

## THE DEVIL'S PARTY

### Zur Ästhetik des Bösen

#### 1. *Schöne Larve, hässliche Wahrheit*

In der Ästhetik des Bösen spielt, jedenfalls soweit es unseren Kulturkreis betrifft, seit alters her das Motiv der «schönen Larve», oder «Teufelslarve», eine besondere Rolle. Damit ist in erster Linie wohl das Gesicht eines Mädchens oder einer Frau gemeint, dessen freundliches Äußeres ein böses Herz verbirgt. Der angenehme Schein dient als Mittel zur Erreichung von Zielen, die sündhaft sind. In der Erweiterung wird daraus der verführerische weibliche Körper, dessen Schönheit den Mann zur unsittlichen, weil nicht durch das Sakrament der Ehe geheiligten Sinnlichkeit – gröber gesagt: Geilheit, Lüsterheit – anstachelt. Von hier aus kann sich eine religiöse Ängstigung ausbreiten, die fast universalen Charakter annimmt.

Hat der Glaube an den Teufel erst einmal so weit die Fantasie des Gläubigen besetzt, dass hinter allem der große Versucher stecken könnte nach dem Motto *ubique daemon*, dann stehen alle schönen Dinge, die nach außen hin ja ganz harmlos und sogar bezaubernd wirken mögen, unter einem Generalverdacht: Im Schönen rumort das Böse, weil das Schöne an und für sich lockt und verlockt. Man wünscht, es zu besitzen, es zu genießen, sich an ihm zu erfreuen. Und ist das dann nicht schon der erste und eine Schritt zu viel, jener Schritt, der in den Abgrund führt: weg von Gott und hin zur ewigen Verdammnis?

Es gibt Inszenierungen des Bösen, die das Böse als solches in ein ästhetisches oder quasi-ästhetisches Licht rücken. Nicht erst die moderne Kunst wurde oft beschuldigt, derart zersetzend auf die Seele des Betrachters zu wirken. Denken wir bloß an die Inszenierungen des Nationalsozialismus, an die Ästhetik der Massenaufmärsche mit ihren Symbolen absoluter «Entschlossenheit», in denen die Vernichtung all dessen, was nicht «deutsch» ist, der Massenseele als

Volkstugend eingehämmert wird. Wir müssen erkennen, dass das Spektrum der Ästhetik des Bösen ein weitgestecktes ist, am Reiz des Bösen kann sich praktisch alles entzünden, auch wenn es nicht den klassischen Regeln der Ästhetik entspricht.

Man sollte also von vornherein einen grundlegenden Unterschied im Auge behalten. Es gibt eine Darstellung des Bösen im ethischen Verstande, die sich zum Ziel gesetzt hat, das moralisch Verwerfliche selbst, seine «sündige» Natur, in einem annehmbaren, womöglich verpflichtenden Licht erscheinen zu lassen. Man könnte, aus einer religiösen Perspektive heraus, sagen, hier putzt sich der Teufel *als* Teufel heraus, um das schwankende, ohnehin verführbare Gewissen auf seine Seite zu ziehen. Der Teufel verzichtet auf den Umweg, das Verpuppungsstadium der Larve.

Denken wir nur an den in weiten Kreisen beliebten Hang, dem Recht des Stärkeren einen Glanz zu verleihen. Schon in jeder angeblich harmlosen Tiersendung, in der wir sehen, wie die Tiere einander verschlingen, natürlich streng gestaffelt nach dem unerbittlichen Naturgesetz des Hungers, fasziniert uns die «Schönheit» des Jagens und Tötens. Früher war man wenig zimperlich, Safarierlebnisse in Bild und Ton zu präsentieren, wobei die bewaffneten Jäger stolze Tiere – ob Elefanten, Nashörner oder Leoparden – elegant, mutig, ja fast erhaben in ihrer Kaltblütigkeit, zu Tode brachten. Wenn man solche Beispiele exemplarisch erwähnt, wird man leicht verdächtigt, einer jener Tierschützer zu sein, die sich «gutmenschlich» gebärden.

Deshalb sollte man gleich miterwähnen, dass die heutige virtuelle Welt in den Massenmedien immerfort die brutale, unmenschliche Gewalt als etwas zeigt, was, ästhetisch aufmunitioniert in durchtrainierten Körpern, faszinierenden Waffengattungen und äußerst eleganten Tötungspraktiken, den Schein nachahmenswerter Lebensstile in das aufnahmebereite Gemüt einsenkt. In interaktiven Computerspielen darf es auch gleich das Böse trainieren, das sich zugutehält, die Welt zu retten. Jedem, der nicht an einer psychopathischen Deformation leidet, wird einleuchten, dass diese Form der Ästhetik des Bösen auf einer Verführung und Täuschung des moralischen Sinns beruht.

Das Teuflische liegt vor Augen, und es fasziniert gerade *als* Teuflisches. Damit es mit gutem Gewissen in die Tat umgesetzt werden kann, bedarf es natürlich einer Rationalisierung, eines scheinbar guten Grundes. Doch da für das Böse in seinen schwerwiegenden Formen so gut wie nie eine Rechtfertigung vorliegt (es sei denn, es wäre die Menschheit als Gattung oder die Welt als bewohnbarer Ort bedroht), muss die ästhetische Präsentation der Gräueltaten über ihre Verwerflichkeit hinwegtäuschen. Man erkennt den Teufel sozusagen mit freiem Auge, aber man wird zugleich dazu verführt, in ihm eine dringliche – und dabei glänzende – Möglichkeit des Lebens und Überlebens zu sehen.

Hiervon grundsätzlich zu unterscheiden ist das Phänomen der «schönen Larve». Es ist, könnte man sagen, das eigentliche Gebiet – der primäre Herrschaftsraum – einer jeden Ästhetik des Bösen. Was als wunderschöner Körper lockt, ist eine schlangenhafte Verkleidung des Teufels. Er verführt, indem er sich verbirgt. Der Sinnenreiz mag überwältigend sein, der vom makellosen Fleisch Bezauberte und von fleischlicher Lust Überwältigte will von der ihm vorschwebenden Schönheit Besitz ergreifen, er will in sie eindringen, um seine Lüsternheit zu stillen.

Dabei müsste dem Lüstling gerade zur Warnung dienen, dass jede *wahre* Kunst jenes Moment des Verinnerlichten an sich hat, das mit der Tugend der Keuschheit wahlverwandt ist. Wahre Schönheit geilt nicht auf, wie es die Pornografie tut, die zum Zwecke der Erweckung des fleischlichen Triebs eigens hergestellt wird. Kein Zweifel, es gibt auch eine Schönheit zur Beförderung der Lüsternheit: Man findet sie im Nobelbordell – aber nicht nur dort. Es wäre ja bloße Scheinheiligkeit, wollte man die große Literatur und Filmkunst namentlich der Moderne von allen pornografischen Elementen reinigen.

Doch die Frage stellt sich an dieser Stelle: Ist Pornografie eine Form der Ästhetik des Bösen? Und die Antwort sollte zunächst beachten, dass die Ver-teufelung des Fleischlichen – wird sie in vollem religiösen Ernst praktiziert – heute meist eine Form der Heuchelei oder «Triebfeindlichkeit» anzeigt, deren repressive Auswirkungen bestens bekannt sind. Was aber noch wichtiger scheint: Da das Streben nach Lust im weitesten Sinne des Wortes eine menschliche Grundbefindlichkeit markiert, führt das Motiv der «schönen Larve» über verschiedene Analogien rasch zu einer generellen Lustfeindlichkeit, der alles Wohlgeratene an sich bereits verdächtig ist. Hinter jeder Ecke lauert dann gleichsam der Teufel, Nonnen bekreuzigten sich vor jeder besonders schön geratenen, fleischigen Frucht im Klostergarten; und für Hitlers *Mein Kampf* waren die «süßelnden» Gesichtszüge des Judenjungen eine Maskerade des Teufels, ging es doch darum, das arische Mädchen zu schwängern und mit dem verderbten Blut einer dämonischen Rasse zu vergiften.

Es verwundert also kaum, dass der liberale Flügel der Kunst, besonders jene Formation, die unter dem Namen «Avantgarde» firmiert, nach einer regelrecht outrierten Form der Ästhetik des Hässlichen suchte. Und es war natürlich auch kein Zufall, dass die bildenden Künstler dieses Typs – der Name Otto Dix stehe pars pro toto – in ihren Werken einen antiklerikalen, antibürgerlichen Affekt ausformulierten, nicht um dem Larvenhaften der Lüge zu dienen, sondern um die Wahrheit freizulegen (die Nazis sprechen prompt von «entarteter Kunst»): Es galt, den Teufel auszutreiben, und sei es in der radikalen Manier, welche, psychoanalytisch animiert, Surrealisten an gebrauchten Damenbinden schnüffeln ließ, während die Dadaisten sich aufführten «wie die Wilden».

Dass man jedoch auf diese Weise, nämlich durch den Einsatz einer Ästhetik des Hässlichen, gegen das Böse, den Teufel keine Chance hatte – zumindest nicht als Archetypus der menschlichen Seele –, davon legte der einstige Dadaistenhäuptling Hugo Ball in seinem Erinnerungs- und Bekenntnisbuch *Die Flucht aus der Zeit* Zeugnis ab. 1927, im Erscheinungsjahr des Buches, war Ball, nicht zuletzt unter dem Einfluss seiner Frau Emmy Hennings, bereits zu einem papsttreuen Katholiken geworden.

## 2. Zur Ästhetik des Kreuzes

Es gibt ein Bild von Hans Holbein d. J., benannt *Der tote Christus im Grabe*, entstanden 1521/22. Das Format des Bildes ist ungewöhnlich: 31 cm hoch und 200 cm lang. Das Bild zeigt Jesus nach der Kreuzesabnahme, auf einem Tuch ausgestreckt, das einen harten Untergrund, vermutlich aus Stein, bedeckt. Der tote Körper ist der ganzen Länge nach abgebildet, von der Seite, am linken Bildrand der Kopf, am rechten die Füße. Das Format des Bildes erzwingt den Eindruck großer Enge nach oben und unten; es ist, als ob man in eine niedrige Grabkammer blicken würde. In dieser klaustrophoben Situation bleibt der Tote ganz auf sich selbst zurückgeworfen. Bei genauerem Hinsehen werden überdies einige Details bemerkbar, die schlichtweg skandalös anmuten. Nicht nur, dass der Körper in detaillierter Weise ausgemergelt, spitzknochig und wundenzerfetzt dargestellt wird – ein Motiv, welches dem Genre gemäß auf vielen mittelalterlichen Darstellungen zu sehen war; der Holbein'sche Jesus hat darüber hinaus *die toten Augen geöffnet*, die Augäpfel sind nach oben gedreht, die Pupillen starren ins Leere. Das Ganze macht auf uns, die Betrachter, den Eindruck, als ob der Künstler sagen wollte: In welcher Welt auch immer eine Auferstehung von den Toten stattfinden mag, es ist nicht *die Welt*, in der jener tote Christus im Grab liegt; wer in diesem Grab liegt, ist tot und begraben für alle Zeiten.

Dostojewski sah das Bild in Basel 1867 und war davon so beeindruckt, dass er es an einigen Stellen seines Romans *Der Idiot* (1868) eine wichtige Rolle spielen lässt. Das Bild taucht dort zunächst in Form einer Kopie im Hause des reichen Kaufmanns Rogoschin auf, der, ein Atheist, dem tiefgläubigen Fürsten Myschkin gegenüber durchblicken lässt, dass er vor Holbeins Jesus seinen Glauben verloren habe. Später im Roman wird auch der schwindsüchtige Ippolit Terentjew kurz vor seinem Tod bekennen, dass er bei der Betrachtung ebendieses Bildes ungläubig geworden sei. Sogar Myschkin spürt die Wirkung des Bildes als Bedrohung, denn bei seinem Anblick schreit er auf: «... dieses Bild! Vor diesem Bilde kann noch mancher seinen Glauben verlieren!»

Warum das so ist, wird vom todkranken Ippolit im Rahmen einer Art schriftlicher Selbstrechtfertigung mit dem Motto *Après moi le déluge*, «Nach mir die Sintflut», dargelegt. Bei der Betrachtung des Bildes, so Ippolit, erscheine die Natur wie ein «riesiges, unerbittliches, stummes Tier» oder wie eine ungeheure Maschine, «die sinnlos, taub und gefühllos ein großes und unschätzbares Wesen ergriffen, zerschmettert und verschlungen hat...» Daran schließt sich eine Bemerkung von ungeheurer spekulativer Wucht: «Und wenn der Heiland selber am Tage vor der Kreuzigung sein Bild als Leichnam hätte sehen können, wäre Er dann wohl so aufs Kreuz gestiegen und wäre Er wohl so gestorben?» Die Frage ist rhetorisch: Hätte Jesus seinen eigenen Tod als *den* erkannt, den Holbein als den Tod des Jesus *darstellt*, er wäre nicht aufs Kreuz gestiegen.

Das ist eine These, über die es sich lohnt, in ästhetischen Zusammenhängen nachzudenken. Denn die Christenheit lebt seit zwei Jahrtausenden in einer Kultur des Kreuzes und ist deswegen doch keine verzweifelte Kultur. Der Grund dafür liegt, sehen wir einmal vom kindlichen Wunderglauben ab, in der Fähigkeit des großen Künstlers, die Passion des Jesus in ihrer Vollendung am Kreuz – eine real schreckliche Marter – im Lichte der Verklärung darzustellen.

Blicken wir auf den Isenheimer Altar des Matthias Grünewald – Entstehungszeit 1510 bis 1515, kaum ein Jahrzehnt vor dem Holbein'schen *Christus im Grabe* –, dann sehen wir eine Kreuzigungsszene auf der vorderen Mitteltafel, die der Drastik des Martertodes nicht ausweicht. Die Verrenkungen der Hände und Füße des Gekreuzigten sind ein starr gewordener Ausdruck der Qual. Links im Bild sinkt die Muttergottes ohnmächtig in die Arme des Evangelisten Johannes. Doch das Bild, gemalt für das Kloster im elsässischen Isenheim, sollte den dort gepflegten Kranken Trost spenden und vielleicht sogar Heilung bringen. Diese Menschen litten am – wie man es damals nannte – «Heiligen Feuer» oder Ergotismus, einer Vergiftung durch den Mutterkornpilz, die zu eiternden Wunden, zersetzten Eingeweiden und verfaulten Gliedmaßen führte. Wie ist es möglich, dass der Anblick des gemarterten Jesus am Kreuz solchen Kranken Trost spendete?

Die Antwort liegt in den Bezügen, die der Kreuzestod bei Grünewald über die verschiedenen Teile des Altars hinweg unterhält, von der Verkündigung, über die Geburt Jesu, bis zur Grablegung und Auferstehung. Der tote Leib ist zugleich der Leib des Herrn, der – so die endzeitliche Perspektive, die Perspektive der Verklärung – für immer leben wird. Bereits in der minutiösen Darstellung des geschundenen Messias öffnet der Maler sein Bild einem Horizont, von dem aus der schwarze Himmel über der Schädelstätte nicht zu einem Grabdeckel aus blinder, toter Natur, sondern – man möchte sagen – transparent wird durch ein Licht, dessen Leuchten aufgeht, sobald die große Altartafel sich in der Mitte öffnet und das Heilsgeschehen der dahinter liegenden Bilderfolge freigibt.

Das alles ist nicht bloß eine Frage der Erzählung oder frommen Legende; es ist in erster Linie die Botschaft des Bildes *als* Kunstwerk. Es ist die Art der Schönheit, in der sich das Leiden zeigt, wodurch das bloß Faktische des Todes transformiert wird. Es wird gleichsam *sub specie aeternitatis*, unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit, wahrgenommen und bedeutet dem Betrachter, dass es einen absoluten Standpunkt der Geborgenheit gibt. Es gibt den Standpunkt Gottes, dem sich der Künstler bis zur Selbstaufgabe anzunähern versucht, indem er radikal möchte, *dass im Bild das Übel noch vom Übel erlöst wird*. Sein Werk ist demnach wahrhaft gelungen erst dann, wenn sich sagen lässt: «Es ist, wie es ist, und es ist gut.»

### 3. Zur Ästhetik des Monsters

Heute leben wir, scheint es, unter einem anderen epochalen Vorzeichen. Die Überwindung des Bösen, die davon abhängt, dass das Vergängliche in die Perspektive des Ewigen, der Gnade und des damit verbundenen Gedankens der Erlösung gerückt wird, ist durch den Naturalismus – das heißt, die durchgreifende natürliche Weltsicht, wie sie die Naturwissenschaft forciert – ins Ideenarchiv verbannt worden. Das fundamentalontologische Postulat lautet nun, jenseits aller religiösen Impulse und Atmosphären: Es ist, wie es ist, nicht mehr und nicht weniger. Aber es gibt auch innerhalb des Rahmens strengster Innerweltlichkeit so etwas wie eine «Rückkehr des Teufels».

Schon längere Zeit erleben wir eine Renaissance des Monsters – ein Vorgang, der in unseren angeblich zivilisierten Gesellschaften besonders anstößig wirkt. Natürlich fehlt es nicht an besonnenen Geistern, die vor einer solchen «Wiederkehr des Bösen» warnen, aber diese Stimmen geraten mehr und mehr in die Defensive: Wenn erst aus Menschen Monster werden – so die Stimme der historisch Aufgeklärten –, dann ist die Gesellschaft dabei, rasch monströse Formen der Wahrnehmung jener zu entwickeln, die sich durch Schreckens-taten außerhalb des «menschlichen Spektrums» stellen.

Demonstrativ barbarische Hinrichtungen, Verschleppungen und Versklavungen, Terroranschläge grausamster Art heizen die Rhetorik der Entmenschlichung an. Diese wird allerdings mitbefördert durch eine Populärästhetik, welche aus Menschen nicht zuletzt deshalb Monster werden lässt, weil eine begriffliche Ausgrenzung aus dem Bereich des Humanen erfolgt. Von «Bestien» und «Teufeln» ist wieder die Rede, uralte Ängste werden bemüht, um die Öffentlichkeit bereit zu machen für den Gegenschlag.

Greifen wir zwei – fast schon vergessene – Beispiele heraus, an denen sich die Fantasie noch vor Kurzem entzündete. Juni 2016, Orlando, Florida: Ein Bewaff-

neter dringt in einen Homosexuellen-Club ein und tötet wahllos 49 Menschen, verletzt viele andere schwer. Der Grund: Schwulenhasser, IS-Sympathisant. Oder Magnanville, eine Gemeinde nahe Paris: Ein Mann, Polizistenhasser, IS-Sympathisant, ersticht einen Polizisten und dessen Lebensgefährtin ... Fotos machen die Runde. Kriminologische und psychiatrische Professionisten können im Gesicht der Täter nur das Übliche ausmachen – nichts, was auf ein schauerliches Verbrechen schließen ließe. Dem steht nun aber ein Unzahl an Boulevardkommentaren gegenüber: «Typisch, diese Visagen!» Und dabei ist es nicht selten der Fall, dass es gar kein veröffentlichtes Täterfoto gibt; die Einbildungskraft allein scheint auszureichen. Sie liefert Phantasmagorien, in denen eine Ästhetik des Bösen waltet, und zwar eine, wie sie die Physiognomiker seit jeher bemühen.

Im 18. Jahrhundert postuliert der «Gesichterleser» Johann Caspar Lavater: «Je moralisch besser, desto schöner; je moralisch schlimmer, desto hässlicher.» Wollte man ein Monster vorführen, musste man dessen Hässlichkeit herausstellen. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts baute der Turiner «Irrenarzt» und Anthropologe Cesare Lombroso die Physiognomik systematisch aus. Seinen Monstertyp nannte er «Uomo Delinquente», Verbrechermensch. Dessen Aussehen, von den Henkelohren über den blutunterlaufenen Blick bis zur Asymmetrie des Gesichts, war zeitgemäß schrecklich. Das war kein Homo Sapiens! Und schon Lombroso entdeckte im Verborgenen des monströsen Körpers biologische Details, die tief ins Reich der wilden Tiere zurückverwiesen.

Seit den – den Völkermord unterbauenden – Rassenforschungen der Nationalsozialisten hatte die Physiognomik an Bedeutung verloren. Dafür rückte eine andere Technik, Monster zu erzeugen, in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Kurioserweise wird dazu häufig der Aufklärer schlechthin, Immanuel Kant, bemüht. Dieser hatte in seiner Spätschrift Über das radikal Böse in der menschlichen Natur (1792) behauptet, dass die Persönlichkeit gewisser Individuen so beschaffen sei, dass diese wider alle ethische Vernunft das Böse zur Leitschnur ihres Handelns machten, und zwar ohne Gewissensbisse.

Für Kant war dieser autonome «Hang zum Bösen» etwas Unbegreifliches. Seine Folgerung: Es müsse der menschlichen Natur ein «böses Princip» zugrunde liegen. Heute, in der Epoche des islamistischen Terrors, der mit seinen kaum noch überbietbaren Abscheulichkeiten im Internet Propaganda macht (während die Nazis immerhin noch versuchten, ihre KZ-Gräueltaten zu verbergen), findet Kants Lehre vom radikal Bösen erneut Interesse: Gibt es eine «eingeborene» Monstrosität unter den Menschen? Ja, sagt ein gewichtiger Teil der heutigen Psychopathie-Forschung. Psychopathen sind Unbelehrbare, die zwar wissen, was gut und böse ist, aber kaum ein Gewissen ausbilden. Sie sind, obwohl häufig intelligent, zur Einfühlung in den anderen und zum Mitleid unfähig. Sie entwickeln oft eine Lust an der Quälerei, die sich bis zum Blutdurst steigern

mag. Glaubt man den Forschern, sind für die Entstehung derartiger «Monster» in erster Linie nicht Erziehung und Umwelt verantwortlich, sondern die Gene und Abnormitäten des Gehirns.

Der Laie kann zu solchen Behauptungen wenig sagen. Was auffällt, ist ein hohes Maß an Popularisierung, der Büchermarkt ist voller Monsterliteratur, Film und Fernsehen quellen über von wahnsinnigen Serienkillern und anderen Heerscharen des Bösen, bestehend aus Vampiren, Werwölfen und Zombies. Entängstigte Gesellschaften wie unsere bedürfen zur eigenen Belebung offenbar apokalyptischer Szenarien, in denen wieder Teuflisches umgeht – freilich aus sicherer Entfernung.

Und weil wir in einer weitgehend «entzauberten» Welt leben, verschmelzen angstlustgetriebene Fantasie und brutalste Realität sprunghaft. Die Folge: eine Renaissance des Mythos vom Radikalbösen. Sein Zentrum bilden psychologisch undurchdringliche Gestalten. Man kann die Wesen der Dunkelheit, trotz ökonomischer und politischer Faktoren, nicht verstehen. Der «Gotteskrieger» des Islamischen Staates, der sich selbst in die Luft sprengt oder seinen Opfern vor laufender Kamera triumphierend den Kopf abschneidet – er entzieht sich unserem Bild des Humanen. Das ergibt ein Gegenbild, welches wir aus unserer Geschichte kennen: Es ist der Teufel. Das Einzige, was uns dann bleibt, ist der Endkampf gegen die dämonische Rotte.

Wir haben es hier mit einer äußersten Konfrontationslinie zu tun. Es fehlt heute nicht an Zielobjekten, wobei sich das Feld rasch paranoisch erweitert: Vom dunkelbärtigen Nachbarn, der einem lächelnd entgegenkommt – *The Sociopath Next Door* lautet der Titel eines internationalen Bestsellers aus dem Jahre 2005, daneben gibt es dutzende andere –, bis zum IS-Terroristen scheint nur mehr ein Schritt zu sein. Dem gilt es entgegenzuhalten: Wir sollten den «Gottseibeius» dort lassen, wo er hingehört: ins fragwürdige Gebiet der schwarzen Theologie. Tun wir es nicht, wird unsere Gesellschaft von Schüben kollektiven Verfolgungswahns geplagt werden, der das umlaufende Böse in den Rang eines *Numinosen* erhebt, dem schon immer eine *sakrale Ästhetik* beigegeben war, die alles Vernunftmäßige angesichts des Absoluten auf die niederen Ränge der menschlichen Welterschließung verwies.

Das Numinose, wie es der Theologe Rudolf Otto in seinem Buch *Das Heilige – Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1936) definierte, besteht aus zwei Elementen: dem «Mysterium tremendum», also einem das menschliche Fassungsvermögen überschreitenden Gewaltigen, Absoluten, das uns in Furcht und Schrecken versetzt; und dem «Mysterium fascinans», mithin jener Anziehungskraft, die dem Göttlichen zukommt und uns unaufhaltsam in dessen Bann zieht, etwa so, wie die Motten vom Licht gebannt werden.



In unserem Zeitalter sind diese Momente des Mysteriösen zusehend auf die Gegenseite gewandert – nach dorthin, wo das Böse die Attribute des Absoluten an sich zieht und numinos zu funkeln beginnt. Das radikale Böse im Sinne Kants findet, bei radikaler Abwesenheit Gottes, einen quasi-authentischen künstlerischen Ausdruck: In der angeblich unendlichen Freiheit des Kunstschaffenden verbirgt sich nicht selten das «böse Herz» – die Lust, das Böse, Hässliche und Falsche um seiner selbst willen ästhetisch zu zelebrieren (freilich, nach außen hin meist pädagogisch camouffiert: man wolle vor dem Unausprechlichen warnen, möchte sich als Querdenker und Kritiker der herrschenden Verhältnisse verstanden wissen). Durch diese Umbesetzung des Numinosen werden, so darf man vermuten, die inneren Zerfallsprozesse der zivilisatorischen Substanz vorangetrieben, bis am Ende, falls keine Gegenströmung kraftvoll genug ist, *The Devil's Party* in vollem Gange wäre ...

#### 4. Ist die Ästhetik des Bösen autonom?

Die Rede von einer Ästhetik des Bösen wird von ernsthaften Geistern bisweilen als Ausdruck eines schicken Kitzels betrachtet, der manchen Themen im sogenannten Kulturleben eignet. «Ästhetik» – das ist, unter den heutigen Bedingungen des Postmodernismus, des Dekonstruktivismus und der Performance-Kunst, doch eher ein akademisches und im Übrigen ziemlich abgearbeitetes Thema!

Die Ästhetik des Bösen hingegen gibt als «Arbeitsprogramm» noch immer etwas her. Über die Gründe dafür muss man nicht lange nachdenken. Dadurch, dass das Gute und das Schöne schon seit langem auseinandergetreten sind, hat sich auch das Wesen der Ästhetik verändert. Während das Gute zu einer exklusiven Angelegenheit der Ethik wurde, ist *das* Schöne – diese Singularformation – längst in tausend Stücke und Facetten zerbrochen. Das Schöne an sich wird, sofern es nicht im Mode- und Designbetrieb seine lebensverschönernde Rolle zu spielen hat, sogar verdächtigt, «reaktionär» zu sein. Schon Theodor W. Adorno hatte dekretiert, es gäbe kein richtiges Leben im falschen, und nicht zuletzt deshalb im Kunstbereich der Dissonanz die Rolle eines Wahrheitsvermittlers zugestanden.

Man mag derlei Reflexionen und die ihnen zugrundeliegenden Unterscheidungen zwar für kulturgeschichtlich bedeutsam halten. Von einem philosophischen Blickwinkel aus könnte man ihre tiefreichende Geltung allerdings bezweifeln. Denken wir an die Kategorie der Wahrheit. Wir würden uns wundern, wollte man uns darauf verpflichten, zwischen einer Wahrheit des Guten und einer Wahrheit des Bösen zu unterscheiden. Obwohl es Relativisten gibt,

welche bestreiten, dass Gut und Böse sinnvoll unter dem Aspekt ihrer Wahrheit betrachtet werden können, sträubt sich unsere Erfahrung dagegen, dem Bösen überhaupt eine Wahrheit zuzugestehen. Für uns steht das Böse nach wie vor auf der Nachtseite, der Seite des Dunklen und der Falschheit. Hingegen ist uns auch heute noch eine Unterscheidung geläufig, welche angesichts einer künstlerischen Äußerung die Frage provoziert: «Handelt es sich bei diesem Werk um etwas *wahrhaft* Schönes oder geht es hier nur auf eine oberflächliche Weise um Schönheit – eine Schönheit, der keine innere Wahrheit entspricht?»

Es scheint also, als ob durch alle Demontagen der klassischen Ontologie des Ästhetischen hindurch – einer Ontologie, an der das religiöse Denken auf seine Weise stets teilhatte – dennoch eine Intuition hartnäckig erhalten blieb. Diese Intuition lautet, dass es eine *wahre* Schönheit gibt (auch wenn wir nicht mehr wissen sollten, wie sie in Begriffe zu fassen wäre) und dass es diese Art der Schönheit ist, an welcher die Schönheit des Bösen, des Versuchers, des Satans keinen Anteil hat.

Oder sagen wir es genauer: Es gibt eine Schönheit des Bösen, aber sie ist *parasitär*; sie *imitiert* auf mehr oder weniger raffinierte Weise das wahre Schöne, in ihren krassesten Ausführungen öffnet sie es nach, weil das Böse sich bereits stark genug fühlt, jenseits der Schönheit, als autonom Böses, existieren zu können. Man vergleiche in den großen Kunstwerken das Lächeln der Salome, die sich den abgeschlagenen Kopf des Johannes auf einer Schale präsentieren lässt, mit dem Lächeln der Jungfrau Maria im Augenblick der Verkündigung durch den Engel. Es ist immerhin erstaunlich, dass wir die physiognomischen Feinheiten der Authentizität und Unechtheit des Schönen weiterhin mühelos nachvollziehen können.

Wollte ich daher als Philosoph eine Ästhetik des Bösen formulieren, ich würde mich auf die sogenannte Privationstheorie besinnen. Diese besagt (und wird deshalb heute als weitgehend inaktuell erachtet), dass dem Bösen kein Sein zukommt. Das hängt mit der scholastischen Tradition zusammen, welche dem Gedanken huldigt, dass die Schöpfung, als Ausdruck eines höchstguten Willens, selbst durch und durch «gut» sei. Daher bleibt für das Böse, tiefenontologisch betrachtet, nur mehr der Negativstatus. Das Böse hat nicht teil am Sein, es definiert sich über seine Nichtteilhabe. Eine solche Lehre mag angesichts der Macht des Bösen in der Welt und all des Leidens, das dadurch entsteht, irrwitzig anmuten. Diese Reaktion hat, missverständlich, damit zu tun, dass unsere Welt, wie sie unseren Sinnen erscheint, in großen Teilen nicht real ist: Ihr mangelt es an Sein, von dem allein gesagt werden dürfte, dass seine Gestaltungen *wahrhaft schön* sind.

Als Gott die Welt schuf – sagt der Mythos –, da schuf er das Paradies. Aber das Paradies ist verdorben. Die Urkatastrophe wird in der Genesis als Ursünde

bezeichnet. Aber das ist nicht entscheidend. Entscheidend ist vielmehr, dass die *postparadiesischen Fakten*, die uns als Welt erkennbar werden, nur noch die versprengten Spuren des Paradieses in sich tragen, so wie der gnostische Mythos behauptet, in unseren Körpern seien die göttlichen Seelenfunken eingeschlossen, die sich in ihre Urheimat zurücksehnten – zurück nach Gott.

Es gibt eine Kunst des Fleisches, wie sie auf höchstem Niveau von Peter Paul Rubens (1577–1640) oder Lucian Freud (1922–2011) der Menschheit geschenkt wurde. Über die Unterschiede zwischen den beiden Künstlern braucht weiter nicht gesprochen, nur auf einen Punkt soll eigens hingewiesen werden. Viele der mythologischen und weltlichen Motive von Rubens lassen eine «Stimmung» erkennen, die man am besten als Lebensfreude charakterisieren könnte. Darin eingeschlossen ist eine Erotik, woran der religiöse Instinkt kaum jemals Anstoß nehmen wird. Diese Art der Erotik, die das Fleischliche *belebt*, lässt sich niemals auf das *bloße* Fleisch und *opake* Lüste – das Pandämonium des «Es» – reduzieren. Immer schimmert Seelisches durch, während bei Lucian Freud das Fleisch, wenn auch auf großartige Weise, sich als Absolutum setzt. Die Welt des Lebendigen besteht aus «reizbarer Materie», die ein Verlangen gebiert: ein *fleischliches Verlangen ohne Transzendenz*.

Man zögert, eine Beziehung zu ethischen Kategorien herzustellen. Im Rahmen der Privationstheorie würde man zu der Ansicht neigen, dass die Schönheit des Fleisches bei Lucian Freud von der *Erinnerung an eine Beseeltheit* zehrt, die durch ihre *Abwesenheit* dem Bild seine metaphysische Signatur verleiht. Jenseits einer solchen Empfänglichkeit für das «abwesend Anwesende» ist es die Fleischesfülle, die uns bannt: Wir starren auf das Leben als etwas, dessen Physiognomie nicht über das Fleisch hinausführt (wobei die berühmten Porträts der adipösen Frau namens Sue Tilley, namentlich das Gemälde *Benefits Supervisor Sleeping*, wohl zu den bekanntesten Meisterwerken Freuds zählen).

Das ist meines Erachtens die Crux: Es gibt keine autonome Ästhetik des Bösen, wenn das Kriterium lautet, dass Sein und Schönheit einander bedingen und auseinander hervorgehen. Jede Ästhetik des Bösen ist abgeleitet und parasitär; ihr ontologischer Grund ist eher ein Mangel als eine Überfülle an Sein. Das macht ihre Schönheit eigentümlich zwielichtig, was unserer eigentümlich zwielichtigen Epoche entspricht.

## Anmerkungen

Alle Zitate aus Fjodor M. DOSTOJEWSKIJ, *Der Idiot*, nach der Übersetzung von Arthur Luther, 3. Aufl., München – Zürich 1964, der Reihe nach 823, 287 u. 537f. – Zum Isenheimer Altar vergleiche: *Die Kunst des Abendlandes. Von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Denise HOOKER, Freiburg – Basel – Wien 1991, 170. – Zum zweiten Abschnitt des vorliegenden Artikels vergleiche mein Buch: *Was ist Glück? Über das Gefühl, lebendig zu sein*, München 2011, 105 ff.

## Abstract

*The Devil's Party. On the Aesthetics of Evil.* This essay analyzes the phenomenon of lure and temptation as the masquerade of evil in contrast to the aesthetics of the cross and the death of Christ in selected paintings (Holbein; Grünewald). In present society there is a growth of the monster aesthetics (terrorism; film; videogames) and there is actually such a thing as a «beauty» of evil. But it is a mere mocking imitation of real beauty. The essay thus follows the philosophical idea of the evil as «privatio boni»; according to this theory the phenomenon of evil can not claim a genuine ontological status.

*Keywords:* art – Fjodor Dostoevsky – Hans Holbein the Younger – Matthias Grünewald – media – radical evil