

Tod und Jenseits — ein Problem der Kunst.

Pest und Krieg sind die erschütterndsten Gottespredigten über das Mysterium des Todes. Frage und Antwort zugleich. Ist der Tod nur ein Riegel, der ein zeitumgrenztes Dasein abschließt, oder ist er auch ein Schlüssel für geheimnisvolle neue Lebenspfarten? Ist er Verzweiflung oder Hoffnung, das Ende aller Wünsche oder erst deren Erfüllung, letztes Flackern des Abendlichtes oder Morgenröte, ein erlöschender oder zündender Funke?

So lange es Menschen gibt, ist diese Frage eine der brennendsten und dringlichsten, ihre Lösung nicht nur eine Befriedigung der spekulativen Neugier des Menschengesistes, sondern eine normative Richtschnur fürs Leben, dessen Sinn und praktische Ausgestaltung ganz von dieser Lösung abhängt.

Ist der Tod nur eine Auflösung, ein Verschwinden des persönlichen Ich, dann haben die Don Juan-Naturen recht, die jedes warnende Pochen an der Seele überhören und allen Instinkten der sinnlichen Natur die Zügel schießen lassen und sich nur darum mühen, daß ihnen kein Quentchen Lust entgeht, das sie erhaschen können, die sich mit Ingrimms gegen jede Störung ihrer irdischen Seligkeiten aufbäumen und eigentlich nur darüber traurig sein können, daß die Rezeptionskraft der Augen so vielmal größer ist als die des Herzens, daß das Sehnen immer unendlich weiter geht als die Erfüllung. Jeder Krieg aber, der so vielem Glückstreben ein ewiges Ende bereitet, wäre das schrecklichste Verbrechen an der Menschheit.

Doch Gottes Wort, das in der Vernunft antönt, in der Offenbarung stark und mächtig wird, in der Geschichte besonders der gewaltigen Menschheitskatastrophen sein Echo findet, nennt eine solche, nur dem Sichtbaren und Greifbaren zugewandte Lebensauffassung Lüge und Trug, es weitet unsere Augen, um hineinzusehen in ein fernes gelobtes Land, wo all unser Sehnen und Streben letzte und ewige Sättigung finden soll.

Darum ist dem Christentum das Metaphysische Anfang und Ende, eins und alles. Dort hat es den Quell seiner Entwicklungskraft, die dem Historiker mit seinen rein natürlichen Forschungsmitteln ein unlösbares Rätsel bleibt; dort holt es jene zündenden Funken, die es in die Herzen der Menschen senkt, um ihnen Licht und Wärme zu geben; dorthin weist es

als Zielpunkt alles irdischen Wanderns und stellt die Pässe aus für jenes so unbekannte, ersehnte und doch wieder gefürchtete Land, wo es keinen Auswandererschein mehr gibt und wo die selbstgeworfenen Würfel ein ewiges Los entscheiden.

Aber auch der Ungläubige wird das Bangen ums Jenseits nie recht los, mag er auch noch so tapfer Gott und Ewigkeit leugnen. Gerade die tiefer Veranlagten unter ihnen stoßen bei all ihrem Gräbeln, Zweifeln und Verneinen immer wieder an diese eiserne Pforte, und einen Voltaire haben darum die letzten Lebensstage in gräßliche Verzweiflung gebracht, weil die jenseitige Welt, so oft von ihm verhöhnt, jetzt stärker und ungestümer als je an seiner gequälten Seele pochte. „Wir glauben zwar nicht mehr an die Höllenstrafe, aber dennoch lebt auch der Ungläubigste von uns noch mit jeder Faser seines Wesens in dem furchtbaren Mysterium des jüdischen Scheol, des heidnischen Hades oder der christlichen Hölle. Wird der Abgrund auch nicht mehr von grellen Flammen erleuchtet, so klappt er doch noch immer am Ziel unseres Daseins, und wiewohl unbekannter als einst, ist er darum nicht minder schrecklich.“ So spricht der Modernsten einer, Maurice Maeterlinck, ebenso wie Voltaire ein abgefallener Jesuitenschüler.

Wie die Kunst überhaupt ein Abbild des Lebens ist mit all seinem Glück und Leid, seinem Humor und seiner Tragik, so hat sie auch dem Tod ins brechende Auge geschaut und sein Bild in Farbe und Stein festzuhalten gesucht. Aber von der christlichen Kunst abgesehen, hat sie nur selten die große Frage nach dem Jenseits abzulesen vermocht und sich meist mit dem kalten Faktum des Lebensabschlusses begnügt. Die unsterbliche menschliche Psyche, die sich anschickt, aus dem morsch gewordenen Kerker des Leibes auszubrechen in die Lande der Freiheit, hat nur selten eine Spur hinterlassen in den unzähligen Todesdarstellungen, die uns in der Geschichte der Kunst begegnen. Wer aber den Tod nur von seiten der physischen Qualen auffaßt und das rein physiologische Absterben betont, unterscheidet nicht zwischen Tier und Mensch, er hat das große Rätsel des Todes nicht entziffert, ja nicht einmal gemerkt, daß es ein Rätsel und die wichtigste und größte Frage ist, um deren Beantwortung der Sterbende ringt. Unsere konventionellen Kriegs- und Schlachtenbilder geben vielleicht die deutlichste Illustration der rein physiologischen Todesdarstellungen, wie sie schon die griechische Kunst — man denke nur an die Laokoongruppe — vorgebildet hat. Freilich war die griechische Kunst jedem trassen Naturalismus, wie ihn die Modernen lieben, abhold und hat selbst den Tod noch

mit einem gewissen Schimmer der Schönheit zu erklären gewußt. Ihr typisches Gepräge, das nichts ist als eine mit künstlerischen Mitteln versuchte Darstellung der real existierenden platonischen Allgemeinidee, vermochte es nicht, eine psychische Auseinandersetzung mit dem Jenseits auch nur anzudeuten. Aber selbst dem rein körperlichen Wesen des Todes wird die griechische Kunst nicht gerecht und kann ihm infolge ihrer idealistischen Tendenz nicht gerecht werden. Der Tod lauert eben nicht wie ein Räuber auf den Menschen, sondern er ist ihm wie jedem Organismus immanent und arbeitet von der ersten Stunde des Daseins an mit seinen Hämmern an der Zerstörung. Rembrandt, vielleicht der schärfste Gegner der in die Kunst überetzten Allgemeinidee, hat gerade diese Seite des Todes am klarsten hervorgehoben. Alle seine Menschen, ob sie jung sind oder alt, ob sie lachen oder weinen, durchbebt eine leise oder auch laute Todesahnung, ihre Züge tragen das Mene Tefel deutlich geschrieben; wie bei einer Röntgenphotographie sieht man unter den Umrissen des warmen Lebens das kalte Skelett durchschimmern. Aber auch Rembrandts Gestalten weisen nur bis zum Tode als Abschluß des Lebens, nicht darüber hinaus.

Das Bild der sterbenden Königin Elisabeth von England von Paul Delaroche ist wohl den meisten bekannt. Es ist ein rührsames Bild mit scharfen Kontrasten. Aber die Angst in den Zügen der Sterbenden kündigt nur ein letztes Anklammern an die schöne Welt, nicht ein Handreichen in die Ewigkeit. Noch weniger finden wir eine solche Transzendenz in den berühmten Bildern von Gallait: „Die Brüsseler Schützen vor den Leichen der Grafen Egmont und Hoorn“, und von Piloty „Wallenstein“. Die Gunst des Publikums, deren sich diese Bilder erfreuen, sind gewiß kein Beweis für innere Größe.

Auch Böcklins „Toteninsel“ verzichtet auf überirdische, sphärische Klänge, und so gewaltig das Bild in seiner Stimmung ist, so ist es doch nichts als eine poetisch-malerische traumselige Verherrlichung des beliebten profaischen Grabspruches „Friede seiner Asche“. Ebenso wenig reicht die Idee bei seinem Selbstbildnis mit dem grinsenden, geigenden Tod übers Grab hinaus.

So finden wir außerhalb des Bereiches der eigentlich christlichen Kunst kaum jemals eine höhere Auffassung des Todes. Die ganze trostlose Stimmungswelt des letzten irdischen Fiasko konzentriert in sich das berühmte Grabmal von Bartholomé auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise. Nichts als erschütterndes Weheklagen, ein düsteres Fatum, das die verzweifeltsten Massen dem dunklen, schauerlichen Tore entgegenwälzt!

Von dem Tode in solcher Gestalt wenden wir uns schauernd ab und sind froh, im Schoße des Christentums trostvollere Ausblicke zu finden. Wie der Christliche Glaube selbst, so hat auch die von ihm befruchtete Kunst ihre Perspektiven über das irdische Leben hinweg ausgeweitet in die seligen Gefilde des Paradieses. Freilich ist es auch der Christlichen Kunst nur sehr selten gelungen, diese Perspektiven mit rein innerkünstlerischen Mitteln zur Darstellung zu bringen. Nicht selten setzen Werke mit Christlichem Inhalt den Glauben einfach voraus und würden in sich selbst, losgelöst von dem durch die Glaubensquellen determinierten Sinn nicht aus dem Bereich dieser Welt hinausweisen. Oft jedoch greifen die Künstler zu den Mitteln der Symbolik, um das Transzendente auch im Werke selbst anzudeuten. Der stark intellektuelle Einschlag dieser Symbolik liegt ja gewiß nicht auf der Linie der reinsten und höchsten Kunst, aber ihre klare und prägnante Sprache sagt dem einmal eingeweihten Publikum mehr als eine das Übernatürliche mit rein künstlerischen Mitteln andeutende Darstellung, die über die Empfindungskraft des gewöhnlichen Volkes eben doch weit hinausgeht. Darum kommt die Symbolik dem paränetischen Zweck der Christlichen Kunst sehr entgegen und erfreute sich von jeher großer Beliebtheit beim Volke.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die griechische Kunst bei eigentlichen Todesdarstellungen dem Unsterblichkeitsgedanken keinen Ausdruck zu geben wußte. Bei der Grabmalplastik jedoch hat sie zu diesem Zwecke auch zu Symbolen gegriffen. Manche Totenmaldarstellungen zeigen die Verstorbenen im Genuß jener Opfer und Spenden, die ihnen von den Überlebenden geweiht wurden.

Diese Grabmalssymbolik erbte sich fort in die Christliche Zeit und wurde nur mit neuem Inhalt erfüllt. So hat man bisweilen, um den Begriff der ewigen Belohnung zu geben, am Grabstein einen Scheffel Getreide dargestellt, als Anspielung an das Wort des Heilandes: „Es wird euch ein volles und gerütteltes Maß zuteil.“ Häufig finden wir den Pfau als Sinnbild der Unsterblichkeit, da man sein Fleisch für unverweslich hielt; den Phönix als Sinnbild der Verjüngung, eine aufsteigende Taube als Zeichen der in den Himmel einziehenden Seele. Symbolische Bedeutung, meist inspiriert von den Begräbnissliturgien, haben auch die Bilder der Propheten Jonas und Daniel sowie die Auferweckung des Lazarus.

Das Hauptsymbol der Christlichen Jenseitshoffnung ist das Kreuz. Wie alles im Leben des Gottmenschen Typus und Vorbedeutung, zugleich Erfüllung und Vorherhersagung ist, so hat auch sein Sterben auf Kalvaria

die Todesgeschichte der Menschheit in überwältigender Konzentration dargestellt. Das Kreuz auf dem Berge ist an sich schon das sprechendste Sinnbild der Verbindung von oben und unten, vom Irdischen und Überirdischen, vom Physischen und Metaphysischen. Und an diesem Kreuze erhöht hing sein reiner Opferleib und ließ sein Blut herabträufeln auf die sündige Menschheit, während sein Opferwille emporstieg zum himmlischen Vater. Und neben dem Kreuze des unschuldigen Gerechten stand das des bekehrten Sünders und des verstockten Bösewichtes. So haben sich alle drei Arten eines Menschentodes, die in Beziehung auf das Jenseits möglich sind, in jener zentralen Mittagsstunde der Geschichte abgespielt, uns zu Trost und Warnung.

Wie hätte es anders sein können, als daß die christliche Kunst den Kreuzestod des Herrn immer und immer wieder zum Vorwurf nahm? Vielfach haben die Künstler dabei, um das Hineingreifen in die Ewigkeit ja recht deutlich zu machen, Engelsgestalten beigelegt, die das Blut des Heilandes in Reichen auffammeln, oder sich sonst um den heiligen Leib mühen. Noch zu Dürers Zeiten war diese Art beliebt, und sie findet sich auch heute nicht selten. Im Mittelalter war besonders auch die Darstellung des Todes der seligsten Jungfrau sehr verbreitet. Die Seele der Sterbenden wurde dann oft als kleines Figürchen vom Heiland in Empfang genommen.

Wie sehr die Künstler des Mittelalters der plastisch und konkret formenden Phantasie des schlichten Volkes entgegenzukommen wußten, zeigt vielleicht am schönsten eines der berühmtesten Bilder der Kunstgeschichte: „Der Triumph des Todes“, im Campo Santo zu Pisa. Es ist ein Epos vom Tode in Farben mit katechetischer Tendenz, noch etwas naiv in Auffassung und Zeichnung, wie es im 14. Jahrhundert nicht anders zu erwarten war, aber von mächtiger Einbildungskraft inspiriert und von gewaltiger Wirkung. Das transzendente Wesen des Todes, sein Überleiten in ein neues seliges oder auch unseliges Leben, ist hier ganz mit den Mitteln der Symbolik erschöpft; sogar Spruchbänder müssen der genaueren Erfassung des Bährgehaltes noch nachhelfen. Engel und Teufel durchschwirren die Lüfte und reißen die Seelen der Toten an sich, um sie in ihr Reich zu entführen. Oder sie streiten auch in draßlicher und volkstümlicher Art um den Besitz einer Seele. Das künstlerische Mittel des Gegensatzes ist in vorbildlicher Weise ausgenützt, nicht wie bei den späteren Totentanzdarstellungen in getrennten Bildern, sondern in einheitlichem Rahmen, wobei das zusammenschließende Medium freilich nur durch den

landschaftlichen Hintergrund gebildet wird. Trotzdem ist die Kontrastwirkung eindringlicher als bei den getrennten Bildern. Neben einer Gruppe lebensfrischer Gestalten, die sich, ohne an den Tod zu denken, irdischen Belustigungen hingeben, sind solche, die sich, von den Leiden und Mühsalen des Lebens zermüht, nach dem Tode sehnen; eine friedliche Szene auf einem Hügel schildert gottliebende Seelen, die dem Tode ruhig und gefaßt entgegensehen können; unten sind Särge mit verwesenden Leichen aufgestellt, vor denen ein lustiger Jagdzug entsezt zurückfährt.

An Stelle dieser direkt ins Übernatürliche weisenden Symbolik wurde bei den später weit verbreiteten Totentanzbildern eine mehr indifferente gebräuchlich, indem der Tod als Gerippe seine Opfer in allen Lebenslagen sucht. Gleichwohl liegt all diesen Totentänzen ein religiöses Motiv zu Grunde, wie sich in dem durch und durch christlichen Mittelalter eigentlich von selbst versteht. Man hat sie darum auch mit Vorliebe an Kirchen und Friedhöfen angebracht. Es fehlt übrigens auch nicht an direkt christlichen Beziehungen. So schildert das letzte Bild der berühmten Holbeinschen Totentanzserie, wie der Knochenmann alle vor dem ewigen Richter sammelt.

Damit sind die Motive, welche die christliche Kunst dem Tode entnommen hat, nicht erschöpft. Es wäre noch hinzuweisen auf die vielen Darstellungen, die der Tod des hl. Joseph gefunden hat, auf die Märtyrerbilder, auf die Aufnahme der hl. Katharina in den Himmel (z. B. von Guini und später von Mücke), auf die originellen Zeichnungen Steinles: Die Seele vor den Pforten der Ewigkeit und die Aufnahme des reuigen Schächers ins Paradies, auf Methus Tod als Freund, um nur einiges aus der fast unübersehbaren Menge herauszugreifen. Da jedoch all diesen Bildern das symbolische Gewand wesentlich ist, möchten wir lieber gleich den letzten Schritt unserer Untersuchung wagen.

Ist es je einem Künstler gelungen, ohne solche überirdische Nebenfiguren, ohne Wunder und Symbole, gewissermaßen ohne einen *deus ex machina* den Tod als Befreier der Seele, als lebensprossendes Samenkorn darzustellen, also mit den reinen Mitteln der Kunst?

Man ist versucht, die Frage ohne weiteres mit einem „Unmöglich“ zu beantworten. Die Kunst ist ja in allen ihren Mitteln sinnfällig, wie sollte sie also das Überfinnliche als solches auszudrücken vermögen? Liegt darin nicht ein innerer Widerspruch, der jede weitere Untersuchung überflüssig macht?

Es ist in der That eine Unmöglichkeit, den Tod als Erwecker neuen Lebens so eindeutig durch die Sprache der Kunst auszudrücken, daß auch der Nichtsahnende von der Gewalt des Überfinnlichen ergriffen und überzeugt wird. Eine gewisse Einstellung des Beschauers bleibt unter allen Umständen notwendige Vorbedingung. Er kann nicht finden, was er nicht sucht, aber er sollte finden, was er sucht.

Daß trotzdem das Problem für den Künstler noch ein außerordentlich schwieriges bleibt, zeigt uns schon eine oberflächliche Wanderung durch die Geschichte der Kunst. Die Fälle, wo der von Jenseits und persönlicher Unsterblichkeit überzeugte oder doch theoretisch hierüber aufgeklärte Betrachter von Todesbildern jenes Händereichen von Erde und Himmel, die Verührung zweier Welten empfindet, sind so selten, daß nur die Schwierigkeit der künstlerischen Lösung als Erklärung bleibt. Denn die Kunst vieler Jahrhunderte stand ja völlig unter dem Einfluß des Christentums und hätte die Aufgabe oft und oft gelöst, wäre sie nicht über die geistige Potenz der Schaffenden hinausgegangen. Sind doch schon in der Wirklichkeit die Fälle nicht allzu selten, wo sich über das Antlitz eines im Frieden mit Gott Verstorbenen ein ganz überirdischer Glanz breitet, der selbst einen Ungläubigen gläubig machen könnte.

Die ganze Diskrepanz spiegelt sich sehr klar in Giotto's und Ghirlandajo's Requien des hl. Franziskus wider. Dasselbe Thema in ähnlicher äußerer Anordnung, und doch welcher Unterschied an innerer Kraft! Bei Ghirlandajo ist es ein toter Leib, der auf der Bahre liegt ohne eine Spur des mystischen, aus einer andern Welt herüberleuchtenden Scheines, der das gewaltige Meisterwerk Giotto's verklärt. Es bedurfte des Heiligenscheines und der über der irdischen Gruppe angebrachten Verklärung des Toten nicht, um aus der fest und geschmeidig gebliebenen Gestalt, aus den ruhigen und friedlichen Zügen des Antlitzes den Beginn eines neuen Lebens herauszulesen.

So hat das Genie eines Giotto bereits die Lösung gebracht, die seine Nachfolger mit ihren mehr naturalistisch als monumental gearteten Tendenzen wieder ganz aus dem Auge verloren. Erst ein Fra Angelico, dessen ganze Kunst ja gewissermaßen aus unserer Welt hinausgehoben zu sein scheint und das Siegel des Visionären an sich trägt, hat das große künstlerische Ideal wieder erreicht, wie in seinen lieblichen Bildern von Mariens Tod, in den wunderbaren Kreuzbildern, in der Florentiner Kreuzabnahme. Über alle diese Bilder ist jener stille selige Friede ausgegossen, mit dem

die Vorstellung des absoluten Gestorbenseins unverträglich ist, der die goldene Brücke bildet von der Welt der Körper in die Welt der reinen Geister. Und dieser Friedensglanz, der vom Toten ausstrahlt, hat auch die Nebenfiguren durchströmt und weist hinüber in die frohen paradiesischen Gefilde, die der Pinsel des frommen Klostermalers so wunderbar hervorzuzaubern wußte. Selbst dort, wo der Schmerz sich Bahn bricht, wie in der großen Kreuzigung im Kapitelsaal von San Marco, hat er nicht das irdisch-Resignierte oder gar Verzweifelte derjenigen, die keine Hoffnung haben, sondern milde Ergebenheit in die Fügungen des göttlichen Vaters.

Die Kunst der eigentlichen Renaissance hat weder den Willen gehabt, noch auch bei ihrer verweltlichten Lebensanschauung die Kraft, das Transzendente des Todes überzeugend zur Geltung zu bringen. Als man die Mittel der Malerei immer mehr beherrschte, hat man wohl durch Lichteffekte und ähnliche äußerlichkeiten den Mangel an innerer Größe wettzumachen und die Szene aus dem Irdischen hinauszuhoben versucht, aber alles das gibt keinen Ersatz für die fehlende psychische Vertiefung. So müssen wir über Jahrhunderte hinschreiten, um die Spuren Fra Angelicos wieder zu finden.

Die Kunst unserer Zeit ist ja stark auf das Psychologische eingestellt und wendet sich neuestens wieder mit Vorliebe dem Monumentalen und damit einem gewissen Stilisierungsidealismus zu. Aber diese Kunst wurzelt zu tief in der Welt, als daß wir von ihr die Lösung unseres Problems erhoffen könnten. Die neuere christliche Kunst hat ja gewiß Hervorragendes geleistet, das vor jeder Kritik mit Ehren besteht, aber bei Todesdarstellungen hat auch sie nur selten die mystische Vergeistigung durchscheinen lassen, die uns an Fra Angelicos Bildern entzückt. Wieder müssen wir in die stille Klosterzelle flüchten, um ihren überirdischen Hauch zu verspüren. Beuron ist es gewesen, das an den Traditionen des Florentiner Dominikaners neu anknüpfte, freilich nur dem Geiste, nicht der Form nach. Hier ist die künstlerische Form selbst, die geistvolle Stilisierungsmethode zum Symbol der Unsterblichkeit geworden, ähnlich wie bei den gewaltigen Pharaonengestalten an den ägyptischen Grabmalen, die in hieratischer Ruhe, aller sterblichen Adjutanten entkleidet, mit ewig jungem Blick in die fernen Jahrtausende schauen. So trägt der Gekreuzigte in der Mauruskapelle bei Beuron in seiner Klarheit, Durchsichtigkeit und Schmerzlosigkeit geradezu die Eigenschaften des verklärten Leibes an sich. Das Samenkorn der Auferstehung hat bereits zu sprossen begonnen. Mag jemand über die

Deuroner Kunst denken wie er will, mögen ihm die künstlerischen Mittel dieser Schule noch so unsympathisch sein, das eine wird er zugeben müssen, daß sie in ihren besten Werken einen hohen Grad der Verseelung erreichte und das Übersinnliche und Übernatürliche unvergleichlich tiefer empfunden hat als ganze Epochen künstlerischen Schaffens zusammengenommen.

So haben wir auf unserem Wege Berge angetroffen und Täler, sonnenbeschiedene Höhen und düstere Abgründe, stimmungserhebende und stimmungsbückende Atmosphäre. Unsere Zeit ist wie wenig andere in Todesleid, in Schmerz und Weh getaucht. Wir brauchen Tröster und Besänftiger. Religion und Kunst müssen die ganze Fülle ihrer Gaben über die leidende Menschheit ausgießen. Sie sollen unsere gebrochenen Herzen emporrichten zur ewigen Hoffnung. Wir können und wollen uns nicht begnügen mit dem Trost, den Maurice Maeterlinck als Ergebnis seiner Untersuchungen über den Tod ausspricht, daß nämlich das Unendliche uns nach dem Tode nichts anhaben könne und sich selbst peinigete, wenn es auch nur den Geringssten von uns strafen wollte. Dieser letzte Trostschimmer einer pantheistischen Eschatologie erweist sich als müdes verglimmendes Irlicht. Denn wäre dann jenes namenlose Leid, das sich durch all die Jahrhunderte der Menschheitsgeschichte hindurchzieht und im gegenwärtigen Völkerringen die Schmerzen von vielen Jahrzehnten in den Lauf weniger Monate zusammenwirbelt, nicht auch eine Selbstpeinigung des Unendlichen?

Joseph Kreitmaier S. J.