

Franz von Baaders Gedanken zur Kunst

Von HANS SEDLMAYR

„Wir sind bereits angelangt in der größten Sonnenferne, an der Wiedernäherung ist nicht zu zweifeln; aber zu hoffen ist, daß mehr wird gewonnen werden als verloren worden. Jede Vermittlung bewirkt eine tiefere Einung als die bloße Unmittelbarkeit hatte.“

(VIII, 51)

I

In seinem monumentalen Werk über Franz von Baader hat Eugen Susini die Gedanken Baaders über die Kunst und das Übernatürliche auf wenigen Seiten klar dargestellt, zugleich auch die über Baaders Ästhetik¹. Von dieser sagt er mit Recht: „En outre, cette esthétique n'existe pas en elle-même et pour elle-même; elle n'est pas à elle-même sa propre fin; elle rentre plutôt dans le problème général de la redemption parce que, par l'intermédiaire du beau et de l'art, l'homme peut et doit arriver à l'intuition des vérités supérieures.“ Das gilt auch für Baaders Kunstlehre. Seine auf den ersten Blick aphoristischen und zusammenhanglosen Gedanken zu diesem Thema ordnen sich und begründen sich tiefer, wenn man sie auf das „System“ Baaders bezieht. Ein äußeres System seiner Philosophie hat Baader abgelehnt: „die Begriffe bilden keine Reihe, sondern einen Kreis, und es ist ganz gleichgültig, wo man anfängt; nur muß jeder Begriff ins Zentrum zurückgeführt werden können“². „Über die durchgreifende innere Konsequenz seines Systemes noch weiter zu reden, dürfte... unnötig sein.“³ „Wiederholt sprach er sich auch dahin aus, daß sein philosophisches System dasjenige sei, was in der heiligen Schrift liege.“⁴ Die Hauptkreise dieses Systems sind also der Fall, oder in Baaders Sprache: die Versetztheit, des Menschen; der vorangehende Fall Lucifers und die Macht des Bösen; die Reintegration des Menschen und der mit ihm solidarischen Welt (neuer Himmel und neue Erde) durch den Descensus des Gottmenschen und die Mitarbeit des Menschen am Werke seiner Wiedergeburt. An diesen Ideen ist nichts besonders Originelles; originell aber ist es, wie Baader in diesen Hauptkreisen gewisse Momente mit besonderem Nachdruck herausarbeitet. Und mit jedem dieser Hauptkreise stehen gewisse Komplexe seiner Gedanken über die Kunst in eigentümlicher Verbindung.

¹ Franz von Baader et le romantisme mystique III, Paris 1942, 583 ff.

² Franz Hoffmann, am Schluß der Biographie Baaders, Sämtliche Werke, Band XV, 160. Ich zitiere im folgenden nach dieser Ausgabe. Von mir gesperrte Stellen bezeichnet ein *.

³ Franz Hoffmann, Einleitung zum Band XVI, Seite 50.

⁴ Franz Hoffmann, XV, 160. Die Hauptthemen von Baaders Philosophie sind also theologische, ihre Behandlung ist „spekulativ“ im Baaderschen positiven Sinn. XVI, 381–385.

Es ist auch unverkennbar, daß sich in Baader die Leitgedanken seines Systems aus tiefen eigenen Erfahrungen herausgebildet haben, die man heute „existentielle“ nennen würde.

So entspringt zum Beispiel gleich der „Beweis“ der Versetztheit des Menschen einer solchen Erfahrung, die Baader frühzeitig, bei der Begegnung mit dem Werk Kants, gemacht haben muß, und die ihn nie wieder losgelassen hat. Das moralische Gesetz, ja alle Moral ist eigentlich als moralische Selbsterkenntnis die moralische Unseligkeitslehre⁵. Der moralische Imperativ geht auf das Sein, nicht auf das Tun (II, 167, Anm.). Er sagt mir: du sollst rechtschaffen sein, um recht tun zu können: er selbst schafft mich aber nicht um und sagt mir nicht, woher ich die Kraft dazu nehmen kann und soll. Dieser Zustand des Unvermögens kann kein primitiver Zustand sein. Der Druck des moralischen Gesetzes zeigt vielmehr die Dislokation, die „Versetztheit“ des Menschen an (IV, 398 ff.). Dieser Versetztheit wird der Mensch überall gewahr: in seinem Verhältnis zur Zeit, zu Natur und Kreatur, zu den Mitmenschen, zu den geistigen Wesen; in seiner Erkenntnis, in seiner Freiheit. Das alles weist darauf hin, daß das Verhältnis des Menschen zu Gott gestört, daß es nicht integer ist und nach Reintegration verlangt. Baaders Philosophie ist, wie keine andere, eine Philosophie der „versetzten“, der „gemischten“ Welt.

Dabei ist nun folgende Wendung der Gedanken Baaders für das Verständnis seiner Kunstlehre wichtig:

„Nachdem der Mensch sich in dieser niedrigen und gemischten Welt substantiiert hat, so ist diese wirklich und wesentlich oder selbstisch für ihn geworden . . . , wie umgekehrt die höhere Welt . . . zur Figur, oder scheinbar für ihn geworden ist. Aus diesem einfachen und natürlichen Gesichtspunkte folgt, daß jeder Streit über die Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit dieser zwei Welten sich nur durch die (gute oder böse) Praxis des Menschen gründlich entscheiden kann. Gegenwärtig und insoweit diese Einverleibung des Menschen in diese niedere Welt besteht, ist es sehr klar, daß dieser Mensch die höhere Welt nur figürlich (nach dem Ausdruck der Schrift: im Geiste oder auch wie als Vision* oder gleichsam im Traume) sehen könne; während er nach seinem irdischen Tode diese niedere Welt und alle ihre Beziehungen zu ihm nur noch figürlich oder wie im Traume sehen wird.“ (VII, 17, Anm.)

Eine große Rolle spielt in Baaders Gebäude der Teufel. Die Existenz eines bösen kreatürlichen und persönlichen Geistes anzuerkennen, ist kein Aberglaube (I, 116). Vielmehr ist das Schwinden des Glaubens an die Realität eines solchen bösen Geistes das Vorspiel zum Schwinden des Glaubens an den Gottmenschen. Wäre dieser Böse oder Verderber wirklich weiter nichts als ein heilsames Reaktionsprinzip im Universum, als böse wolle n d e s Agens aber nur das Geschöpf unserer Phantasie, so würden wir wahrlich keines Gottes (Gottmenschen) gegen ihn bedürfen (II, 510). Die Leugnung des Teufels ist nur unter der Hülfe des Teufels möglich: *diabolum negare est diabolo credere*.

⁵ So in dem nach Baaders eigenen Angaben schon 1796 in England verfaßten Aufsatz: „Über Kant's Deduction der praktischen Vernunft und die absolute Blindheit der letzteren“, gedruckt zuerst 1809. Ges. Werke I, 3–23. Der Gedanke ist ursprünglich paulinisch.

Auch in dieser „Lehre“ fühlt man unverkennbar das Fortwirken einer tiefen und ganz persönlichen Erfahrung des Bösen:

„Wer aber die jeden Augenblick erfahrbare Wirksamkeit und also Wirklichkeit eines solchen feindlichen und giftigen“ – an anderer Stelle sagt Baader: herzblutsaugenden, seelenkältenden – „Wesens (welches in der Schrift der Menschenmörder heißt) noch bezweifeln wollte, dem geben wir nur zu bemerken, daß er mit jeder Berührung dieses vergiftenden Willens die Ansteckung der Stummheit desselben in sich erfahren wird, nämlich die Schwächung seines eigenen Vermögens der Rede oder des Gebetes.“ (II, 513–14)

Man muß deshalb Hoffmann recht geben, wenn er sagt:

„Kein neuerer Philosoph hat das Dämonische und Infernale tiefer gefaßt als Baader. Alle Einwendungen aller Formen des Rationalismus gegen die Wirklichkeit, ja gegen die Möglichkeit insbesondere des Infernalen haben ihn nicht vermocht, es zu unterlassen, auch in diesem Punkte der hl. Schrift und der christlichen Kirche Zeugnis zu geben.“ (IV, 219, Anm.)

Der Anschluß dieses ganzen Gedankenkreises an Baaders Kunstlehre wird dort hergestellt, wo Baader die Poesie des Luziferischen konstatiert und mit der himmlischen Poesie konfrontiert.

„Wäre im Himmlischen nicht die Attraktion, die Lust, die Poesie, so könnten wir nicht die irdische und die teuflische Poesie überwinden. Es ist ein satanischer Plan der Aufklärung gewesen, alle Poesie und Lust dem Himmlischen zu rauben, damit sie ja der Weltlust und der Hölle anheimfalle. Die Sünde ist nicht Prosa. Der himmlischen Poesie setzt sich die irdische und die teuflische entgegen. Das Irdische, Zeitlich-Räumliche für sich ist freilich nur Prosa, aber sie leiht ihre Poesie von der Hölle. Die Poesie des Himmels verlierend, konnten wir nur durch die Prosa des Zeitlebens vor der Poesie der Hölle gesichert werden.“ (VIII, 175)

Dazu nun der dritte Hauptkreis von Baaders System: die *restitutio ad integrum* des desintegrierten Menschen und der mit ihm solidarischen Kreatur, sowie die Mitwirkung des Menschen in dem Prozeß des *Descensus* der göttlichen Liebe. In diesen Kreis gehört auch der Gedanke (und zugleich wiederum die eigene Erfahrung) des vorübergehenden „Einleuchtens“ der zeitfreien Region in die zeitliche, gemischte Welt, die Konjunktionen des Ewigen und Zeitlichen: die „Silberblicke“ (VII, 142).

„Es sind zwei Regionen: die vollendete, höhere und die niedere von jener getrennte, die nicht in der Getrenntheit bleiben soll. Diese Verschließung des Himmels ist zu heben. Es soll eine Öffnung gemacht werden*. Unmittelbar kann dies nicht geschehen, denn Semele wird verzehrt von den himmlischen Flammen des seine Majestät enthüllenden Jupiter. Da also die höhere Region nicht manifest werden kann in der niederen, so gibt sie den Samen von sich der niederen Region ein. Dieser kann in die niedere Region eingehen, ohne sie zu zerstören. Der Same nun faßt sich, zieht die Kräfte dieser Region an sich, gestaltet sich und nimmt die ganze Region in die höhere hinauf. . . . Dies ist zugleich das Geheimnis des Herabsteigens der Liebe. . . . Eben dies im Menschen untergegangene Himmlische ist es, welches wieder aufgehen soll.“ (VIII, 174–175)

In diesem Prozeß fällt der Kunst eine besondere Rolle zu. Wie die Wahrheit, das Wort, das Gebet (II, 514) ist sie dem Menschen zugleich gegeben und aufgegeben:

„Wenn der Mensch die Idea nicht in seinen Willen aufnimmt, so gestaltet sich nichts.“
(VIII, 175)

Der dritte Gedankenkreis schließt an den ersten an:

„Nur mit dem Gesetz tritt das reflektierte Bewußtsein ein und das nichtreflektierte, göttliche Bewußtsein (das geniale), welches man sonst für Bewußtlosigkeit nimmt, verschwindet. D a s K ü n s t l e r i s c h e fällt in d a s K ü n s t l i c h e *⁶. Unser irdisch-räumlich-zeitliches Bewußtsein ist solch ein künstliches, reflektiertes, unfreies.“ (II, 158, Anm.)

Nachdem ich so die Stellen zu bezeichnen versucht habe, an denen die Gedanken Baaders zur Kunst an sein „inneres System“ anschließen und dadurch in sich Zusammenhang gewinnen, bedarf die folgende Ordnung der wichtigsten Stellen aus den Schriften, die von der Kunst handeln, keiner Explikation mehr.

II

Erst im Zusammenhang mit diesen Leitgedanken, in denen sein „inneres“ System gründet, finden die Gedanken Baaders zur Kunst ihre innere Begründung.

Weil der Mensch entweder mit oder ohne oder gegen Gott ist, gibt es eine dreifache Weise,

„nach welcher die Menschen Poesie und Bildnerei würdigen und treiben. Die Einen nämlich als bloßen Zeitvertreib oder, wenn sie schon vorgeben zu ihrer Bildung und Erbauung, doch nur zu ihrer Ergötzlichkeit, gleichviel ob sie in dieser Absicht in die Kirche oder ins Theater gehen. Die Anderen (Wenigen) im oben angedeuteten ernstesten, wahrhaft religiösen Sinn, nämlich um – nicht ohne Geburtswehen – das Brautkleid der himmlischen Sophia ihrerseits auszuwirken; wieder Andere endlich und gleichfalls Wenige – um den schwarzen Schleier der H e k a t e auszuwirken. Denn nicht die bloß frivole Poesie und Bildnerei steht der religiösen direkt entgegen, sondern eine wahrhaft infernale oder dämonische.“ (IV, 219)

Dementsprechend sieht man

„die Möglichkeit dreier Epochen ein, welche ich die religiöse, die naturservile und die egoistische nenne. In der bildenden Kunst z. B. ist die religiöse Epoche derselben nicht diejenige, welche nur religiöse Gegenstände bildet, so wie jene Philosophie nicht religiös ist, welche über Religion und Gott irreligiös und gottlos raisoniert, – 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 Glut seines Gemüts auf jene verbreitet. Die zweite Epoche (als die erste Stufe der irreligiösen) ist die naturservile, wo der Künstler zum bloßen Kopisten der taubstummen Natur sich herabsetzt. Die dritte endlich ist die egoistische oder die hoffärtige, wo er, von Gott und der Natur verlassen, über beide Herr geworden zu sein wähnt, in der Tat aber nur als ein unheimliches Gespenst unter den Gräbern und Reliquien der Religion und Natur sich herumtreibt.“ (II, 503–4, Anm.)

⁶ Dieser Gedanke ist übrigens das Leitmotiv von Kleists berühmter, nur fast schon zu oft zitierter Reflexion „Über das Marionettentheater“, Berliner Abendblätter 1810.

Diese Lehre von den drei Weisen und den drei Epochen der Kunst ist meines Erachtens das Kernstück der Kunstphilosophie Baaders, das sich so bei keinem anderen der idealistischen Philosophen findet.

Die Aufgabe der wahren Kunst und das Tun des Genies ist es,

„sein Gebilde von den Banden und der Finsternis einer niedrigeren, entstellten Natur zu befreien und zu erlösen, und durch dasselbe hiermit als durch ein geöffnetes Auge* eine höhere Welt freundlich oder furchtbar durchblicken zu lassen ...“ (II, 218)

Der wahre Gegenstand der Kunst ist die höhere und integre Natur.

„Was darum in seiner heimatlichen oder ursprünglichen Region real ist, wirkt und zum Vorschein kommt, das wirkt und kommt in einer niedrigen Region ideal, d. h. nachbildlich in bezug auf die höhere, urbildlich in bezug auf die niedrige, zum Vorschein, vorausgesetzt, daß nichts in letzterer diesem zum Vorschein Kommen in seiner Integrität sich widersetzt. Wenn darum z. B. der Künstler von Idealen spricht, und denn doch sein Gebilde als Nachahmung der Natur uns gibt, so meint er hiermit eine höhere Natur und Realität, als die uns und ihn umgibt, und sein Gebilde (Poëma) soll uns eben in dieser niedrigen Natur von jener höheren Zeugenschaft geben als eine Apparition oder Vision eben dieser höheren Natur als eines bezüglich auf erstere übernatürlichen und unbegreiflichen Realen, was auch schon das Wort: Wunderschön, uns sagt. Wie denn ein himmlisches Bild gleich einer subtilen Flamme jedes gelungene Kunstwerk in Folge der Macht des Künstlerbannes durchglühen soll. Woraus man den Ursprung der Religion der Kunst, wie H e g e l sie nennt, und der Idolatrie begreift, und zwar nicht bloß jener Idolatrie, welche das Bild mit dem Original, oder das äußere Reale (Material) mit dem letzteren vermengt, sondern auch der par excellence kriminellen Idolatrie, weil auch die infernaln Gestalten sich dem Banne des Künstlers fügen.“ (VII, 263–64)

Das Zentrum der höheren Natur und daher der Zentralgegenstand der Kunst ist der integre Mensch, der Gottmensch. In dieser Tatsache gründet der Anthropomorphismus aller Menschen, aller Zeiten.

„Wenn nämlich die Künstler uns unter menschlichen Gestalten alle himmlischen und irdischen Mächte vorbilden ...; wenn alle religiösen und abgöttischen Sekten ihre Tempel mit Menschenfiguren erfüllen, so ist das Prinzip hiervon doch wahrhafter, als dessen Anwendungen sind. Die u r s p r ü n g l i c h e Menschengestalt, welche freilich nicht mit dem Ideal derselben im Sinne der Griechen zu vermengen ist, obschon auch hier noch ein Funke eines Überirdischen glimmte, mußte oder sollte in der Tat als solche in allen Regionen, welche im Bereich dieser Gestalt kamen, ihre Herrschaft und Herrlichkeit kund geben ... Wie wir denn selbst den vom Himmel abgefallenen, somit e n t s t e l l t e n Menschen, noch in all seinen Bildungen bemüht sehen, sein Bild um sich zu verbreiten, um sich mittelst dessen Reflexes in seiner Umgebung zu finden oder nicht zu verlieren ... In der Tat ist aber auch nur die menschliche Gestalt und zwar des Menschen A n t l i t z die allein für sich verständliche und lesbare Figur, auf welche alle übrigen Gestalten der Natur als auf ihren Chiffre universel unmittelbar oder mittelbar hinweisen.“ (VII, 403–4)

„Und so ist also im Grunde das Bedürfnis, den Gottmenschen sich nahe zu bringen, und die Bereitheit, das zu glauben, was sie wünschen und bedürfen, das Prinzip des Anthropomorphismus aller Menschen aller Zeiten gewesen und ist es noch, wenn schon dieser Lebenskeim ... häufig nicht allein keine legitimen Früchte brachte, sondern teils als stupider, teils als verbrecherischer Anthropomorphismus sich allgemein über die Welt verbreitet.“ (VII, 405)

Das „Bilden“ des Künstlers ist kein Nachahmen. Vielmehr gilt

„... daß, wenn ein Künstler auf geniale Weise z. B. einen Löwen bildet, man nicht etwa sein Treffen des Charakters des Löwen als bloße Kopierung und Memorierung zu begreifen hat, sondern so, daß dieselbe psychisch-plastische Natur, welche den Löwen real produziert, dessen Bild (Schema) unmittelbar aus ihrer Imagination in jene des Künstlers fortsetzt, ...“ (IV, 308, Anm.)

„Da nämlich die sensible und produktive (nichtintelligente), von den Banden ihrer Materialisation befreite Natur, poetisch, ja der Poet, d. h. der die Idee auswirkende Künstler und Werkmeister oder Schaffer selber ist . . ., so begreift man, warum es jenen Dichtern und Künstlern, welche nur mehr von Materie wissen und an ein immaterielles . . . Sein und Wirken der Natur, welches nicht Taschenspielerlei ist, nicht glauben, — warum es, sage ich, solchen Dichtern und Künstlern so schlecht gelingt, wenn sie sogar an die Darstellung übernatürlicher Gegenstände (für welche sie bereits alle übermateriellen nehmen) sich wagen, und daß jede, in einem solchen Unbegriff und Unglauben erzeugte, poetische oder bildende Darstellung gerade das Gegenteil dessen bewirken muß, was sie wollte und sollte.“ (III, 297–8)

„Wenn aber dem Dichter es leicht gemacht ist, sich in seinen Darstellungen höherer Gegenstände von den Banden des Materialismus frei zu machen und zu halten, so haben es freilich Maler und Bildner hierin um so schwerer, da sie mit materiellem Stoff arbeiten, und man denn doch von ihnen verlangt, daß sie mit materiellen Farben Flammen malen sollten. Um so mehr haben sie also Ursache, sich teils in Darstellungen, oder, wie man sagt, Versinnlichungen erhabener Gegenstände zu beschränken, und in solchen alles zu vermeiden, was der Natur derselben widerspricht. Z. B. alles, was die Vorstellung der Schwere, der Finsternis, d. i. des Bedürfnisses, von außen getragen und von außen beleuchtet zu werden, in dem Beschauer hervorruft, wohin, um nur einiges hier zu rügen, die Maschinerie der massiven Flügel der Engel⁷, eine in den Himmel fahrende, dabei aber von Engeln mit sichtbarer Anstrengung vom Sinken aufgehaltene Madonna, oder ein verklärter Christus mit dunkeln und finsternen Schatten seines Leibes und Gewandes, zu zählen sind, denn was in sich schwebend ist, bedarf so wenig der Flügel als ein Stern. Es läßt sich nämlich nicht leugnen, daß solche, wenn man will physikalische Distractionen des Künstlers schlecht dazu geeignet sind, seinem Kunstwerk jenen Effekt zu verschaffen, welchen mehrere von demselben verlangen und erwarten, daß nämlich dieses Kunstwerk dem Beschauer gewissermaßen die Stelle einer Vision ersetzen und ihn folglich in eine Art Ekstase versetzen sollte, weil jede Vision nur durch Ekstase möglich ist . . .“ (III, 299)

„In den Momenten der genialen Begeisterung des Dichters und Künstlers ist es eben diese von Innen heraustretende, von Innen heraus bildende oder *in bildende* Sinnlichkeit, welche ihnen vorleuchtet, nicht die von außen kopierende, und jeder wahrhafte Dichter und Künstler ist in diesem Sinne Seher oder Visionär, so wie jedes echte Gedicht und Kunstwerk das Denkmal einer Vision ist, folglich einer Inspiration, gleichviel hier von welcher Art.“ (IV, 138, Anm.)

Baader ist der Überzeugung,

„daß nicht in der Trennung der Gefühlsseite von der Erkenntnisseite und in der Deprimierung der letzteren durch jene, sondern in der Reunion beider und in der in derselben stattfindenden Reintegration, Ergänzung und also Erhebung und Exaltation beider der Schlüssel zu solchen Zuständen des Menschen zu suchen ist, wie denn schon die dichterische und künstlerische Begeisterung und Exaltation von einer solchen Union des Affekts und der Apperzeption zeugt, in welcher, wenn auch nur als ein vorübergehender Silberblick, der *homme miracle* im Schauen und Wirken als der ganze Mensch wieder zum Vorschein kommt.“ (IV, 114)

⁷ Dazu die Anmerkung Baaders: „Nur in den Visionen der Propheten kommen in der Schrift geflügelte Gestalten vor, nicht aber an den zu den Menschen gesendeten Genien.“

Das heißt, daß das Streben und Tun der dichtenden und bildenden Kunst,

„wenn sie himmlischer Abkunft ist, überall den Durchblick der ewigen Natur in der zeitlichen geltend macht . . . , somit das Vergängliche in den Dienst des Ewigen nimmt, wenn sie aber irdischer Herkunft ist, diese Lichtfunken der ewigen Natur nur gleich dem Prometheus dem Himmel abstiehlt, um mit selben die schlechte Natur zu apotheosieren und über dieser jene vergessen zu machen.“ (X, 102)

„Hieraus wird der Dienst klar, den die bildende Kunst der Religion zu leisten hat. Denn, wenn die Gebilde der Kunst, wie St. Martin bemerkt, uns die Stelle der Göttererscheinungen (*Visionen*) vertreten sollen, wie denn auch das Tun des Genies ist, sein Gebilde von den Banden und der Finsternis einer niedrigeren, entstellten Natur zu befreien und zu erlösen, und durch dasselbe hiermit als durch ein geöffnetes Auge eine höhere Welt freundlich oder fürchtbar durchblicken zu lassen, so begreift man leicht, daß diese Kunst im Dienste der Religion erst eigentlich in ihrem wahren Elemente sich befinden muß, und daß es, wie Claudius sagt, „Kirchenraub“ wäre, sie diesem Dienste zu entziehen.“ (II, 218)

„. . . was man Genialität, Gabe und Gunst der Natur in der Kunst nennt, (ist) ein dem Künstler ohne sein Zutun zwar Gegebenes, aber zur Fortsetzung, Auswirkung und Verkündigung ihm Aufgegebenes, somit das Prius des künstlerischen Tuns, als (mittelst der äußeren Darstellung) wieder dessen Posterius . . .“ (IX, 110)

Dieses Prius des künstlerischen Tuns wird näher bestimmt als Ferment oder Idea formatrix:

„Durch den Besitz eines solchen Schemas wird nämlich der Produzent erst zentral produzierend, somit frei, originell, und, wie man auch sagt, ohne zu wissen, wie viel man damit sagt, schöpferisch. Was suo modo selbst noch in jedem Handwerk gilt, inwiefern selbes seinen Kunstgriff (Vorteil) handy-craft oder mystery hat, ohne deren Mitteilung oder Erteilung der bloß von außen Nachahmende doch nur ein Pfuscher bleibt . . . Wobei nur zu bemerken kommt, daß, wie gesagt, dies mystery als das Vehikel der schöpferischen Kraft der Kreatur zwar mitgeteilt, ihr aber nicht zu eigen erteilt wird, somit als Regale stets in der Hand Gottes bleibt, weswegen die Mythe des Prometheus als ersten Räubers dieses göttlichen Funkens dahin zu rektifizieren ist, daß (er) ihm selber, so wie er ihn sich zu eigen machen wollte, erlosch, indem statt des schöpferischen Feuers das zerstörende in ihm aufging.“ (IX, 111. Anm.)

Die wahrhaft schöpferische (geniale) Kunst ist wie der rechte Glaube an keine Formel gebunden. Aber diese Formenfreiheit ist weder Formlosigkeit, noch Formenwidrigkeit (II, 294):

„Paulus sagt, welchem der Geist des Gesetzes (der Regel) innewohne, der sei nicht unter dem Gesetze, dem sei dieses oder die Regel nicht mehr ein bloß Äußeres, dem er sich zu fügen sich zwingt und das er nun mühsam, ängstlich und stets reflektierend zu kopieren habe. Was nämlich von der bildenden Kunst gilt, daß Klassizität und Genialität sich nicht widerstreiten, und daß ein klassisches Kunstwerk nicht zum bloßen Kopieren aufgestellt ist, sondern daß solches, indem es die schlechte Subjektivität (die Manier) zügelt und vernichtet, die eigene Genialität und die schöpferische Individualität befreit und aufrichtet, dasselbe, sage ich, gilt von der göttlichen Kunst par excellence, von welcher die Moralisten behaupten, daß es der Mensch in ihr nur bis zur Kunstfertigkeit im Kopieren, d. h. zum Pfuschen, bringen könne. Die Religion dagegen behauptet, daß er es allerdings zum genialen Produzieren zu bringen vermöge, nämlich dadurch, daß er durch Innewohnung des moralischen Genius (des Geistes der Kunstregel) dieses seines schöpferischen Tuns teilhaftig wird. Und beweist nicht die Be-

scheidenheit des genialsten Künstlers wie der größten Helden, daß sie beide der Innewohnung dieses Genius sich bewußt mit Klopstock ihr Genie dankbar als Gabe* anerkennen?“ (X, 322–23)

„Man muß aber eben so sehr gegen eine Kunstregel protestieren, welche keine Genialität aufkommen läßt, als gegen eine Genialität, welche sich von der Autorität der Kunstregel los-sagen und losmachen will.“ (VIII, 35) „Das Gesetz ist somit überall, wie die Schrift sagt, der Zuchtmeister zur Freiheit, und jedes Gesetz, welches diese Freiheit oder Befreiung nicht bezweckt, würde selbst schlecht und verwerflich sein, indem es den Menschen nicht von sich und von anderen Menschen, nicht von seiner schlechten Subjektivität befreien, sondern ihn nur einer anderen gleichen Subjektivität unterordnen und preisgeben würde.“ (VIII, 35)

Diese Gabe ist zugleich Aufgabe. Die Genialität muß ins Werk gesetzt werden, denn nur durch Äußerung wird wahre Innerung gesetzt, wie z. B. nur durch die Darstellung seiner Idee diese dem Künstler wahrhaft aufgeht (II, 195), ja ihm seine Idee wiedergibt und so der Effekt wieder Ursache wird (II, 411).

III

Es ist gewiß nicht möglich, j e d e n Gedanken, den Baader zur Kunst ge-äußert hat, auf die hier versuchte Weise dem System zuzuordnen. Einige bleiben wie erratische Blöcke liegen. Wenigstens drei davon möchte ich zum Schluß noch hervorheben:

„Auch in der Kunst findet eine fortschreitende Potenzierung statt. In früheren Zeiten war sie vorherrschend ahnend, prophetisch. Soll sie wieder erstehen, so muß zuvor die Wissenschaft erstanden sein und von dieser muß die Kunst von nun an ausgehen. Alle ausgezeichneten Künstler unserer Zeit fühlen diese Lähmung und Hemmnis einer freien und freudigen Produktion.“ (XIII, 114)

Was hier Wissenschaft heißt, das darzulegen wäre ein anderes Kapitel.

Wissenschaft und Kunst haben „Weltstandschaft“:

„Der Gelehrte wie der Künstler haben endlich noch ein anderes und besonderes Interesse, des Bestandes der äußeren Kirche als Weltinstituts sich zu erfreuen und gegen jeden gegen dieses Weltinstitut eingelegten Protest zu protestieren. Nämlich: Religion, Wissenschaft und Kunst können nur dann bestehen und gedeihen, wenn 1) die ihrem Bestande und ihrer Pflege gewidmeten Institute zwar neben allen übrigen leiblich und äußerlich (weltlich) bestehen, wenn aber auch 2) dieselben nicht als bloße Nationalinstitute, noch minder als bloße Privat- und Winkelinstitute, sondern wenn sie als Weltinstitute anerkannt und respektiert werden, und ihre Weltstandschaft ihnen auch äußerlich gesichert ist. Auf die Weltstandschaft der Kirche stützt sich aber jene der Wissenschaft und der Kunst, und man muß sagen, daß der Katholizismus (d. i. die Universalität) der beiden letzteren nur von jenem (jener) der Ersteren aus und an ihm fortgeht.“ (VII, 220–21)

Endlich die Worte zur Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit des Wirkens und Bildens in der Zeit:

„Wenn nämlich das Wirken und Bilden in der Zeit, gleich einem flüchtigen Laut, im Entstehen wieder vergeht, und das eigentlich hiemit Gewirkte unserem Auge sofort entrückt wird, so vergeht selbes doch nicht, sondern kommt (dem Zeitstrom entzogen) sofort in gute Verwahrung, indem dies Gewirkte (als Gebilde oder Figur) gleichsam mit einer sympathetischen Tinte allen Elementen und Regionen des Weltalls eingezeichnet wird, um, an der Glut des Weltgerichtsfeuers zum Vorschein kommend, jeden von uns als das gesamte Tableau unseres zeitlichen Wirkens entweder als Glorie und Heiligenschein zu umgeben, oder als Feuerkreis.“ (IV, 218)

Schon am Rande der hier erörterten Gedankenkreise leuchtet, wirklich wie ein „Blitz“ im Dunkel, der Einfall auf:

„Was nämlich in Kants Sprache der Schematismus dem Verstande, dasselbe leistet die Symbolik der Vernunft.“ (V, 8 Anm.)

Baader hat diesen großen Gedanken nie ausgeführt.