (III, 290f., 299). Damit ist eine Zeitkritik verbunden, denn die Auffassung, „Natur und Materie für völlig einerlei und dasselbe“ zu halten, wird als „ein allgemein noch herrschender physikalischer Irrthum“ bezeichnet (III, 290). Solchen Materialismus schreibt der Verfasser, der keine abenteuerlichen Querverbindungen scheut, gleichermassen „unseren Rationalisten“ wie auch den „Natur-Philosophen“ zu (III, 289f.). Während, so die Argumentation, einerseits der Rationalismus das Verhältnis des Menschen zum höheren Wesen auf das Sittlichkeitsgebot reduziert (vgl. z. B. III, 294f.) und der „Natur“ die höhere Dimension benimmt, löst andererseits auch die pantheistisch inspirierte Philosophie das Verweisverhältnis auf, indem sie das Himmlische ganz in der „materiellen Leiblichkeit“ aufge-

hen lässt, so dass keine Beziehung spielen kann, weil Identität besteht.⁷

Wie sich der Materialismus äussere, veranschaulicht Baader im Aufsatz *Ueber den verderblichen Einfluss* an zwei Gebieten: an der “höheren Physik” oder “Astrognosie” – eine Art Hermeneutik der Himmelskörper-Bewegungen⁸ – und an der “höheren Dichtkunst und bildenden Kunst” (III, 291). Hier interessiert das zweite Gebiet. Das Scheitern der Künstler, die sich “sogar” an die Darstellung “übernatürlicher Gegenstände” wagen, erklärt Baader damit, dass sie “nur mehr von Materie” wüssten und nicht “an ein immaterielles (magisches) Sein und Wirken der Natur, welches nicht Taschenspielerei ist”, glauben würden (III, 297f.). Als abschreckendes Beispiel verweist er auf Milton und – überraschenderweise – auf Klopstock, die “uns” zwar

erzählen, dass ein Engel vom Himmel zur Erde gesendet wird, nicht aber seine sofort erfolgte Erscheinung auf letzterer anzeigen, (sondern mit homerischem Detail) [...] beschreiben, wie dieser Engel seine Equipage zurecht bringt, und wie er den Weg vom Himmel zur Erde durch alle Stationen hindurch mit mancherlei Accidenzen zurückgelegt. (III, 298)

Solche darstellerische “Theatermaschinerie” (III, 298) wirkt für Baader profanisierend oder diabolisierend – da kann das Thema noch so religiös sein; sie bringt selbst einen Engel zu Fall. Das religiöse Motiv garantiert diesem Autor mitnichten wahre Kunst, die in der Darstellungsweise besteht. Es ist aber umgekehrt auch keine notwendige Bedingung. Motiv und Darstellungsverfahren erscheinen prinzipiell unabhängig, wie Baader in einer langen Fussnote zu einem anderen Aufsatz *Ueber die sich so nennende rationelle Theologie in Deutsch-*

7 Baader kritisiert verschiedentlich die “pantheistische Vereinerleung Gottes und des Geschöpfes” (z. B. Franz von Baader, *op. cit.*, Bd. I, p. 396). Für Baaders Verhältnis zum Pantheismus vgl. bes. Andreas Hölscher, *op. cit.*, p. 166f. sowie Stefan Ackermann, *Organisches Denken bei Humberto Maturana und Franz von Baader*, Würzburg, Ergon, 1998, p. 141.

8 Baader versteht “Astrognosie, welche schier erst dem Namen nach” existiere, als Komplement zur Astronomie, die zwar sagen könne, “wo und wann ein himmlischer Courier eintrifft, aber nicht das Mindeste über den Inhalt seiner Depesche” (Franz von Baader, *op. cit.*, Bd. III, p. 291).

land (1833) suggeriert (II, 497-516). Dort schreibt er, "religiöse" Kunst sei

nicht diejenige, welche nur religiöse Gegenstände bildet, so wie jene Philosophie nicht religiös ist, welche über Religion und Gott irreligiös und gottlos raisonirt, – sondern diejenige, in welcher der Künstler, seines hohen Berufs als sprechendes und bildendes Gottesbild eingedenk, alle Gegenstände religiös behandelt und gleich einem Orpheus das höhere Licht und die Gluth seines Gemüths auf jene verbreitet. (II, 503)

"Alle Gegenstände" wären demzufolge vom wahren Künstler mit jener Verweisdimension zu versehen. Um die Beliebigkeit des Themas an einem Extremfall zu testen, kann man fragen, wie es denn mit der bereits angesprochenen "Geschlechtsliebe" stehe – dürfte doch die Sexualität eine besonders hoffnungsvolle Kandidatin für ein problematisches Motiv abgeben. Doch im Aufsatz über Materialismus bespricht Baader die künstlerische "Behandlung der Geschlechtsliebe" gerade nicht als Beispiel für einen unmöglichen Gegenstand, mit dem sich der Künstler *per se* dem Teufel verschreibe, sondern im Gegenteil als "Brennpunct der Poesie" (III, 305). Wenn die gegenwärtige "profane Poesie" die "Geschlechtsliebe nur zu oft auf alle mögliche Weise" misshandle und dieselbe "frivolisirend", "sentimentalisirend", "rationell-industrialisirend" oder "diabolisirend" darstelle, liegt dies nach Baader nicht am Sujet, sondern am künstlerischen Verfahren, das die "höhere Bedeutung" ignoriere. Jene höhere Bedeutung lässt sich hier nur grob skizzieren: Unter anderem mystische und romantische Vorstellungen verschmelzend, denkt sich Baader den adamitischen Menschen in seiner ursprünglichen Gottesebenbildlichkeit androgyn. Mit dem Sündenfall haben sich in Adam "männliche und weibliche Natur-Eigenschaft" geschieden, und die "weibliche Eigenschaft" ist "in Opposition herausgesetzt" worden (III, 302). Der höhere Sinn der "Geschlechtsliebe" ist daher, dass Mann und Frau "einander zur Restauration" des androgynen Bildes dienen:

Der Mann soll dem Weibe behilflich sein, sich von ihrer Weibheit als Unganzheit zu befreien, so wie das Weib dem Manne, damit in beiden das ganze Urbild der Menschheit wieder innerlich aufgehe, und damit beide aus Halbmenschen und insoferne aus Halbwilden [...] wieder ganze Menschen werden [...]. (III, 306)

Diese "höhere Bedeutung", die "nicht mit dem Fortpflanzungs-Triebe identisch" sei, soll der Künstler darstellerisch an der "Geschlechtsliebe" durchschimmern lassen (III, 309). Wer dagegen die "höhere Bedeutung" kappt und einfach in der Inszenierung des "Fortpflanzungs-Triebes" schwelgt, materialisiert oder diabolisiert die "Geschlechtsliebe".

Das klingt, als würde nun doch eine ganz 'unkörperliche' Darstellung gefordert. Wie sieht "Geschlechtsliebe" aus, die mit jenem "Triebe" nichts zu tun haben soll? Allerdings dürfte sich Baader in erster Linie gegen eine *Reduktion* wenden, wenn "Geschlechtsliebe" nicht einfach "Fortpflanzungs-Trieb" bedeuten soll. "Geschlechtsliebe" als Liebe zwischen Mann und Frau im umfassenden Sinn schliesst bei Baader, der ganzheitliche Konzeptionen bevorzugt, die Dimension des "Fortpflanzungs-Triebes" ein. Die künstlerische Ausstattung mit "höherer Bedeutung" heisst nicht Entrückung in unsinnliche Gefilde und kann nur als Metaphorisierung beschrieben werden, sofern dabei gemäss Interaktionstheorie der Metapher ein wechselseitiger Effekt betont wird, der nicht allein in einer tendenziellen 'Ent-Sexualisierung' der "Geschlechtsliebe" durch die "höhere Bedeutung", sondern zugleich umgekehrt in einer 'Sexualisierung' der "höheren Bedeutung" besteht. Diese Wechselwirkung lässt sich im Übrigen besonders gut bei Baaders interdisziplinären Querverbindungen beobachten, etwa bei seiner *Analogie des Erkenntniss- und Zeugungstriebes* im genannten Aufsatz. Gleichwohl bleibt zweifelhaft, ob Baader – der mit konkreten künstlerischen Anweisungen geizt – eine 'explizite' Darstellung des "Triebes" in Aktion geschätzt hätte.

Grundsätzlicher noch taucht jedoch an dieser Stelle die Frage auf, ob Baader sich mit seinen programmatischen Äusserungen nicht doch auf die *Motivebene* begeben. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf ein allgemeines Problem bei der Differenzierung von Motiv und Darstellungsverfahren. Wenn Baader an der "Geschlechtsliebe" die "höhere Bedeutung" und nicht einfach den "Fortpflanzungs-Trieb" dargestellt haben will, scheint er – entgegen seinem Anspruch, eine bestimmte künstlerische "*Behandlung*" (III, 305) des Themas, ein ästhetisches Verfahren zu kritisieren – auf der Ebene der Sujets zu reglementieren. Dies trifft jedoch nur zu, sofern nicht zu unterscheiden wäre zwischen der Frage, welche

Themen künstlerisch zur Darstellung kommen sollen, und der Frage, wie beziehungsweise in welchen Bildern, Facetten, Momenten ein Thema konkretisierbar sei. Ich möchte *für* eine solche Unterscheidung plädieren – allerdings lediglich für eine *graduelle*, so dass die Kategorien ‘Thema’ und ‘Verfahren’ eher die Pole einer Skala denn eine distinkte Dichotomie bildeten. Zwar spricht auf den ersten Blick gegen die Unterscheidung, dass es einen ‘Gegenstand’ unabhängig oder ausserhalb seiner Darstellung in Text, Bild oder einem anderen Medium nicht einfach gibt, sondern dieser von der künstlerischen Realisierung allererst hervorgebracht wird. Allerdings braucht man nicht einmal von Referenz im Sinn einer Beziehung der Kunst auf eine Welt ‘da draussen’ auszugehen, sondern lediglich zu unterschreiben, dass sich etwa ein literarischer Text des 19. Jahrhunderts, der eine melodramatische Liebesgeschichte erzählt, zusammen mit anderen zeitgenössischen Texten wie Baaders Überlegungen zur “Geschlechtsliebe” an einer Diskussion beteiligt, die – ohne einheitlich oder auch nur klar abgrenzbar zu sein – das historisch indizierte Thema ‘Liebe’ konstituiert, – weiter braucht man gar nicht zu gehen, um beim besagten Melodrama graduell zu unterscheiden zwischen Thema und spezifischer Darstellungsweise. Von diesem Standpunkt aus mag es plausibel erscheinen, die konkreten Bilder, in denen der literarische Text die Liebe inszeniert (und dabei selbstverständlich immer auch erfindet), mehr zum Verfahren als zum Thema zu rechnen.

Folglich kann Baader zugestanden werden, mit dem Materialistischen oder Diabolischen in Kunst und Poesie eher ein Darstellungsverfahren denn Motive zu problematisieren. Entsprechend stuft der Autor die Gefahr des Materialismus auch medial ab: Den Dichtern sei es generell “leicht gemacht”, sich in ihren “Darstellungen höherer Gegenstände von den Banden des Materialismus” zu befreien, während dies für die “Maler” und “Bildner” weit schwieriger sei, “da sie mit materiellem Stoff arbeiten, und man doch von ihnen verlangt, dass sie mit materiellen Farben [zum Beispiel – C. W.] Flammen malen sollten” (III, 299). Die Argumentation hebt offenbar auf die je spezifischen Darstellungsmittel der verschiedenen künstlerischen Medien ab und kann wie folgt rekonstruiert werden: Malerei und bildenden Künsten fällt es nach dieser Konzeption schwerer, an den dargestellten Gegenständen die

“höhere Bedeutung” durchscheinen zu lassen und deren irdische Materialität nicht zu verabsolutieren, weil ihre Darstellungsmittel der Materialität des Dargestellten ähneln. Das sprachliche Medium der Dichtung steht dagegen in keinerlei mimetischem Verhältnis zum Gegenstand, vielmehr erfordern etwa Schriftzeichen, sobald sie verstanden werden sollen, immer schon Transzendierung ihrer unmittelbar materiellen Präsenz, den “Durchblick” auf etwas nicht-sinnlich Präzentes hin. Deshalb, so suggeriert das Argument, ist es in diesem Medium leichter, die Verweisdimension geltend zu machen. Der materialistische Teufel lauert dem Maler und Bildhauer systematisch wachsamer auf als dem Dichter.

Wie angedeutet, belässt es Baader in seinem Materialismus-Aufsatz nicht bei einer kritischen Diagnose der zeitgenössischen Kunst, sondern gibt auch eine Krankheitsursache an: Sie bestehe im defizitären Religionsverständnis.⁹ Insofern als Baaders Ästhetik religiös fundiert ist, lässt sich ausmalen, was mit der Wertkategorie des ‘Diabolischen’ geschieht, wenn die ‘Entzauberung’ der Welt fortschreitet. Wenn Gott und mit ihm der Teufel weitgehend ausgedient haben, zumal in der Kunsttheorie, dürfte die disqualifizierende Kraft der Kategorie erschlaffen. Wenn die gefallene Welt Gefallen gefunden hat und keine künstlerischen Transzendenz-Verweise mehr verlangt sind, könnten sich die Theoretiker mit Baaders modernen Künstlern hemmungslos dem Lob des Materialismus hingeben.

III

Das Teuflische als ästhetische Wertkategorie verschwindet jedoch im 20. Jahrhundert nicht einfach. Es wird etwa von Wilhelm Michels *Das Teuflische und Groteske in der Kunst* (1911) auf eine Weise beansprucht, die mit Baaders Verwendung in einigen Punkten vergleichbar ist. Die Differenzen sollen dabei nicht eingeebnet werden.

9 Vgl. dazu auch Hölscher, *op. cit.*, p. 255f.

Der Philologe und Schriftsteller Michel geizt mit expliziten definitiven Auskünften zu den Titelbegriffen seines oft aufgelegten Büchleins, das dafür mit zahlreichen 'teuflisch-grotesken' Zeichnungen, Stichen und Fotos bebildert und mit schwülstigen Beschreibungen gespickt ist. Das Etikett des 'Teuflischen' – wie auch das des 'Grotesken' – scheinen bei Michel in erster Linie Motive zu erhalten. Alle Arten von "Ungestalt, Mißgestalt, Schreckensgestalt", "fieberischen Visionen", "Alpträume[n] und Angstgesichte[n]" in Kunst und Literatur werden mit dem "Satan" assoziiert, der als dynamisierendes negatives Prinzip in Erscheinung tritt, "wenn die Menschheit in ihrer Bejahung freudlos erstarrt ist" und Ausflüge ins "Grenzland des Menschlichen" benötigt, um von dort desto "herzlichere Heimatgefühle" in die "wirkliche Welt" zurück zu bringen.¹⁰ "Satanismus" ist für ihn die Höchstform einer "Lust am Grauen" (23), die er seinerseits mit einer Mischung aus Lust und Grauen in wehmütig-schauerndem Rückblick besonders der Kunst des 19. Jahrhunderts attestiert: Anders als in den künstlerischen Erzeugnissen der Gegenwart, so Michel, lägen "in der Literatur und Kunst des letzten Jahrhunderts zahlreiche Dokumente für einen hoch entwickelten neuen Geschmack an den Reizen des ewig Negativen vor", das ein Sammelsurium von Sujets einschliesse wie "Lästerung und Teufelei, die Finsternis des Verbrechens, die Magie der Nacht", "das Grauen der Maske" oder den "Automatenschrecken" (18). Namentlich verweist er zum Beispiel auf die Werke von E. T. A. Hoffmann (vgl. 22) und Jules Barbey d'Aureville als Autor der *Diaboliques* (vgl. 23). Ausserdem hat das Teuflische bei Michel einen starken Hang zur Sexualität. Beschrieben werden etwa Darstellungen von Göttern in indischen Tempeln als "hundertarmige[] Shiwa-Gestalten [...], die vor innerer Kraft und dämonischer Zeugungslust zu verzerrten Gebilden schwollen, ihre Göttlichkeit fast nur in ihrer Unmenschlichkeit dokumentierend" (10).

Zugleich gibt es in Michels Ausführungen Hinweise darauf, dass 'teuflisch' nicht ausschliesslich Motive der Kunst be-

10 Wilhelm Michel, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, mit 97 Abbildungen, München, Piper & Co., 1911 (2. Aufl.), p. 127f. Verweise darauf fortan im Text.

zeichnet, sondern auch ein künstlerisches Verfahren charakterisiert. Michel schreibt beispielsweise, bei vielen Malern des Mittelalters, die "ihr Leben lang nichts als die Diablerie gepflegt" hätten, erschienen, "[s]elbst wo nicht dämonische Gegenstände als Motiv dienten, [...] in der technischen Behandlung häufig Druck und Verzerrung", die im Übrigen als Ausdruck von "tiefer geistiger Knechtung oder metaphysischer Bedrücktheit" interpretierbar seien (17). An anderer Stelle, in einer Aufzählung von Hoffmannschen Sujets, die jene "Lust des Grauens" realisierten, fordert er den Leser auf, "den Ingrim der Gegensätze und die fanatische Wut der Farben" zu beachten (22). Diese Andeutungen implizieren, dass hier 'teuflich' ein Verfahren der düsteren Karikatur bezeichnet, das auf Verzerrung, drastischer Kontrastierung und greller Farbgebung basiert. Demnach ist es bei Michel insbesondere der Karikaturist, den der Teufel reitet.

Seine Gestalt hat auf den ersten Blick wenig gemein mit Baaders Materialist, der den Verweis-Pfeil in höhere Sphären kappt, obwohl der romantische Autor die materialistische Darstellungsweise auch einmal mit der "Carricatur" in Verbindung bringt (III, 305). Allerdings ist diesem Karikaturisten in Michels Augen etwas Ähnliches abhanden gekommen wie jenem aus Baaders Sicht. Er betreibt Kunst nicht nach Michels Idee, wonach sich "die Menschheit" in künstlerischen Werken "unter wechselnden Verhüllungen tausend symbolische Reize zum Leben vor das Auge" stelle, so dass noch in der "bescheidensten Kunstübung [...] ein Stück Begeisterung für die Schöpfung" stecke und der Künstler "den Schöpfer" bestätige, "auch wenn er nur einen blühenden Busch oder die leeren Gesichtszüge eines Modells" nachzeichne (9). Zwar ist diese Bestimmung nicht eindeutig normativ und liesse sich zunächst als Beschreibung dessen lesen, wie es sich mit Kunst prinzipiell verhalte. Dann beteiligte sich der Teufelskünstler automatisch an diesem Unternehmen und zelebrierte mit seiner "Lust am Grauen" einfach die Nachtseite der Schöpfung. Doch die Äusserungen jenes Gefallens "an den Reizen des ewig Negativen", wie sie Michel aufzählt, sprechen gegen diese Lesart. Zu ihnen gehören etwa "die zarten Gefühle der Fremdheit", die "das Weltbild langsam und teuflisch verfälschen" und dem Schwelgen in der Schöpfung ganz entgegenstehen, indem sie – so schreibt Michel in schmalzi-

gem, lebensphilosophisch angehauchtem Ton – das “heimliche Verwandtschaftsgefühl mit den Dingen, das süße, herzliche Du-Sagen zu dem, das lebt”, von innen her zerstören (18). Abgesehen davon stehen blühende Büsche bestimmt nicht zuoberst auf dem Programm des teuflischen Künstlers.

Wenn das ‘Symbolische’, welches Michels Kunstkonzept reklamiert, ernst zu nehmen ist und – ohne nähere Bestimmung – eine Verweisdimension des Kunstwerks hinsichtlich jener “Begeisterung für die Schöpfung” und deren Schöpfer einfordert, dann scheitert Michels Teufelskünstler ähnlich wie Baaders Materialist; dabei macht er freilich in diesem Scheitern für den Autor eine faszinierendere Figur als jener für Baader. Eine weitere entscheidende Differenz liegt darin, dass Michel die Welt nicht als gefallen und erlösungsbedürftig sieht, so dass das künstlerische Schwelgen in der “Lust am Dinge” (9) allein schon den Verweis auf den Schöpfer garantieren kann, wohingegen für Baader die Beschränkung auf solches Schwelgen gerade Materialismus bedeutet und einem Verlust der Verweisdimension gleichkommt. In dieser Hinsicht scheinen sich die Konzeptionen diametral gegenüber zu stehen. Allerdings hängt bei Michel viel davon ab, an *welchem* “Dinge” sich die “Lust” entzündet, – und da geht es nun wieder um Sexualität: Die “erotische Diablerie” ist, wie die “Beschwörung des Ekels” und die “blasphemische Grotteske”, nach Michel nur erlaubt, “wenn sie mit Notwendigkeit aus dem Menschen” hervorbricht und “unter weltanschaulichen Ausblicken” steht (34). Die Bedingung der “weltanschaulichen Ausblicke” bringt erneut eine Verweisfunktion ins Spiel, welche die “erotische Diablerie” demnach rechtfertigen muss, indem sie deren Selbstzweck transzendiert.

In je verschiedener Weise und unterschiedlich stark disqualifizierend kommt mit dem ‘Diabolischen’ bei Michel wie bei Baader eine ästhetische Kategorie zum Einsatz, die sich auf ein bestimmtes *Verfahren* bezieht und die Sabotage einer Verweisaufgabe von Kunst einklagt. In beiden Fällen ist dabei aber offenbar die Sexualität das heikle *Thema* künstlerischer Darstellung.

Darin, dass die Kunst nach Michels Ansicht die Schöpfung und den Schöpfer feiern soll, zeigt sich auch diese Ästhetik – zumindest latent – religiös grundiert. Es dürfte deshalb kein

Zufall sein, dass dort, wo in einer zwar aktuellen, aber profanen Diskussion des Erotischen in der Ästhetik eine vergleichbare Kategorie präsent ist, der *Begriff* des Teuflischen nicht auftaucht. Wenn abschliessend ein Schlaglicht auf einen Aspekt der Pornographie-Debatte geworfen wird, geht es daher um eine *konzeptuelle* Parallele.

IV

Die hier interessierende Diskussion widerspiegelt sich anschaulich in einem Beitrag der *Neuen Zürcher Zeitung* vom Herbst 2004. Der Autor, Elmar Waibl, referiert darin (zustimmend) eine gängige Unterscheidung von Kunst und Pornographie, wobei die Abgrenzung als *ästhetisches* Problem bedacht wird und ethische Fragen explizit nicht zur Debatte stehen.¹¹ Im Gegensatz zur Kunst, die “mit sinnlichen Darstellungsmitteln” ein Werk hervorbringe, das “sich mit seiner geistigen Aussage an das menschliche Empfindungsvermögen” wende, habe Pornographie “keine das Primärsinnliche übersteigende Dimension”, wie es etwa die Problematisierung des Geschlechterverhältnisses wäre. Pornographie sei nicht einfach die “explizite Darstellung der Geschlechtsorgane und dessen, was die Menschen damit tun” – diese Bestimmung schliesse die erotische Kunst (und übrigens auch die Abbildungen im Anatomie-Atlas) ein –, sondern eine “Darstellung des sexuell Triebhaften” um seiner selbst willen, ein “sinnliches Reizmittel” allein zum Selbstzweck “der Triebreizung und Triebsteigerung”. Im Unterschied zur erotischen Kunst mit ihren “Auslassungen, Andeutungen, Doppelbödigkeiten und Ambiguitäten” sei Pornographie eindeutig.

Die Verabsolutierung des “Primärsinnlichen”, die der Pornographie aus dieser Sicht bescheinigt wird, teilt einige Grundzüge mit dem teuflischen Materialismus, wie ihn Baader imaginiert: Sie fungiert als ästhetische Wertkategorie zur Ab-

¹¹ Elmar Waibl, “Zwischen Ästhetik und Anästhesie. Kunst, Kitsch und Pornographie – Versuch einer Definition”, *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 254, 30./31. Oktober 2004, p. 65f. Wo nicht anders vermerkt, alle Verweise im Folgenden auf diesen Artikel.

grenzung von Kunst gegenüber Nicht-Kunst; als ästhetische Wertkategorie, die im doppelten Sinn negativ ist, indem sie ein Fehlen bezeichnet, das zugleich als Verfehlung beurteilt wird. Dieses Fehlen besteht im Mangel an Mehrwert, das heisst: Mangel an *Mehrsinn*, an zusätzlichen Bedeutungsdimensionen oder Verweisfunktionen. Und weil motivische Definitionen nach dem Muster 'explizite Darstellung der Geschlechtsorgane bzw. -akte' als unzureichend verworfen werden – wobei übrigens Darstellung zu simpel als mimetische Abbildung gefasst wird –,¹² hat dieser Mangel an Mehrsinn wie bei Baaders Materialismus offenbar viel mit dem *Darstellungsverfahren* zu tun.

Gleichwohl sind die Unterschiede zu beachten: Die kardinale Differenz betrifft, ähnlich wie bei Michel, selbstredend die Orientierung der eingeklagten Bedeutungsdimension von Kunst. Die Verweisfunktion, welche gegen die Verabsolutierung des "Primärsinnlichen" ausgespielt wird, zielt nicht auf eine transzendente höhere Sphäre, obschon dabei durchaus 'höhere Werte' reklamiert werden, wie das erwähnte Beispiel der Kritik am Geschlechterverhältnis zeigt. Es ist eine immanente Werte-Leiter, auf der das "Primärsinnliche" nach dieser Auffassung emporgezogen werden soll. Wenn Waibl an der "üblich gewordene[n] Unterscheidung zwischen Kunst und Pornographie" den "Stempel der idealistischen Ästhetik" bemerkt und seinerseits die Brücke zur Romantik schlägt, weil er die Kunst dabei als "anagogisch ('hinaufführend') im Sinne des "romantischen Impetus" einer Poetisierung der Wirklichkeit verstanden sieht, ist deshalb die "nicht-metaphysische[]" Ausrichtung zu akzentuieren.¹³ Eine zweite Differenz, eben-

12 Für eine Kritik an dieser 'realistischen' Prämisse vgl. Barbara Vinken, die Pornographie mit Drucilla Cornell nicht als "Wirklichkeit" abbildend versteht, sondern vielmehr als "Fiktion" im Sinne der "Inszenierung eines phantasmatischen Szenarios", welche lediglich vorgebe, die "nackte Wahrheit des Sex" darzustellen (Barbara Vinken, "Das Gesetz des Begehrens – Männer, Frauen, Pornographie", Drucilla Cornell, *Die Versuchung der Pornographie*, m. einem Vorwort v. Barbara Vinken, aus dem Amerik. v. Vincent Vogelvelt, Berlin, Berlin Verlag, 1995, pp. 9-22, hier: pp. 12f. und 16).

13 Die Gleichsetzung von idealistischer und romantischer Ästhetik, die Waibl in diesem Punkt vornimmt, wäre allerdings zu diskutieren.

falls im Hinblick auf das Verweis-Postulat, ist entscheidend. Waibls Formulierung, ein Kunstwerk wende sich im Gegensatz zur Pornographie "mit einer geistigen Aussage an das menschliche Empfindungsvermögen", suggeriert zwar eine Analogie zu Baader. Doch dies dürfte kaum die gängige Auffassung sein, jedenfalls nicht die der Literaturwissenschaftler, die zwei- bis dreierlei einwenden würden:¹⁴ Mit der Bedeutungsdimension kann nicht *eine* Aussage eingefordert werden, und auch nicht eine *eindeutige*, mehr noch, eigentlich gar keine *Aussage*, die sich ebenso gut diskursiv fassen liesse und die es herauszudestillieren gälte. Mit anderen Worten und zugleich auf Baaders Konzeption bezogen: Der involvierte Kunstbegriff hantiert niemals nur mit *einem* Verweisaspekt, auch nicht mit *eindeutigen* Bedeutungen, und selbstverständlich schon gar nicht mit Pfeilen, deren Spitzen in ein theologisches Universum wiesen.

Aber ich möchte mit einer Gemeinsamkeit schliessen. Hier wie dort geht es um Sexualität. Und dies, obwohl hier wie dort eine ästhetische Wertkategorie etabliert wird, die sich auf ein ganz allgemeines Verfahren bezieht, das prinzipiell unabhängig ist von den je dargestellten Motiven und Themen. Die sexuelle Fixierung der Diskussion um eine ästhetische Kategorie, die bei Baader mit dem Diabolischen assoziiert ist, deutet vielleicht darauf, dass der Unterleib – wie die Unterwelt – es nach wie vor besonders nötig zu haben scheint, durch Bedeutungsüberschuss künstlerisch nobilitiert zu werden.

14 Vgl. auch die Replik auf Waibls Artikel von Peter Meyer: Statt von "geistiger Aussage" würde man besser von "Bedeutung" sprechen "im Sinne von Bedeutung oder Deutungsfähigkeit", die "sowohl über die physikalische Realität des Kunstprodukts selbst wie auch über das Repräsentierte hinausweist" (Peter Meyer, "Kunst und Bedeutung. Gedanken zur aktuellen Diskussion über Kunst", *Neue Zürcher Zeitung*, 26./27. März 2005, p. 63f., hier: p. 63).

Abstract

L'auteure de cet article étudie le 'diabolique' en tant que catégorie esthétique, tel qu'il se présente dans les œuvres de Franz Xaver Baader et Wilhelm Michel. Ces deux auteurs revendiquent en effet le 'diabolique' non comme thème ou motif littéraire, mais comme moyen de représentation artistique. Il n'en demeure pas moins que les réflexions de l'un comme de l'autre tournent de manière insistante autour de motifs appartenant tous au domaine de la sexualité. En outre, les deux conceptions esthétiques opposent aux représentations diaboliques un art censé renvoyer à 'autre chose' d'ordre plus élevé. Ces observations permettent de dessiner des liens avec le débat actuel sur la différenciation entre art et pornographie.

