

Offizier festnehmen, steckte ihn in die türkische Truppe, ließ ihn wehrlos prügeln, um ihn zu mißbrauchen. Es blieb nichts übrig von der Meisterschaft des Lebens. Am Ende war alles vergeudet; die Ehre, das Glück, der Leib, alles war geschändet. Die Erde hat sich gewehrt, und sie hat gewonnen.

Der gefährliche Dienst

„Eines noch: Du erinnerst Dich, daß ich Dir damals, als ich zur Fliegertruppe ging, schrieb, es wäre für den Menschen von heute dasselbe, wie im Mittelalter in ein Kloster zu gehen. Das trifft in mehr als einer Hinsicht zu“ (T. E. Lawrence, Wie ich mich sehe, in: Die neue Rundschau 46 II [1935] 118). Diese Sätze aus einem selbstverfaßten Nachruf umschreiben eine ganze Kulturgeschichte und sind ein offenbarendes Schlußwort zu diesem Leben und zu dem Thema, das sich in diesem Leben abhandelte.

Der Eintritt in das anonyme Leben der Kaserne (T. E. Shaw, Fliegersoldat Nr. 338 171) sollte so etwas wie eine Konversion bedeuten; er hatte heilenden und sühnenden Sinn. Die großen Ansätze seines Lebens hatten sich in ihr Gegenteil verkehrt, er war am Leben schuldig geworden, und das Leben hatte ihm die große Ruhe, die er suchte, versagt und sein inneres Gleichgewicht zerstört. Auch jetzt sucht und findet der Mensch Lawrence keinen Ausweg über die Welt hinaus; er ergibt sich der Erde, indem er auf die Herrscheransprüche verzichtet und ein unbedeutender, dienender Teil werden will. Seine Idee der großen Freiheit ist abgelöst durch das Gespenst der Maschine, die mechanisch abläuft und keine Pause und keinen Eigensinn und keine Emanzipation duldet. „Mir gefällt diese Art Leben, sie bekommt mir“ (OL 202). Und er überwindet diese Übergabe nicht mehr. Am Tag vor seinem Tod, als er gerade lernen wollte, wieder ein eigenes Leben zu führen, schreibt er: „Es ist noch zu kurz her, daß ich die Fliegertruppe verlassen habe. Der Schmerz ist noch zu groß. Wenn ich nur weiter dort hätte bleiben können“ (OL 202). Das ist der Abschluß und das Ergebnis: nun ganz und endgültig auf die eigene Mitte und die eigene Entscheidung zu verzichten, als Nummer in der Kolonne zu stehen und der Befehle zu warten. Dieser Mann hat das Leben des Jahrhunderts in seinem Beginn und in seinem Ergebnis gelebt

und treibt dazu, die Geheimnisse dieses Lebens zu überdenken.

Der Dienst an der Welt ist ein gefährlicher Dienst. Nicht nur in dem Sinn, daß man sich der Mühsal und der Not und den Verwundungen aussetzt. Diese Gefährdung entbindet nicht von der gestellten Aufgabe. Die tiefere Gefahr liegt darin, daß der wagende und erobernde Mensch sich einer fremden Gesetzlichkeit ausliefert und seinen Mittelpunkt an die Dinge verliert. Das Leben des Obersten Lawrence wurde innerlich zerstört und angefressen, weil er jedem Ding, jeder ihn ankommenden Situation sich selbst gab, und jede plünderte ihm ein Stück seiner Wirklichkeit weg.

Was diesem Leben zum Verhängnis wurde, war nicht der großgewollte Einsatz für den Dienst an der Welt, sondern die fehlende Mystik der Erde. Man muß den Dingen auf den letzten Grund gehen, sonst sind sie falsch und mörderisch, und man muß sich selbst bis auf den letzten Grund durchschauen, sonst ist das Ergebnis eben jener „vollendete Schauspieler“ und „Dilettant“, als den Lawrence sich selbst entlarvte. Lawrence hat an das Geheimnis seines Lebens und an das Geheimnis vieler Leben gerührt, als er schrieb: „Es gehört zum Bittersten im Leben, gewahr zu werden, daß man gerade nicht gut genug ist. Vielleicht ist man besser als einige, als die vielen. Aber mir ist das Relative gleichgültig, und der Vergleich mit andern kann nichts Tröstliches haben. Irgendwo gibt es einen idealen Maßstab, und nur nach dem muß man sich richten, und ich kann ihn nicht finden...“ (OL XVI). Der Mann war zu gescheit, um sich von der Erde etwas Endgültiges vormachen zu lassen. Er hat die Kontingenz erlebt, wie sie schärfer und eindringlicher noch kein Philosoph bewiesen hat. Aber er war zu stolz, aus der freigewählten Selbstverschlossenheit herauszugehen und sich zu beugen dem Gesetz der Geschöpflichkeit. Er wollte sein Leben behalten, und hat es verloren. Er mußte ein Dasein auf sich nehmen, in dem all die dunkeln Sätze und harten Möglichkeiten etwa der Heideggerschen Philosophie wirklich wurden, die Not, die Sorge, die Einsamkeit, der Tod, die Schuld. Wer den Dingen nicht mit dem größeren Ernst des Absoluten begegnet, dem sind sie gefährlich. Nur wer so sein Leben verliert, wird der Erde die hundertfältige Frucht abringen.

THEOLOGIE DES BAROCKEN

Zur Ausstellung der Kunstwerke des Madrider Prado in Genf

Von Hugo Rahner

In den gewitterschwangeren Tagen am Ende des August sind sie wieder heimgekehrt, die spanischen Gemälde, die man den Sommer über in Genf bewundern konnte. In einer abenteuerlichen Flucht

wurden sie vor einem Jahr erst „sichergestellt“ von jenen, denen nur am Beutewert dieser Wunderwerke des Geistes gelegen war. Aber was ist auch ein Jahr, was ist überhaupt „Zeit“ im atemraubenden Stru-

del unserer Tage? Alles hat sich inzwischen geändert im Heimatland dieser Bilder, und nun kehren sie heim, so adelig ruhig und gelassen, wie einst Könige heimkehrten nach den Stürmen des Aufstands. Mit einem noch immer unfasslichen, fast angsterfüllten Glücksgefühl hat das spanische Volk sie wieder in seine Hut genommen, dankbar dafür, daß nun doch der heroische Geist seiner völkischen und christlichen Vergangenheit gesiegt hat, aus dem einst auch diese unsterblichen Schöpfungen der Kunst hervorgingen. Die Ausstellung in Genf war eine beglückende und wundervolle Epiphanie aus der unvergänglich königlichen Welt des Geistes. Und fast mit Neid haben wir diese königlichen Bilder heimziehen lassen, wo sie nun, nach der stillen und feierlichen Audienz an das Abendland, wieder geborgen sind in der strengen Kühle des Escorial und in der umhegten Geborgenheit des Madrider Prado.

Zehntausende sind in Genf an den spanischen Meisterwerken vorbeigezogen, und es war des professoralen Redens und des mondänen Plapperns kein Ende vor diesen stillen Bildern. Man vernahm tieferschürfende Analysen der Porträtkunst des Velazquez, man sprach, wie üblich, vom Anastigmatismus des Greco, man erschrak wohl sogar vor der unerbittlich grausamen Seelenzerfaserung des Goya. Aber es war, als schauten diese Bilder alle in eine hinter den sichtbaren Dingen liegende Ferne, so wie sich Tizian auf seinem unsterblichen Altersbild darstellt, das man in Genf bewundern durfte: sie geben ihr Geheimnis nicht jedem preis, sie wenden den Blick ab und fangen kein Gespräch mehr an außer mit dem, der schon ahnt, was sie jenseits von Farbe und Geste sagen wollen. Sie schauen weg, in eine andere Welt hinein mit den enttäuschten und darum weisen Augen des neunzigjährigen Tizian; aber wer ihnen aus dieser andern Welt entgegenkommt, kann aus ihrem Dunkel auf einmal das Blitzen des Geistes schauen, so wie die alten Augen des Malerfürsten heimlichen Feuers voll sind, so wie das Gold der Kette magisch aufblitzt aus dem Dunkel seines Gewandes. Das Grundgeheimnis dieser auserlesenen Meisterwerke ist das Göttliche. Darum war die Genfer Ausstellung ein einziges, hinreißendes Zungenreden über theologische Dinge, ein Sichtbarwerden des Geistes, der in den Brunnenschächten aller wahren künstlerischen Eingebung aufquillt. Unsichtbaren Geist hat man sehen und in Farben und Gestalten ehrfürchtig lieblosen können, aber nur mit der tastenden Liebe jenseitiger Augen. Denn es sagt schon Augustinus: „Bloß weltliche Liebe hat keinen Blick für das Unsichtbare. Nur mit Augen, die dem Unsichtbaren offenstehen, kann geschaut werden Heiliger Geist.“¹

So wollen wir nun, demütige Untertanen des Geistes, an der königlichen Majestät dieser Bilder vorbeiziehen und sie um ihr Geheimnis befragen — Audienz und Pilgerfahrt wie in dem erhabenen Festsaal einer barocken Wallfahrtskirche ist dieser Gang zu den Meisterwerken des spanischen Barocks. Und er wird uns einführen in das theologische Mysterium dieser Kunst, wird uns geleiten über Höhen und in Tiefen des Religiösen, das hier, in der geschichtlichen Bedingtheit des spanischen Barockjahrhunderts, in der von aller zeiträumlichen Bindung losgelösten Gültigkeit des in seinen Urkräften immer gleichen religiösen Menschen, und endlich in der über alle Geschichte und alles Menschentum himmelhoch sich aufschwingenden Theologie, einen hinreißenden Ausdruck gefunden hat.

I.

Die Welt des Religiösen und Theologischen, die sich in den Meisterwerken des Prado und Escorial widerspiegelt, konnte so nur gestaltet werden im spanischen Habsburgerreich des 17. Jahrhunderts. Es ist ein heimliches und zugleich unheimliches Gesetz des ins Fleisch gebannten Geistes, daß der begnadete Mensch, der Fromme und der Künstler, gerade dann zu endgültig geformter Gestaltung seiner tiefsten Ahnungen gelangt, wenn ihm der selbstsichere Besitz jener Tiefen zu entschwinden beginnt, daß also ein Zeitalter immer dann seine reifste Schönheit entfaltet, wenn das Leben von der Wurzel her schon am Absterben ist. Darum ist es für die Geschichte, der Frömmigkeit und der Theologie genau so wie der Kunst, eines der tiefst sinnigsten und feinsten Anliegen, diesen lebenszeugenden Beginn des Sterbens zu ertasten. Oft ist das nur ein Augenblick, vergleichbar einem strahlenden Sommertag, an dem uns doch urplötzlich ein kühler Lufthauch oder eine sterbende Blume das unheimlich leise Kommen des Herbstes anzeigt. Die sommerliche Kraft ist gebrochen. Der Geist beginnt zu sinnen, er schäumt wohl noch einmal auf in scheinbar gleich gebliebener Lebenskraft, aber heimlich ist er müde. Und in dieser reif gewordenen Müdigkeit umgreift er wie mit einer gelassenen, schönen Geste der Hände eine zwiefache Wirklichkeit: zurückgreifend „begrift“ er auf einmal die Vorletztheit alles sommerlich unbekümmerten Wachsens, die heimliche Unreife alles selbstsicheren Herrentums, das Todgeweihte schon im Geborenwerden; vorwärtstastend aber erahnt er das unveränderlich Lebendige im Sterben, den jenseitigen Frühling, der knospenhaft schon drängt und treibt, ehe das Blatt abgefallen ist. An den Werken einer solchen herbstlich reifen Kunst, wie sie in den unsterblichen Bildern des spanischen Barockjahrhunderts sich entfaltet, müssen wir also für ein theologisch vertieftes Verständnis dieser Kunst zwei Dinge zu schauen suchen: Einmal den

¹ Tractatus in Joannem 74, 4. 5 (PL 35, 1828/29).

Übergang von der kraftvoll selbstsicheren Begründetheit des vorausgehenden „goldenen Jahrhunderts“ zum Überschwang und zur Müdigkeit des Jahrhunderts herbstlicher Reife; zu Überschwang des noch einmal Sagen- und Gestaltenwollens alles dessen, was früher in kühler Gehaltenheit jungfräulich ungesagt und verhüllt geblieben war; zu Müdigkeit der Überreife, der augenschmerzenden Klarheit der Reflexion, der abgründig verborgenen Angst. Sodann aber ebenso (und das scheint uns die feinste und schwerste Aufgabe solcher Betrachtung barocken Absterbens) die gerade im Vergehen sichtbar werdende neue oder noch besser uralte gleichbleibende Gewalt unversiegligen Lebens.

Wenn man die breiten Marmortreppen des Genfer Museums in feierlicher Erwartung hinanstieg und in den ersten Saal eintrat, wurde der Blick gebannt von den herrlichen Gobelins, zu denen einst Jan Vermeyen die heute in Wien aufbewahrten Kartons gezeichnet hat. Sie stellen den Feldzug Kaiser Karls V. gegen die Türken in Tunis dar. Mehr als drei Jahrhunderte lang schmückten sie den königlichen Palast zu Madrid, einzigartige Wunderwerke flämischer Teppichkunst, zugleich aber mit ihren tiefsinnigen lateinischen Inschriften gleichsam den Hintergrund bildend für unsere kunsttheologische Betrachtung. Sie tragen eingewebt den stolzen Wappenspruch eines Kaisers zweier Welten, zwischen den Säulen des Herkules, über den rauschenden Wellen der Atlantis: „Plus ultra!“ Auf dem adelig vornehmen milden Glanz dieser Teppiche prangt das unsterbliche Meisterwerk Tizians: das große Reiterbildnis Kaiser Karls V. nach der Schlacht bei Mühlberg. Vor verglimmendem Himmel sprengt der Kaiser daher im wundervoll reifen und leuchtenden Weinrot des Federschmucks und der Schabracke, den vorsichtigen und klugen Blick in die abendliche Ferne gerichtet: der Kaiser in jenem vorüberhuschenden größten Augenblick seines Lebens, da er glaubte, die religiöse Einheit Deutschlands mit der Schärfe des Schwertes hergestellt zu haben, der Türkenbezwiner, der „Christo secundo“ (wie die lateinischen Verse der Gobelins stolz verkünden), der den Erbfeind der Christenheit besiegt wähnte, der Heros des siglo de oro seines geliebten Spaniens. Aber wir ahnen es schon in der abendlichen Pracht des gewaltigen Reiterbildes, daß das weltherrliche Plus ultra enden wird in der müden Enttäuschung von Yuste, so wie aus des Kaisers Gemahlin Isabella von Portugal, deren Bildnis, ebenfalls von Tizians Meisterhand hingezaubert, im Glanz edler Perlen und im Schimmer des rötlichen Haares doch schon tränenumflort in die Weite sinnt, jener grauenerregende Leichnam geworden ist, dessen Anblick den Herzog Franz v. Borja erschüttert hat. Und wahrlich: nun hebt in all diesen Gemälden die tragische Geschichte der spanischen Habsburger an, dieses deut-

schen Blutes, das in der Glut Spaniens aufrauscht und müde versickert. Die starre Größe und Leidenschaft Philipps II., die doch schon von tiefer Enttäuschung unwittert ist, wird in den Bildern Tizians und Pantojas greifbar, das Bluterbe der geistumnachteten Johanna schaut aus den angstvollen Augen des Don Carlos, den Sanchez Coello erschreckend wahr gemalt hat. Und Velazquez führt diese Tragödie des müden Blutes weiter in seinen höfisch vornehmen und doch unerbittlich tiefbohrenden Gemälden der spanischen Habsburger des 17. Jahrhunderts. Da erstet sie wieder vor uns, die Familie Philipps IV., Menschen von erhaben hoch wandelndem dynastischem Bewußtsein, von hochgezüchteter Eleganz, gehüllt in den wie schwere Seide rauschenden Glanz des Madrider Barocks, diese Deutschen mit den seidigen blonden Locken — Merowingerlocken möchte man sie nennen —, aus deren Augen uns die aristokratische Menschenscheu und die flackernde Lebensangst, die doch wieder in derbe Sinnenfreude umschlagen kann, anstarrt. Da reitet in königlichem Pomp der kleine Don Baltasar Carlos, auf dessen Augen allein eine Zeit lang das Geschick der Dynastie stand, in einer Landschaft von gläsern kühlen Schneebergen und gewitterschwangerem Himmel. Sein früher Tod zwingt den König Philipp IV., dessen Bildnis Velazquez in unermüdlicher Abwandlung seelischer Tiefenschau uns immer wieder vorführt, zu neuer Heirat — mit der Tochter seiner eigenen Schwester, dem blonden vierzehnjährigen Kaiserkind aus Wien. Karl Justi hat uns in seiner Velazquezbiographie die prunkende Hochzeit im Madrid des Jahres 1649 geschildert, dieses barocke Hochfest eines sterbenden Geschlechts². Und der venezianische Gesandte Basadonna hat an diesem Tag ein Wort an die Signorie geschrieben, das wie ein Blitz das unheimliche Grundgesetz vom sterbenden Überschwang beleuchtet: „Der Hof wollte beweisen, daß er noch Wunder tun könne, jetzt, wo jedermann glaubte, daß man am Boden liege.“ Aus dieser Ehe ging die entzückende blonde Margareta hervor, die später wieder Kaiserin in Wien wurde und die Velazquez in dem unsterblichen Gemälde der „Meninas“, einem der Glanzstücke der Genfer Ausstellung, in all ihrer zerbrechlichen Liebenswürdigkeit und altklugen Unkindlichkeit verewigt hat. Aber noch tiefsinniger kommt die barocke Tragik des Absterbens zur Gestaltung in dem großen Bildnis der Königin Marianna selbst. In diesem vergränten Gesicht mit den müde hängenden Mundwinkeln, das in einer fast grausigen Ironie umrahmt ist von dem sinnlos schweren Prunk der Haartracht und der knisternen Seide des Hintergrunds, steht die helle Angst

² K. Justi, Velazquez und seine Zeit³ (München 1922) II, S. 286 f.

gezeichnet, das Ausgeliefertsein des jungen Mädchens an den sinnensfrönenden Mann und in die politische Heimatlosigkeit, das lastende Bewußtsein um die Verantwortung für das Weiterleben des Geschlechts. Sie ist die Mutter des letzten Habsburgers auf spanischem Thron, dessen verquollen aufgelöste Gesichtszüge uns in dem erschreckenden Gemälde des Carreño de Miranda den Ausgang dieser Tragödie des Blutes ahnen lassen.

Das also ist die Herbstzeit des spanischen Barocks, widerleuchtend und zusammengefaßt wie in einem Spiegel (vergleichbar dem virtuos gemalten Spiegelbild des Königspaares auf Velazquez' *Meninas*) in der Tragik der königlichen Ahnengalerie des Prado. Noch ist Herbst, ernteschwer im Sterben; die Welt, die den Genius des Greco und Murillo hervorgebracht oder gehegt hat, der sich auch die portugiesische Weichheit des Velazquez nicht entziehen konnte, für die Lope de Vega und Calderon Unsterbliches schufen. Nichts macht uns das geheimnisvolle Gesetz des sterbend fruchtbaren Lebens im spanischen Barock klarer als der Blick auf die winterlich erstarrte Welt des bourbonischen Spanien, die uns mehr als hundert Jahre später der Genius des Goya festgehalten hat in den achtunddreißig Gemälden, die man in Genf bewundern konnte. In diesen Bildern schwingt die Polarität des Religiösen nur noch zwischen den zersetzten und zerbröckelten Trümmern des einstigen Lebens, zwischen der aufgeklärten Freigeisterei der nackten Maja und der bigott dumpfen oder irr aufkreichenden Verzücktheit des namenlosen Volkes. Darüber steht wiederum das Bildnis einer königlichen Familie — aber welch ein Abstürzen in eine faulende Welt erleben wir da beim Anblick von Goyas unsterblicher und unerbittlicher Karikatur des Royalismus, dem Bild der Familie Karls IV.! Entschwunden ist die adelige Welt der blonden Habsburger. Das wahre, unsterbliche Spanien ist wie tot. Jeder kommende Aufstieg dieses Volkes wird darum ein Überspringen des zersetzten Jahrhunderts der Aufgeklärtheit und Gottferne sein müssen, ein bewußtes Zurückgreifen in die unvergänglichen Schätze des Religiösen und Theologischen, die von dem genialen 17. Jahrhundert aufgespeichert wurden und immerdar lebenszeugend bleiben — die Genfer Ausstellung und das politische Geschick des heutigen Spanien haben es von neuem bewiesen.

II.

Was die Welt des spanischen Barocks trotz (oder besser gerade wegen) ihres starren Festhaltens an schon zerfallender Weltgeltung und in ihrer seidenrauschenden Sinnenfreude faszinierte, war das ewige Problem des religiösen Menschen: das Verhältnis von Fleisch und Geist. Immer wieder nach den

Gezeiten klassisch verhüllter Geformtheit hat es der christliche Mensch erkennen müssen: das Fleisch ist doch eine zu enge und kärgliche Hülle für die Seele, das Feuer des Geistes muß immer wieder einmal hinausflackern über die kühle Festigkeit der Tonlampe des Fleisches. Es hat in Spanien auch einen altchristlichen „Barock“ dieser formsprengenden Begeisterung gegeben, angefangen von den blutberauschten Martyrerhymnen des Prudentius bis zum aszetischen Irrwahn der Priszillianisten, ja noch hinein in die fast mittelalterliche Herzinnigkeit der westgotischen Liturgie. Spaniens Genius war auch im Barock des 17. Jahrhunderts berufen, fast überlaut von der fleischzerstörenden Gewalt des Geistes zu künden. In dem wundervollen Paulusbildnis des Greco kündigt sich, fast seismographisch fein noch, das Auseinandergerissenwerden von Fleisch und Geist an. Welch unnachahmliches Zittern der Leidenschaft in den leise vibrierenden Mundwinkeln des Apostels! Wahrlich, das ist der „unglückselige Mensch“ des Römerbriefes, den doch keine himmlische und keine höllische Macht mehr trennen kann von der Liebe in Christus, der in ekstatischem Jubel und in dröhnendem Zorn entfalten muß, was nur ein Gottmensch in die wie eine köstliche galiläische Feldlilie blühende Verklärtheit der Bergpredigt einhüllen konnte. Und nun hebt die Geschichte des Religiösen an wie ein brausender Gewittersturm: in dem Bild des Mönchsvaters Benediktus, das der Greco unnachahmlich gestaltet in seiner fast vergärrten Klugheit, wetterleuchten die unerträglichen Geheimnisse, die vom verdorrten Fleisch solcher Menschen eingeschlossen sein müssen. Und Ildephons, eingehüllt in die seidene Vornehmheit seines schwarzen Gewandes, im Angesicht der geisterhaft weißen Madonna, tastet mit altgewordenen blauäderigen Fingern nach diesen Mysterien des reinen Geistes. Erst aber das erhabene Bild, das den Apostel Johannes und den Poverello von Assisi darstellt! Gewiß, so ist er nicht gewesen, der umbrische Freund der Schwester Schwalbe. Aber Greco macht aus ihm die Verkörperung jener abgründigen Weltenferne, die das Geheimnis auch der Franziskusidylle war, einen Menschen, der mit aszetisch hageren Händen und dem tränenglänzenden Blick des erschrockenen, eingefallenen Gesichtes nach dem Unsichtbaren sich ausreckt. Nun beginnt die spanische Kunst (und ebenso die spanische Ascese) sich wieder der altchristlichen Heroen der Weltentsagung zu besinnen, des Antonius und Paulus in der Wüste, mit denen sich — aber in welcher grundverschiedener Haltung! — auch das Mittelalter so gerne unterhielt. Es war eine wundervolle Lektion zur Geschichte der aszetischen Ideale, wenn man auf der Genfer Ausstellung den grimmig gemüthlichen Humor der Spätgotik auf dem Bild des Hieronymus Bosch „Die Versuchung des Antonius“

betrachtete, oder das köstliche Bild des Patinir und Quentin Matsys, wo die Versuchung des Antonius nur wie eine zufällige Belebung der romantischen Landschaft wirkt, um dann zurückzukehren zu der „Antoniuslegende“ des Velazquez oder gar zu Riberas Eremiten Paulus, der in greisenhaft häßlicher Nacktheit im Halbdunkel seiner Höhle liegt und einen Totenschädel betrachtet. Hier wird die Loslösung des Geistes vom Fleisch schon fast zur Pose, die Gefahr andeutend, der auf die Dauer alle Begeisterung erliegen muß, wenn sie nicht wieder im Rhythmus der lebenzeugenden Gegensätzlichkeit zurückkehrt zu der Verhülltheit des Ungesagten. Und doch will uns immer wieder scheinen, als sei selbst in diesem überschwenglichen, fast selbstquälerischen Losreißen des Geistes vom Erdenhaften mehr an wahrer Gottnähe und pneumatischer Gewalt zu spüren als in der leuchtenden Erdschönheit der Madonnen mit Fisch und Lamm und Rose von Raffaels Meisterhand, die man (als fast enttäuschenden Kontrast zur spanischen Transzendenz) in Genf sah. Da sind doch selbst in Mantegnas herrlicher Dormitio Mariae (um einen andern nicht spanischen Gegensatz vorzuführen, den man ebenfalls in Genf bewundern konnte) der im Tode zusammengefallene Leib und die mütterlich gütigen alten Züge der heiligen Jungfrau ganz anders unwittert von den Geheimnissen der Glorie, die diesen Leib bald in sich hinaufreißen werden. Hingerissen sein, über sich selbst hinaus entführt werden, sich aufrecken in das Unsichtbare, „vergessend, was hinter mir liegt“: das ist letztlich das Geheimnis auch der barocken Körperentwertung, das wir nicht einmal in den blutigen Martyriumbildern des spanischen Barocks übersehen dürfen. Denn selbst hier, wo der Überschwang und die daraus geborene Müdigkeit bis an die Grenzen des Erträglichen gehen, wird doch in erschütternder Hilflosigkeit, mitten in allem Tönen, ja Lärmen der Farben und Bewegungen, dem immer unaussprechbaren Jenseitigen ehrfürchtiger Dienst dargebracht. Vor Riberas grausig großartigem Bartholomäusmartyrium mochte einem in Erinnerung kommen, was Lützeler einmal über dieses Bild und über die daraus sprechende „tiefe Erkrankung des religiösen Sinnes“, über Aszese und Wollust gesagt hat³. Es soll darüber nicht gerechtet werden. Aber gewiß darf man auch in dieser überreif gewordenen Kunst das wundersame Geheimnis des knospenhaft keuschen jenseitigen Lebens aufsuchen, das auszusprechen der barocke (und genau so der spätgotische und ehemals der altchristlich spanische, der „gallikanische“ und der keltische) Mensch in die vollen Register seiner Ausdrucksmöglichkeiten griff. Auch die Kirche betet heute noch in ihrem Mar-

tyreroftizium die von prudentianischer Grausigkeit erfüllten Verse von der „eisenkrallig bewehrten Hand des sinnlos wütenden Quälers“, um daran eine ihrer entzückendsten Antiphonen anzuschließen: „Der Heiligen Jugend wird neu wie die Jugend des Adlers. Blühen werden sie in Gottes Stadt wie Lilien.“ Selbst in Goyas kleinem, aber von der unsäglich Wucht eines begnadeten Genius gestaltetem Bild „Inquisition“ oder gar in seinem nur in schmutzig graugrünen Tönen hingeschleuderten „Exorzisierten“ spüren wir noch das Mysterium, daß der religiöse Mensch in Tiefen und Höhen hineinragt, die nach beiden Dimensionen hin je größer und überwältigender sind als der Mensch, daß er niemals nur er selbst ist in ruhiger Gegründetheit, sondern Kampfplatz heiligen oder widergöttlichen Geistes. Darum kann er niemals (nur der Gottmensch hat dies vermocht) brennen, ohne zu flackern, niemals glühen, ohne verzehrt zu werden, niemals begeistert sein und gelassen bleiben — und doch ist dies alles sein unaufgebbares Ideal, und darum ist alle barocke Kunst Herbst, der nach Frühling drängt, der immerdar neuansetzende Versuch, zu streben nach dem „frohen Trinken der nüchternen Trunkenheit des Geistes“.

III.

So enthüllt sich uns das Geheimnis des religiösen Menschen, wie es uns der spanische Barock schauen lehrte, zutiefst als das hinieden immer vergebliche und doch nie aufgebbare Hin zum Mysterium des Gottmenschen: als Theologie. Nicht nur im Reflex des religiös ringenden Menschen, sondern unmittelbar im Versuch künstlerischer Gestaltung der metaphysischen, übernatürlichen Wahrheiten der christlichen Offenbarung erfaßte der spanische Genius das Jenseitige. Aber auch hier gilt das Grundgesetz: der Geist muß immer wieder das Leibliche sprengen, kann nur zur Herrlichkeit kommen in Verzicht und Kreuz — und muß doch ebenso immer wieder versuchen, in allem Zerriebenwerden des äußeren Menschen zur Harmonie mit sich selbst hinzudrängen. Denn der Logos ist Fleisch geworden; einmal, ein einziges Mal, hat göttliches Pneuma in einem blutachten Menschen die Ruhestatt gefunden (Is. 61, 1; Luk. 4, 18), und seitdem ist „Geist ausgegossen über alles Fleisch“ (Apg. 2, 17), seitdem gibt es keine Geruhsamkeit und keine Geschlossenheit der „Klassik“ mehr, es sei denn in Christus.

Um dieses Grundgesetz tiefer zu erfassen, und zwar in der künstlerischen Menschwerdung, die es im spanischen Barock erfahren hat, müssen wir es zunächst in seiner antithetischen Gegensätzlichkeit zu schauen suchen. Wir treten andächtig in den Saal der Genfer Ausstellung ein, in dem die köstlichen Erbstücke der burgundischen Ahnfrau der

³ H. Lützeler, Die christliche Kunst des Abendlandes (Bonn 1935) S. 145.

spanischen Habsburger hängen, die Meisterwerke des Rogier van der Weyden, des Hans Memling und des Hieronymus Bosch. So berühren sich hier, gleichsam als Reflex der tragisch gegensätzlichen Geschichte des spanischen Königshauses, zwei Welten des Künstlerischen und lassen die Blitze des Geistes zünden zwischen den Polen ihrer weltenweit auseinanderliegenden Bemühungen um den künstlerischen Ausdruck des gleichen Mysteriums. Die flämischen Bilder liegen gebettet auf der mild gewordenen Pracht der flämischen Marien Teppiche, die aus dem Nachlaß der wahnsinnigen Johanna stammen und mit denen einst der müde Kaiser Karl die einsamen Zellen von Yuste ausgeschmückt hat. Da leuchtet sie nun auf vor uns, die wunderherrliche Kreuzabnahme des Rogier! Hier ist das Mysterium des Gottestodes herabgeholt in eine tränenüberströmte Irdischkeit, mit „eckigem Pathos“ steht es, wie in Holz geschnitzt, mitten unter uns. Es ist, als müßten wir uns dazuknieen, wie es die Frommen der *devotio moderna* getan haben, und eine der schluchzenden *Compassiones* beten, die uns das 15. Jahrhundert geschenkt hat⁴. Neben der Kreuzabnahme hängt ein anderes Meisterwerk des Rogier, die entzückende kleine Madonna mit dem Kind. Sie ist eingehüllt in einen leuchtend roten Mantel, umrahmt vom köstlichen grauen Filigran des Fensterwerks, und über ihr tragen zwei liebeizende Engel die leichtziselerte und doch himmlisch schwere Krone. Dieses süße Bild möchte man in einen keusch behütenden Schrein schließen, um vor ihm die leichtumschwebenden, wie spätgotische Engelsmusik klingenden Verse zu beten, die im Flamenland just in der Zeit aufgezeichnet wurden, als Rogier sein Bild malte: „*Salve cella castitatis. Salve festum cordis mei!*“⁵ Und so betend müßten wir dann eilig und doch mit sachter Ehrfurcht, wie die Könige auf Memlings keusch stillem Flügelaltar, mit gerührter Kindlichkeit wie die Hirten auf dem Stalldach des Dreikönigsbildes von Hieronymus Bosch, zum göttlichen Kindlein eilen.

Und nun: nichts macht uns das innerste Wesen der Theologie des spanischen Barocks klarer als dieser Blick in die Welt der flämischen Bilder. So teuer unserem germanischen Sinnieren dieses kindlich zutrauliche Herabholen des Göttlichen sein mag, ist das Schluchzen des Rogier und das süße Klingen der spätgotischen Weihnachtspoesie wirklich zutreffende Bildwerdung des Mysteriums? Es ist die gleiche Frage, die uns innerlich auseinanderspannt, wenn wir vor der Kindlichkeit unserer Krippen die kühl erhabene (und darum von innen

her glühende und sprengende) Liturgie der Weihnachtsmessen beten, wenn wir nach dem Offizium der Kreuzerhöhung, das noch geformt ist von dem siegestrunkenen Überschwang patristischer Theologie, das tränenbittere und ganz in irdischen Muterschmerz getauchte Offizium der sieben Schmerzen lesen. Nicht das Herabholen des Göttlichen, nicht das Mitleiden mit dem irdischen Geschick Gottes ist das letzte Wort christlicher Theologie, so sehr es mit der Menschwerdung gegeben und berechtigt ist, das letzte Wort ist doch das Emporgerissenwerden, das Himmelfahren, das Heimkehren. „Der herabstieg, dieser ist's, der hinauffährt über alle Himmel, um alles zu erfüllen“ (Eph. 4, 10): das ist in seinen Tiefen auch die Grundurkunde aller Theologie des Barocken, des „Übernatürlichen“ im übersteigernden Sinn des Areopagiten und dann der Theresia, der Psychomachie des Prudentius, des frierenmachenden Mysteriums östlicher Liturgie — und des Aufflackerns in stumm gewordener Ekstase auf den Bildern des Greco. So gehen wir denn von den Bildern der Flamen hinüber zur Krönung Mariens, die Greco gemalt hat. Auf gespenstisch grauen Wolkenbergen thront der alte und doch ewig junge Vater, und erschrockene Engel, malerisch eben nur angedeutet, starren auf das Geheimnis, das sich da vollzieht: daß die göttliche Majestät einen erdgeborenen Menschen krönt. Mit einem wie von innerem Sehnen gedehnten Körper und trängelänzenden Augen kniet die Jungfrau vor Gott und läßt erschüttert an sich das Unfaßliche geschehen. Hier wagen wir nicht mehr, die kindlichen Verse der gotischen Poesie zu beten. Nur die erhabenen Worte dürfen wir hier stammeln, die der Greco einst in der byzantinischen Liturgie seiner Heimat gehört hat⁶:

Menschliche Zunge stockt,
denn sie weiß kein würdiges Lob.
In schwindelndem Wirbel
dreht es auch erdlosen Geist,
will er Dich preisen,
O Gebälerin Gottes!

Gegen solch himmelstürmende Genialität der Ver sinnlichung überirdischer Wahrheit ist die aristokratisch ruhige Krönung Mariens von Velazquez fast enttäuschend. Aber auch hier bricht in der Entrückung des Vorgangs über Engel und Wolken, in der kühlen Herablassung der gekrönten Königin, in der herrlichen Lässigkeit, mit der Gott Vater die gläsern schimmernde Weltkugel hält, das Jenseitige der barocken Frömmigkeit mächtig durch. Greifbarer indes wird dieses von innen her drängende Gesetz der Theologie des Auffahrens in Grecos Dreifaltigkeitsbild. Wie ein edler Läufer am Ziel zusammengebrochen, liegt die irdisch pla-

⁴ Reimgebete und Leselieder des Mittelalters, herausgegeben von Clemens Blume S. J., 4. Folge (Leipzig 1898) S. 148—169 (*Analecta hymnica medii aevi* 21).

⁵ Ebd., 5. Folge (Leipzig 1899) S. 174 175.

⁶ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western* (Oxford 1896) S. 388.

stische Herrlichkeit des toten Erlöserleibes im Schoß des Vaters, „erfüllt habend jegliches Gesetz der väterlichen Heilsordnung“, wie die byzantinische Liturgie betet, „auf dem Thron, o Christus, mit dem Vater und dem Heiligen Geist, alles erfüllend, o Du Unbeschreiblicher!“⁷ Dieses Ausruhen des irdischen Leibes auf Gottes Thron, umleuchtet vom brausenden Licht des Geistes, diese unsägliche Süße des „gnadenlächelnden und milden Antlitzes“ des mit der bischöflichen Mitra geschmückten Vaters — „hineingerissen werden in seine innersten Barmherzigkeiten“ nennt das einmal Ignatius von Loyola in seinem mystischen Tagebuch⁸ —, das ist doch das große Mysterium, das auszudrücken die barocke Bildtheologie leidenschaftlich sich abmüht, in schmerzlich angestrengtem Staunen wie die Engel des Greco, im reckenden Sichdehnen nach der Gestaltung der „Dinge, in die zu schauen die Engel gelüftet“. Von da aus müssen wir auch der Kunst des Murillo gerecht werden in ihrer lichtseligen Verzücktheit, selbst dort, wo sie uns in die Gefahr sehnächtigen Schmachtens zu geraten scheint. Wohl liegt ein Abgrund zwischen den Welten der Marienkrönung des Greco und der Immaculatabilder Murillos, aber beide Welten kreisen um die gleiche Sonne: um die auffahrende Sehnsucht des Fleisches nach dem Geist. Und so pilgern wir nun zu den beiden Wunderwerken des griechisch-spanischen Mystikers der Farbe, zum Pfingstbild und zur Auferstehung Christi. Hier enthüllt sich uns das Letzte der barocken Theologie. In grünem, blitzezuckendem Rauch braust der Schrei des Fleisches zum selig schwebenden Geist empor, mit flackernden Händen und Augen fangen diese Menschen an zu brennen wie eine Opferspeise, auf die das Geistesfeuer gefallen ist. Und an dem Hineinverzehrtwerden in das Leben des Geistes, an dem selig unruhigen Züngeln entzündet sich uns die Ahnung, daß das Ziel sein wird: Ruhe, Frieden, ewig geformtes und nie mehr über sich selbst hinauslodernes, jugendliches Einssein mit sich, weil Einssein mit Gott. Das aber ist das keusch knospende Frühlingsgeheimnis dieser herbstlichen Kunst. „Denn neu müssen die werden, die an dem neuen Logos Anteil haben, weil die Wahrheit ewig jung ist und die Weisheit immer blühend, sich selbst gleich bleibend und niemals sich ändernd“, sagt schon der Alexandriner Klemens in dem entzückenden Kapitel des Pädagogen über die christliche Gnade⁹. Und man müßte unter das Pfingstbild des Greco die Worte aus den augustinischen Konfessionen schreiben: „Geblitzt hast Du und mit Leuchten meine

Blindheit verjagt. Süßen Duft hast Du mir zugeweht, und tief habe ich ihn eingeatmet. Nun habe ich Heimweh nach Dir. Du hast mich angerührt: und siehe, ich bin aufgelodert in Sehnsucht nach Deinem Frieden!“¹⁰ Entbrennen in den Frieden hinein — das ist das Mysterium der barocken Kunst. Darum endet unsere Wallfahrt vor dem Auferstehungsbild des Greco, denn es war doch das herrlichste Bild, das inmitten all der erlauchten Schönheit zu sehen war. In hehrer Ruhe, fast an Grünewalds Auferstehung gemahnend, entschwebt der verklarte Christus dem eisenstarrenden Dräuen der Schwerter und dem Knäuel stürzender Körper. Die Augen seines unmerklich lächelnden Antlitzes gehen in weite Fernen, als kümmerge er sich nicht mehr um die lächerlich drohenden Versuche der Feinde, seinen geistdurchleuchteten Leib wieder einzufangen. Und mit gelassener Gewalt streckt er die Hand aus — eine der erhabensten Gesten, die jemals von einem Genius dargestellt wurden —, um mit unmerklichem Zucken des mit Allmacht wie geladenen Fingers den weltgeschichtlichen Kampf zwischen Licht und Finsternis endgültig zum Sieg zu führen, „auffahrend über alle Himmel, um alles zu erfüllen“.

Bevor wir diese einzigartige Ausstellung wieder verlassen, wie benommen ob so viel Geist und Schönheit, geht unser Blick auf die „Vision König Philipps“, in der Grecos Genius die drei Grundgedanken darstellt, die an uns vorübergezogen sind. Da kniet der König in strenger Feierlichkeit: die Verkörperung des unsterblichen Spanien, das uns so königlich beschenkt hat. Um ihn die unendlich gedehnte, von dröhnenden Wettern umblitzte Welt der Heiligen, abgeklärte Priester und nackt sich emporreckende Martyrer; hinter ihm der wie auf byzantinischen Ikonen gemalte gähnende Höllenschlund: die aus dem Fleisch sich emporringende, zwischen Himmel und Hölle kämpfende Welt des religiösen Menschen. Über Erde und Hölle, über Menschengewühl und Gewitterwolken aber erglänzt, umbraust von leidenschaftlich stürmenden Engeln, in seliger Ruhe der Name Jesus: in diesen Frieden hinein zu entbrennen, ist das innerste, das theologische Geheimnis der barocken Kunst. Und durch den sinnenden Geist gehen die unsterblichen Verse des Fray Luis de León, mit denen der Barock des ewigen Spanien eingeleitet wird:

Wann werd' ich einst
von jeder Fessel frei
auffahren können frei zum Himmel
und in dem Rad,
das erdenferne kreist,
erschaun die hüllenlose Wahrheit?

⁷ Brightman S. 398 361.

⁸ A. Feder, Das geistliche Tagebuch des heiligen Ignatius von Loyola (Regensburg 1922) S. 49.

⁹ Paidagogos I, S. 20 (Ausgabe Stählin I, S. 102).

¹⁰ Confessiones X, 27 (Ausgabe Knöll, S. 255).