

Hans-Dieter Bahr
2011

Tod und Schönheit

0. Tod und Schönheit: Was gehen sie einander an? Sind sie sich nicht zu fern? Zwar spricht man manchmal von einem *schönen Tod*, aber damit meint man eher das gute, schmerzfreie, erlösende Sterben eines Lebewesens. Oder man spricht von einer ‚schönen Leiche‘, womit der prächtig aufgebahrte Tote oder überhaupt das Totenfest gemeint wird. Der *Tod selbst* jedoch zeigt sich in keinem Anblick, in keinem Klang, in keinem Bild, da er nichts ist, das sich den Sinnen oder Vorstellungen gibt. Wo könnte er sich mit Schönheit berühren? – Wer umgekehrt heute von einer *tödlichen Schönheit* spräche, stieße wohl auf Verwunderung. Und doch, so möchte ich zeigen, hat große, mythische Poesie einen solchen Tod *durch* Schönheit ins Spiel gebracht. Und wo dieser, der als der letzte, Maß gebende Horizont aller Steigerungen des Schönen gelten kann, fehlt, da wird umgekehrt die Schönheit ihrerseits schwach, beginnt zu sterben und schlägt schließlich in Häßlichkeit um. Gegen einen solchen Tod der Schönheit aber kämpfen die Künste und Dichtungen, indem sie darauf aus sind, Schönheit und Tod einander begegnen zu lassen.

1. Der mexikanische, zapotekische Maler Francisco Toledo wendet sich so mannigfaltig dem Tod zu, als sollten seine Bilder um dessen große, bildlose Abwesenheit tanzen. Er spürt dabei ebenso den altmexikanischen Totenfesten nach, wie er auf Motive der *Fantastischen Zoologie* des Jorge Louis Borges oder auf Darstellungen von Totentänzen in der deutschen Renaissance zurückgreift, um sie abzuwandeln. Aus diesen seltsamen Begegnungen entsteht ihm jedoch paradox das Bild eines Todes, das in seiner schillernden Vieldeutigkeit zu einem Mitspieler der Lebenden wird, sich aber deren gängigen Vorstellungen entzieht. Ist der Tod überhaupt der große Gegenspieler der Schönheit? – Ich möchte dieser Frage ausgehend von einem seiner Bilder nachgehen.

Es ist ein Fresco auf Metall und hat den humorvollen Titel *Desnudos bajando la escalera*, also ‚Nackter die Treppe hinabsteigend‘. Im Vordergrund links ist eine Steintreppe zu sehen, die nach rechts hinunter führt. Mit weit gespreizten Beinen steigt ein menschliches Gerippe die Treppe hinab, wobei die Augenhöhlen des Schädel allerdings nach links oben ‚zurückzublicken‘ scheinen, ein dunkler Blick wie von einem Staunenden. Die bezahnten Kiefer des ‚Mundes‘ sind weit aufgerissen. Die Knochen beider Oberbeine gehen rechts und links fast waagrecht vom Becken aus, mit einer Neigung nach oben, und erst ab dem Knie weisen die Beine senkrecht nach unten. Der linke Fuß berührt kaum die Stufe, der rechte überhaupt nicht. Das Gerippe als metonymisches Bild des Todes scheint eher schwebend herab zu tanzen. Die Knochen der ‚Arme‘ sind waagrecht ausgestreckt. Die linke Hand ist sichtbar, mit dem Daumen nach unten, während drei Finger im Bogen nach oben zeigen.

Von dieser zur rechten, unsichtbaren Hand schwingt sich in einem hohen Bogen ein leichtes Stoffband, wie wir es von Bildern junger Tänzerinnen, etwa auf den Fresken in Pompei, her kennen. Das Band besteht aus einem durchsichtigen Gewebe, das mit weißen Fäden durchzogen ist. Hinter dieser Szene zeigt sich das Rotbraun der Freskowand. Das Gerippe selber ist in schwarzbraunen Farben gehalten, die durchzogen sind mit hellbeigen Streifen und mit kleinen lichten Flecken. Die ganze Gestalt stellt zugleich einen Tänzer mit einer Schärpe dar, einen Erstaunten mit einer Abwehrgeste nach links, der in die Knie geht und fast zu einem Fluchtsprung bereit ist, und Einen, der ins Dunkel des Norgendwo hinabzusteigen scheint. Nur die kleine, schlichte Treppe mit schwarzen Stufenflächen deutet mit der Bewegungsrichtung eine Zentralperspektive an, durch welche die wenig volumenhafte Gestalt sich gleichwohl vom Hintergrund plastisch abhebt. Aus dem Becken des Gerippes – und man bedenke, daß *der Tod* im Spanischen *la muerte* heißt – hängt ein organisch unverwester Penis mit Hodensack.

Bevor ich auf die schillernde Vieldeutigkeit dieses *Sujets* eingehe, die sich nicht in mehrere Eindeutigkeiten auflösen läßt, werde ich zunächst andeuten, wie uns das Gerippe in der Malerei der deutschen Renaissance begegnete.¹

2. Im Unterschied zum Mittelalter stellte man seit dem 15. Jahrhundert Tote nicht mehr als ‚*transis*‘ dar, also nicht mehr als verwesende Leichen, an denen noch schleimige, blutige und halbvertrocknete Fleisch- und Hautfetzen sowie strähnige Haare und zerfetzte Kleider hängen, sondern – im Rückgriff auf einige Darstellungen aus der Antike, die vermutlich aus den ägyptischen Darstellungen der Totengerichte stammen – als reine, gebleichte, weiße und aufrecht gefügte menschliche Skelette. Mit dem Fauligen und Ekligen verliert sich so auch das Grausige, Unheimliche und Gespenstische, das von den *transis* ausgegangen war. Der Tod scheint im Christentum nun gleichsam auch bildlich ‚besiegt‘ und zum sauberen Toten gereinigt. Seine frühere Dämonie verschiebt sich auf die Darstellung von Teufeln. Nach dem literarischen Vorbild römischer Streitgespräche zwischen *vita* und *mors* werden nun malerisch paarweise Lebende verzerrt in ‚ihren‘ Skelette gespiegelt. Man denke an das Bild Albrecht Dürers *Tod und Landsknecht* von 1510 oder an das seines Schülers Hans Baldung Grien mit dem Titel *Eitelkeit*, wo der Tod das Mädchen holen kommt. Spuren von *transis* sind an ihnen noch zu sehen. Vor allem wurde die alte Zuordnung zum Friedhof gesprengt. Solche Paare fügen sich im Tanz auch zu Reigen zusammen. Man knüpfte mit solchen Darstellungen an wirkliche ältere Bräuche an: wurde doch nach dem Leichenschmaus auf den Friedhöfen getanzt. Auf Bildern schließlich, die den Zug der Gerechten am Jüngsten Gericht zum Himmel oder den der Verurteilten zur Hölle darstellen, werden die sozialen Stände, in langer Abfolge vom Papst und Kaiser bis zum Bauern und Landsknecht, oft von einem Knochenmann angeführt. Der Tod als eine Art Anführer und Polizist Gottes, der alle gleich behandle.

Als eine herausgelöste, *einzelne* Gestalt wird das gänzlich gereinigte, weiße Gerippe erstmals von Hans Holbein d.J. um 1538 dargestellt, vermutlich auch inspiriert durch die bereits bestehenden Darstellungen in Anatomielehrbüchern. Überall zeigt sich nun der Tod in Gestalt des Knochenmannes, an jedem Ort, zu jeder Zeit, in jeder Situation. Das ‚Ende der Zeit‘ geschieht als Tod in jedem Augenblick. Für Holbein ist der Tod nicht mehr nur der ernste, unnachgiebige, unbestechliche aber gerechte Vollzugsbeamte, der alle ohne Ansehen der Person holt. Er zeichnet die Gerippe in grotesken Verzerrungen, Verrenkungen und Entzückungen. Nicht mehr würdevoll schreitet der Tod, er springt vielmehr, hüpf, fliegt und gestikuliert auf absurde Weise. Wie Philippe Ariès in seiner *Geschichte des Todes* bemerkte, geht er über in eine karnevaleske Theaterwelt,

die weder dem irdischen noch dem himmlischen oder höllischen Leben anzugehören scheint.² Wie das Leben, so ist auch der Tod selbst *närrisch* geworden. – Im 18. Jahrhundert hielt man irrtümlich solche Darstellungen als typisch für das vermeintlich ‚finstere Mittelalter‘, dem man nun eine klassisch schöne Engelsingestalt mit umgekehrter, erloschener Fackel entgegensetzte. Diese sollte nun ein aufgeklärtes und ästhetisches Verständnis des Todes präsentieren, wie Gottfried Ephraim Lessings in seiner Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* gefordert hatte.³ Ein anderes, das sanft schöne Bild des Todes war geboren, das im 20. Jahrhundert unter häßlichen Granitblöcken wieder verschwand.

3. Zuvor also war der Tod, – dieses absolut Unsichtbare, Unvorstellbare eines erloschenen Lebens, – metonymisch durch den seinerseits noch vergänglichen Rest des Leichnams, das Skelett, verbildlicht worden. Francisco Toledo knüpft mit seiner Gestalt zwar an Holbein an; die Spuren aber des karnevalesk Närrischen überführt er humoristisch mehrdeutig in eine surreale Welt, in welcher jede Art Metamorphose und Fügung disparatester Elemente möglich ist. Sein Knochenmann, weder schrecklich noch triumphierend, ist nicht mehr entweder das Zerrbild oder die ‚nackte Wahrheit‘ eines hinfalligen Lebens. Nichts wird satirisch ‚entlarvt‘, abgewertet, verdammt und vernichtet. Humorvoll wird er als Nackter betitelt, so als hätte da ein Lebewesen außer seiner Kleidung auch seine Haare, seine Haut, sein Fleisch, seine Organe und Gefäße abgelegt, um gänzlich entblößt dazustehen. Gleichwohl sind die Knochen nicht schneeweiß gereinigt, nicht durch die Witterung ausgebleicht, sondern scheinen in warmen Farbtönen, gebräunt wie ein Badender im Urlaub. Vor allem aber zeigt seine Nacktheit dasjenige, was ja an Skeletten fehlt, nämlich das unverweste, entblößte männliche Geschlecht, das bei den antiken und späteren schönen Todesengeln schamvoll bedeckt geblieben war. Das die Treppe hinabtanzen Gerippe Toledos sieht zwar überrascht aus, als hätte er plötzlich im Betrachter seinen Beobachter bemerkt. Doch so wenig wie Adam vor dem Sündenfall wirkt er durch seine Blöße beschämt. Der Tod ist komisch geworden.

Ist das unverweste männliche Geschlecht etwa die einzig verbliebene ‚Bekleidung‘ des ‚Nackten‘, mit der er in eine verborgene Unterwelt hinabtanzt? Sehen wir einen über das Leben hinaus zeugungsfähigen Tod? Einen Tod, der den Tod fortpflanzt? Oder blicken wir auf das durch den Tod funktionslos gewordene Geschlecht, auf seine biologische ‚Nutzlosigkeit‘ und ‚Unzeitgemäßheit‘? Oder will Toledo, ähnlich wie Homer, uns sagen, daß die Toten nie *ganz* tot sind, daß vielmehr stets etwas Schattenhaftes von ihnen anderswo weiterlebt? Oder sehen wir die Geschlechtlichkeit selbst, die noch den Tod ‚überlebt‘ und somit an der ‚Unsterblichkeit‘ teilzuhaben scheint, wie es Diotimas Auffassung des Eros in Platons *Symposion* war? Geht es etwa um einen Sieg der Fortpflanzung über den Tod des einzelnen Leben hinaus oder umgekehrt um den Triumph des Todes auch über die Fortpflanzung, deren noch lebendig scheinendes Organ er sich aneignet? Oder hat Frau ‚Tod‘, *la muerte*, sich des männlichen Geschlechts bemächtigt und trägt es nun wie eine Trophäe, einen Orden oder ein ‚Ornament‘? Soll das Geschlecht, als einzig übriggebliebenes Organ, das nicht dem eigenen sondern dem Fortleben der Gattung dient, an eine durch den Tod vernichtete Lust erinnern? Oder verweist es vielmehr selbst auf den Tod, da, wie Sigmund Freud meinte, eben die Lust auf eine Tilgung von Erregungszuständen abziele und damit auf ein Ende des Lebens? Oder hängt da umgekehrt eine Lebenslust noch dem Tode an? – Dieses fortführbare Spiel möglicher Bedeutungen sprengt die Beschränktheit des

Eindeutigen, das uns oft der Tod zu sein scheint. Und der Humor, dem wir in Toledos Bild begegnen, beruht – im Gegensatz zur Verzweiflung der Ironie und zum Sarkasmus der Lächerlichkeit – in der Begegnung dessen, was in keinem Oberbegriff, in keiner ‚höheren Einheit‘ mehr zusammenstimmt: Leben und Tod, und das daher angesichts ihrer Disparatheit nur noch ein heiteres, lebensbejahendes Lachen auszulösen vermag. Wirklicher Humor verliert nicht die Achtung vor dem Absurden, auf dessen Komik er antwortet. Ist wahrhaft tiefsinniges Denken ihm darin nicht verwandt?

Nun, das von Toledo dargestellte Gerippe wird man, im Gegensatz zu den Todesengeln, nicht als ‚schön‘ bezeichnen. Das verhindert ein inzwischen armselig beschränktes Verständnis von ‚Schönheit‘, die man bestenfalls als Medium eines Glücksversprechens auffassen will, zumeist aber nur als entspannend unterhaltsame ‚Harmonie‘, von der man die Erweckung anspruchsloser ‚Lustgefühle‘ erwartet. Man wird sich daher auf die Behauptung zurückziehen, ‚schön‘ sei nur die Weise bildlicher Darstellung, nicht ihr Inhalt. Man reißt einfach das Sujet und seine künstlerische Darstellung auseinander, damit man nichtssagend mit gutem, dummen Gewissen sagen kann, es handele sich um ein häßliches Sujet, aber um dessen schöne Darstellung, also um die schöne Gestaltung eines scheußlichen Inhalts. Ist damit irgendetwas gesagt?

4. Hinter der seit Plotin verbreiteten Rede, wonach wahre Schönheit allein in der Form beruhe, scheint sich ein alter Opferkult zu verbergen. Das Eigenleben der Inhalte muß erst getötet werden und in Rauch aufgehen, damit sich das Schöne in deren reiner Gewesenheit zeige. Das klingt noch durch in einer Hymne Homers: „Lebst du, bist du ja freilich Bannerin leidvollen Zaubers, / Stirbst du jedoch, dann kannst du herrlich mir singen“.⁴ Diese Worte läßt Homer den jüngst geborenen Gott Hermes zu einer Schildkröte sprechen, die ihm entgegengewandelt war. Der spätere Götterbote und Geleiter der Totenseelen zum Hades hatte das ihm wohlvertraute Tier gesehen, von dem man glaubte, es behüte vor bösem Zauber. Doch plötzlich erblickt Hermes etwas von ihm gänzlich Verschiedenes in ihm und bricht in Lachen aus, ehe dessen Panzer als Resonanzboden eines neuen Musikinstrumentes, der Lyra, auf ihn zurückblickt. Um ihren Panzer aber als ein Zeug zu gestalten, mit dem ein musikalisches Werk hervorgebracht werden könnte, mußte Hermes das Tier töten. Erst durch den gewaltsamen Tod der Animalität scheint sich etwas an ihr zur neuen, herrlichen Schönheit des Liedes erheben zu können. – Braucht das Werk der Kunst den Tod flüchtigen Lebens, um es in dessen eigener Schönheit erinnernd zu entdecken und zu einer solch zusätzlichen Schönheit emportragen zu können, die sich jedem Gegensatz zum Häßlichen entzieht? Ist das ein Anliegen aller Künste als Töchter der Mnemosyne?

Homer schildert genau, wie Hermes es bewerkstelligt, das Tier in ein Instrument der Kunst abzuwandeln. Er bohrt ein Loch in den Panzer der Schildkröte, saugt ihr das Lebensmark aus, fügt hohle Halme entlang ihres Panzers, spannt Rindshaut über das Ganze, setzt bogige Arme daran und verbindet diese durch ein Querholz. Sieben Saiten aus Schafdarmspannt Hermes über ihren Panzer und stimmt sie zusammen. Mächtig dröhnt es dann, als er mit dem Plektron über die Saiten fährt, und schön erklangen seine Stegreiflieder bei den üppigen Festmählern der Götter. Die durchdringenden Töne durchbeben schließlich auch die Seelen der Sterblichen und ziehen sie, wie Hegel meint, ‚aus dem Leibe heraus und aus dem Zeitlichen, um sie in die ewige Heimat hinüberzuführen‘.⁵ Eine Heimat, die doch nur durch den Tod zu erreichen wäre. – Doch auf anderes sinnt Hermes in seinem Herzen: nicht nach

Götterspeise verlangt es ihm, sondern wie ein Mensch giert er nach gebratenem Fleisch und stiehlt die Rinder seines Halbbruders Apollo. Des Diebstahls überführt, beginnt er seine Lyra derart zu spielen, daß die Sinne Apollos lieblich durchdrungen werden und süßes Sehnen dessen Gemüt beim Hören ergreift. Und Hermes singt diesmal von den unsterblichen Göttern selbst, auch von der düsteren Erde, der sie entstammten, singt von Mnemosyne, der Mutter der Musen. Dann schenkt er seine Lyra dem ergriffenen Apollon: „Da nun dein Herz entbrennt, die Leier zu spielen, / Sing und spiele und Sorge, mein Freund, für prunkende Schönheit.“⁶

Ohne den Tod des Lebendigen, so scheint uns der dichterische Mythos zu sagen, ereignet sich diese klangvolle Schönheit nicht, welche die Gefühle nach einer ihnen fremden Gestalt formt. Ein Leben muß zugrunde gehen, um die Schönheit dieser Töne zu ermöglichen, die nicht nur im Kreise unsterblicher Götter, sondern auch in dem der sterblichen Menschen erklingen. Und es ist ihrerseits die Schönheit der Dichtung, die solche Metamorphose besingt.

5. Schimmert nun nicht durch diese, durch den Tod gegangene Schönheit eine höchste, unsterbliche Schönheit hindurch, wie Platon wähte? Denn das Schöne, in seiner begrenzten Gestalt, ist dem Tod nicht entzogen.

In Friedrich Schillers Gedicht *Nänie*, – vom Lateinischen *nenia*, was so viel wie ‚Totenlied‘ oder ‚Klagegesang bei einer Leiche‘ bedeutet, – heißt es: „Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget.“⁷ Und er erinnert daran, daß Hades, der Gott der Unterwelt, sich nur einmal durch den Sänger Orpheus hatte rühren lassen, der gleichwohl die Geliebte wieder an jenen verlor. Und weiter erwähnt Schiller Adonis, den sterblichen Geliebten der Aphrodite, der auf der Jagd von einem Eber des eifersüchtigen Ares getötet worden war; und er erinnert an den Tod des Achill, dem Sohn der Göttin Thetis. „Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, / Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt. / Auch ein Klaglied zu sein im Munde der Geliebten, ist herrlich, / Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.“⁸

Es gibt da also noch die Schönheit des Klageliedes, die sich über den Tod jener Schönen erhebt. Aber auch dieses vermag seinem Untergang nicht zu entgehen. Sind doch ebenso die schönen Klagelieder des Orpheus um Euridike vergangen. Doch in welchen Reigen von Tod und Schönheit sind wir geraten? Was denn können wir unter ‚Tod‘ verstehen, was unter ‚Schönheit‘, wie ihre Begegnungsweisen?

6. Das Denken der Menschen hat zwei Auffassungen des Todes einander unversöhnlich entgegengesetzt: entweder will man glauben, der Tod sei nur die Passage zu einer anderen Seinsweise, zu einer Einkehr bei den Ahnengeistern, ins Haus himmlischer Göttern oder höllischer Dämonen, Passage zu einer der endlosen Wanderungen, zu einer Wiedergeburt als derselbe Mensch oder als Tier und so fort. In dem Fall ist der Tod selbst nur ein verschwindender, nichtiger Übergang und es gibt einen Tod des Todes im Augenblick des Todes. Oder aber der Tod gilt als ein unüberschreitbar Letztes, auf dessen zerstörende Wucht nichts folge. Mit dem Tod sei es restlos aus und jeder Lebende vergehe zu Nichts.

In beiden Fällen stellt der Tod etwas dar, was sich jeder möglichen Erfahrung entzieht: Gilt er als das absolute Ende, dann muß man das Unvorstellbare annehmen, nämlich eine *destructio ad nihilum*, wonach Etwas, nämlich das Leben dieses Individuums oder der Hauch eines Gottes zu Nichts ‚werden‘ könne, mag auch ein ‚Rest‘ wieder zu dem Staub werden, aus dem er nach der *Genesis* hervorgegangen war. Oder der Tod gilt nur als die sich selbst vernichtende Passage zu einer anderen Seinsweise, wobei sich trotz

tiefgreifester Veränderungen etwas wie die Seele unzerstört als identisch Dasselbe durchhalte. Nach Auffassung einiger Religionen kann aber nur ein allmächtiger Gott etwas absolut vernichten, bewahren oder aus dem Nichts erschaffen. Den Menschen ist das undenkbar.

Wenn wir nach den Bedingungen solcher Reden über den Tod fragen, so wird bald klar, daß es sich stets um die *Sichtweise der jeweils Überlebenden* handelt. Man spricht dabei über den *Tod des Anderen*, auch wenn man ihn als einen versteht, der uns selbst künftig betreffen wird. Der unumkehrbare Tod des Anderen ist erlebbar: er kann eine schreckliche Lücke in das eigene Leben schlagen, wenn uns der Verstorbene schmerzlich fehlt. Dann ist uns das vermeintliche ‚Nichts‘ seines Todes vielmehr nur *unser absoluter Mangel*. Der Tod des Anderen kann aber auch eine Befreiung sein, etwa als Tod eines Tyrannen. Dann ist das vermeintliche ‚Nichts‘ seines Todes für die Lebenden vielmehr das *Freie* einer Befreiung, durch die sie endlich wieder aufleben können. Den Tod der meisten Menschen aber, sofern sie uns nicht zu nahe kommen, betrachten wir bisher nur unter dem Aspekt einer unumkehrbaren Entropie, durch welche den Organismen eine befristete Lebenszeit gegeben ist, die allerdings auch vorzeitig durch einen gewaltsamen Tod zu Ende gehen kann. Und manche hoffen wenn schon nicht auf das Ende mörderischer Gewalten, so doch darauf, diesen ‚vorprogrammierten‘ Alterstod in Zukunft durch Medizin- und Biotechnologien hinausschieben, wenn nicht gar aufheben zu können.

Während der Tod als Mangel oder Befreiung nur eine Projektion der Überlebenden ist, kann das natürliche oder gewaltsame Ende eines Lebens nicht als Übergang zu einem absoluten ‚Nichts‘ verstanden werden. Solches Ende bezeichnet nur das Verschwinden von etwas lebendem Seiendem, nicht von Sein überhaupt. Mit dem derart durch den Tod unbestimmt gewordenen Sein dessen, was als Seiendes verstorben ist, zeigt sich aber die *Möglichkeit schlechthin*; denn von einem absoluten *Nichts* kann gar nicht gesagt werden, daß es *sei*. Daher ist uns der Tod des Anderen weder Etwas noch Nichts, sondern vielmehr nur als die Rückkehr in eine unbestimmte Möglichkeit zu denken, auch wenn es sich nicht um eine reale Möglichkeit für die Überlebenden handelt. Künstler und Dichter gestalten uns daher auf unmögliche Weise die Möglichkeit der Toten, indem sie die Spuren sammeln, die der Tote den Lebenden hinterließ.

Was aber hat es mit dem *eigenen Tod* auf sich, der gerade niemals als eigener erfahren werden kann, obwohl wir auf ihn hin ek-sistieren? Im 2. Futur sprechen wir von ihm und sprechen doch nicht von ihm: Ich werde gelebt haben, ich werde lebendig gewesen sein!

7. Martin Heidegger will in *Sein und Zeit* den Tod als ein ‚Phänomen des Lebens‘ verstanden wissen.⁹ Den Tod des Anderen erführen wir jedoch nur als einen ‚Todesfall‘, ob er uns angeht oder nicht. Der eigene Tod dagegen ist eine Weise, *zum Ende* des eigenen Daseins *zu sein*. Zusammenfassend schreibt er: „Der Tod als Ende des Daseins ist die eigenste, unbezügliche, gewisse und als solche unbestimmte, unüberholbare Möglichkeit des Daseins.“¹⁰ Daß wir in jedem Augenblick sterben können, betrifft zwar eine Möglichkeit unter anderem. Das besagt aber zugleich, daß der eigene Tod qua ‚Phänomen des Lebens‘ niemals als eine *Grenze* eigenen Lebens erfahren werden kann, die man irgendwie überschreitet oder vor der man Halt machen muß. Ich werde nicht dabei sein bei ‚meinem‘ Tod. Der zeigt sich vielmehr als ein stets unerreichbarer, unüberschreitbarer Horizont, der uns zu verstehen gibt, daß wir, die wir sterben müssen, jederzeit sterben können. ‚Notwendig‘ nennen wir nun ein Geschehen, zu dem es keine andere Möglichkeit gibt. Wenn Heidegger jedoch von ‚unüberholbarer Möglichkeit‘ und nicht nur von einer zwingenden

Notwendigkeit zu sterben spricht, dann wohl aus einem anderen Grunde: ich kann mich dem eigenen Tod stellen oder ihm, wie zumeist, ausweichen. Stets aber bezieht sich der Tod einzig auf das Dasein, ‚das ich selbst bin‘.¹¹ „Denn keiner kann dem Andern sein Sterben abnehmen.“¹² Sicher kann man für einen Anderen das eigene Leben hingeben. Niemand aber kann an der Stelle eines Anderen leben oder sterben. „Das Zu-Ende-Kommen beschließt in sich einen für das jeweilige Dasein schlechthin unvertretbaren Seinsmodus.“¹³ Der Blick auf den eigenen Tod bringt also von vornherein ein Wissen, ein ‚gewisses Verstehen‘ ins Spiel, ohne welches das Sterben nur ein Ableben und Verenden wäre. In diesem Wissen zeigt sich der Tod dem Dasein nicht nur eigen, wie eine unter anderen Eigenschaften; er ist dem Dasein vielmehr das ‚eigenste‘ und mache grundsätzlich dessen Sterblichkeit aus, unabhängig davon, ob man an eine Wiederauferstehung oder an ein Fortleben ‚nach dem Tod‘ glaubt oder nicht. Er gehört immanent zu meinem Dasein, und wir erlebten ihn in einer Angst vor dem Nichts des eigenen Daseins, in welcher wir eine radikale Entweltlichung erfahren. Denn: „Die im Vorlaufen verstandene Unbezüglichkeit des Todes vereinzelt das Dasein auf es selbst.“¹⁴ Das Dasein selbst ist demnach ein ‚Sein-zum-Tode‘ und zwar als ‚Phänomen des Lebens‘ in seiner je eigenen Einzelheit, nämlich Abgesondertheit von Anderen, in seiner Einzigkeit, nämlich Uersetbarkeit, und in seiner Einmaligkeit, nämlich Unwiederholbarkeit. Analog zu Descartes läßt sich gleichsam von einer Todesgewißheit des Daseins sprechen, mag sie in der Alltäglichkeit auch verdrängt sein: Ich werde gewesen sein, also bin Ich.

8. Nahm aber Epikur nicht bereits die äußerst entgegengesetzte Sichtweise auf den Tod ein? War es doch gerade die Angst vor dem Tode, die Epikur als unsinnig verwarf. In seinem berühmten Brief an Menoikeus hatte er dazu geschrieben: „Gewöhne Dich ferner daran zu glauben, der Tod sei nichts, was uns betrifft. Denn alles Gute und Schlimme ist nur in der Empfindung (*en aisthesei*). Daher macht die richtige Erkenntnis – der Tod sei nichts, was uns betrifft – die Sterblichkeit des Lebens erst genußfähig, weil sie nicht eine unendliche Zeit hinzufügt, sondern die Sehnsucht nach der Unsterblichkeit von uns nimmt. Denn es gibt nichts Schreckliches im Leben für den, der im vollen Sinne erfaßt hat, daß nichts Schreckliches im Nicht-Leben liegt. Darum schwätzt der, der sagt, er fürchte den Tod nicht (deshalb, Anm. v. m.), weil er ihn bedrücken wird, wenn er da ist, sondern weil er ihn jetzt bedrückt, wenn er noch aussteht. Denn was uns, wenn es da ist, nicht bedrängt, kann uns, wenn es erwartet wird, nur sinnlos bedrücken. Das Schauererregenste aller Übel, der Tod, betrifft uns überhaupt nicht; wenn ‚wir‘ sind, ist der Tod nicht da; wenn der Tod da ist, sind ‚wir‘ nicht. Er betrifft also weder die Lebenden noch die Gestorbenen, da er ja für die einen nicht da ist, die anderen aber nicht mehr für ihn da sind. Doch die Masse flieht bisweilen den Tod als das größte aller Übel, bisweilen (erseht sie) ihn als Erholung von allen (Übeln) im Leben. (Der Weise indes weist weder das Leben zurück), noch fürchtet er das Nicht-Leben; denn weder ist ihm das Leben zuwider, noch vermutet er, das Nicht-Leben sei ein Übel...Das Einüben des vollkommenen Lebens und des vollkommenen Sterbens (ist) ein und dasselbe.“¹⁵ – Epikur meint, daß die an sich ‚sinnlose‘ Angst vor dem ausstehenden Tod letztlich nur eine Angst vor dem unbekannt Künftigen des Lebens ist, denn ‚die Zukunft liege ja nicht ganz und gar in unserer Macht‘.¹⁶ Es geht demnach gar nicht um die Angst vor dem Tod, vor dem eigenen Nicht-Sein, sondern um eine Angst vor ungewissem und ungeschütztem Leben. Die Angst vor unbekanntem künftigen Geschehnissen ist nur eine Angst, den kommenden Umständen vielleicht gänzlich passiv

ausgeliefert sein. Epikurs Auffassung entspricht also eher der Sigmund Freuds: es ist die Angst vor dem Verlust unserer Fähigkeiten und Tätigkeiten. Schwere Erkrankungen lassen uns ja erfahren, wie wir mehr und mehr zur Passivität verurteilt werden. Und in einer Verlängerung über den Tod hinaus legt man sich diesen unsinniger Weise als absolutes Erduldenmüssen des eigenen Totseins aus. Es gibt jedoch keinen Sinn zu sagen, ich wäre als Toter einst passiv dem Fehlen meiner selbst ausgesetzt und müßte dann schmerzlich bedauern, daß ich nicht mehr bin. – Epikur versucht also, den Tod gerade nicht, wie Heidegger, als ‚Phänomen des Lebens‘ zu verstehen sondern von dessen Transzendenz als Nicht-Leben her. Gleichwohl zeigt auch dieses Verständnis für Epikur eine gewisse Rückwirkung auf die Lebensweise. Das Wissen um den eigenen Tod, nicht als unüberholbare Möglichkeit des Lebens, sondern als diesem gegenüber rein transzendentes Nicht-Leben, geht doch die Lebenden auf bestimmte Weise an. Denn anstatt uns einer stets unbefriedigten Sehnsucht nach einem unsterblichen Leben auszusetzen, dessen Ungewißheit andauernd Unruhe und Angst in das gegenwärtige Leben bringe, mache uns erst der Blick auf die Endlichkeit des Lebens wirklich ‚genußfähig‘ und lehre uns, den Wert desselben zu achten. Demnach weckt nun gerade die Aussicht auf den eigenen Tod allererst unsere Lebenslust. – Will aber nicht alle Lust Ewigkeit, wie Friedrich Nietzsche meinte? Wie aber, wenn vielmehr umgekehrt ‚alle Ewigkeit‘ Lust benötigte, um nicht an ihrer eigenen Langeweile zugrunde zu gehen?

9. Was aber hat der Tod in seiner derart gespreizten Gestalt als *lebensimmanent und lebenstranszendent* und in seiner Weise einer Rückkehr in eine nur für uns unmögliche Möglichkeit mit Schönheit zu tun?

Daß etwas auf Grund seiner ungeheuren Schönheit den Tod bringen kann, haben Menschen wohl immer schon erfahren. Man denke an den Tod, wie ihn die Schönheit Helenas über die Helden der *Ilias* gebracht hat. Doch hier geht es um mehr als um das mörderische Begehren nach dem Schönen. Mythen und Dichtungen erzählen nämlich von einem Tod, der die Sterblichen in einer unmaskierten, unverschleierte Epiphanie höchster Schönheit selbst treffen kann. So war es Semele ergangen, der Geliebten des Zeus, angesichts von dessen Schönheit, als nämlich der Gott sein Versprechen hielt und ihr den Wunsch erfüllte, ihn unverhüllt zu sehen. Von solch übermächtiger Schönheit wurde die Mutter des Dionysos getötet. – Es scheint demnach einen Tod durch ein *Übermaß* an Schönheit zu geben, welches die Sterblichen nicht zu ertragen vermögen und welches sie tötet, wenn sie jene ohne Schleier erblicken. Nach Auffassung des Sokrates ist ein solcher Anblick höchster, göttlicher Schönheit nur den gereinigten Seelen vergönnt, die den Tod ihres Leibes schon hinter sich haben. Die sterblich Lebenden können sie nur verschleiert in ihrer Gestalt als schöne Dinge, Geschehnisse und Tätigkeiten und deren Erlebnisweisen ertragen. Seither spricht man vom ästhetischen *Schein* des Schönen, der allerdings, wie Friedrich Schiller zurechrückte, weder erkenntnismäßig mit Trübung, Irrtum oder Trug, noch moralisch mit der Lüge und dem Betrug zu tun hat, sondern der die Dinge allein so zeigt, wie sie von sich her sind, und doch im Maß einer Verhüllung, die uns Menschen erlaubt, an ihnen teilzunehmen. Widerfährt uns doch die Macht der Schönheit, wenn wir dem wesentlichen Schein der Dinge ausgesetzt sind, ohne schon von wahrer, unverhüllter, nackter Schönheit getötet zu werden. Es mögen diese Dinge im gewöhnlichen, flachen Sinne ‚schön‘, nämlich wohlgefällig sein oder als häßliche mißfallen: Doch unter der Macht der Schönheit zeigt sich auch das *Wesen* des Häßlichen und Unförmigen, das *Wesen* des Gewalttätigen, Grausamen und Mörderischen als ‚schön‘, nämlich als *ihnen selbst angemessen*. – Doch um was für ein Maß

handelt es sich?

Ist es also nicht so, daß wir von diesem tödlichen Übermaß der Schönheit her letztlich alle die maß-geblichen Grade ihrer Stärke erfahren und beurteilen, angefangen bei der höchsten erschütternden Gewalt, mit der uns ungeheure Schönheit ergreifen und niederschmettern kann, bis hinab zur Ohnmacht einer welken Schönheit, die uns nicht mehr berührt? Ahnen diejenigen nicht die tödliche Übermacht der Schönheit, die noch um den sonderbar anziehenden Schmerz wissen, den alles große und wahrhaft Schöne in uns auslöst? Und ahnen sie nicht auch diejenigen, welche die Ansprüche ihrer Macht fliehen und sich mit zerstreuer Unterhaltung und folgenlosen Spielen von ihr so fern wie möglich halten?

Der aufwendige Kampf gegen die Schönheit, mit welcher das 20. Jahrhundert einsetzte, könnte sich also nicht allein gegen die Abschwächung des Schönen zum spannungslos Wohlgefälligen richten, sondern zugleich tiefer noch auf einer Verdrängung des Todes und somit der Endlichkeit des Lebens verweisen. Die Folgen einer Vertreibung von Schönheit aber bringen uns auf andere Weise wieder dem Tod nahe: Wir sprechen metaphorisch vom ‚Tod‘ der Schönheit, wenn wir das graduelle Sterben der Schönheit erleben bis zu dem Punkt, da sie im gänzlich Anspruchslosen verkümmert, zum Niedlichen und Netten oder zum Dekorativen und ‚Interessanten‘ schrumpft und schließlich umschlägt in Monotonie und in die Häßlichkeit des Monumentalen und des Massenkitsches, wie sie erst Europa, dann die ganze Welt überfluteten, sei es im Städtebau, sei es als ‚Andenken‘-Schund, der miserabel das Liebliche und Gewalttätige simuliert, als Schnulze und Schlager, als endlos gleiche und platte ‚Geschichtchen‘ über Liebe und Tod und so fort. Gleichwohl betont die Rede von solchem ‚Tod‘ der Schönheit ebenso noch, wie die Rede vom Tod durch Schönheit, deren rätselhafte Nähe zum Lebendigen. So wie das Übermaß an Schönheit, dem die Menschen ausgesetzt sein können, tötet, so stirbt umgekehrt jedes kraftvoll geistig-sinnliche Leben, wenn Menschen sich der Schönheit überhaupt verweigern. Friedrich Hölderlin verwies nachdrücklich darauf in seiner Dichtung.

Der Schein des wahrhaft Schönen begegnet uns in jeglichem Seienden auf dessen Art: in den Dingen, in den Geschehnissen, ihren Situationen und Stimmungen, in den Personen und deren Gefühlen, Vorstellungen, Handlungsweisen, in ihren geistigen Manifestationen, und zwar einzig im Scheinen ihrer selbst, nicht etwa als Beschönigungen schlimmer oder elender Zustände. Derart Schönes mag zierlich oder stattlich sein, leicht-sinnig oder erhaben, in ruhiger Gelassenheit oder wilder Erregung sein, komisch, tragisch oder grotesk, sich in versöhnlichen oder unversöhnlichen Streit befinden. Schönheit strahlt selbst durch das hindurch, was gewöhnlich als häßlich verworfen wird, allerdings nur unter der Bedingung, daß das dem Häßlichen eigene Wesen durch sie zum Leuchten kommt. Man denke nur an die großartigen Bilder und musikalisch-dichterischen Kompositionen der schmerzhaften und blutigen Kreuzigung des Jesus von Nazareth, an die Werke, die uns die wirklichen oder phantastischen Verstrickungen in das irdische Grauen oder in die höllische Folter u.a. vorführen. Wie könnte uns denn deren Schönheit ergreifen, wenn wir in ihnen nur ein wohliges, gemütliches Gefühl ästhetischer Lust erlebten?

Kettete man allerdings die Schönheit an das Wohlgefallen, so ließen sich die meisten Darstellungen großer Kunst nur sadistisch genießen, nämlich in einer Lust am dargestellten Schmerz des Anderen. Im Wissen, wie unzutreffend solche ‚Schönheit‘ wäre, flüchtete man zu leeren Ausdrücken wie ,

charakteristisch, erhaben, bedeutungsvoll‘. Doch wie süßlich und schwach muß Schönheit geworden sein, um Kriterien zu suchen, die angeblich außerhalb ihrer liegen?! Wo ist denn die *ungeheure*, die *schreckliche* und *furchtbare* Seite einer Schönheit geblieben, von der Rainer Maria Rilke, einen Gedanken Plotins weiterdichtend¹⁷, in seinen *Duineser Elegien* geschrieben hatte: „Denn das Schöne ist nichts, als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen, / Und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmät, uns zu zerstören.“¹⁸ Wo sind die Winke ihres tödlichen Horizontes geblieben, diejenigen ihres Übermaßes, das uns gewährt, über das Maß haltende Scheinen an ihr teilzunehmen? Denn ohne die verschonenden Schmerzen schrecklicher und furchtbarer Schönheit erfahren wir auch nicht die Freuden gewaltiger Schönheit.

Mir scheint daher, wir müßten noch über den Versuch Nietzsches hinausgehen, einer apollinischen, geistig klärenden Schönheit eine dionysische, rauschhaft begeisternde Schönheit beizugesellen. Kann uns nicht die Mythe um *Harmonia* eine Vorstellung geben, wie gewaltig man einst die Nähe von Tod und Schönheit empfunden hatte? *Harmonia* galt als die illegitime Tochter des Tod bringenden Ares und der Schönheit ausstrahlenden Aphrodite. Wohl galten die Musen und Chariten als Gefährtinnen *Harmonias*, doch *verwandt* ist sie vielmehr mit Phobos und Deimos, ihren Brüdern, die *terror* und *pavor*, Schrecken und Furcht verbreiten, und vermählt wurde sie mit Kadmos, der auf der erfolglosen Suche nach seiner entführten Schwester Europe in den Dienst des Ares getreten war. Und Semele wiederum ist eine ihrer Töchter. So dicht verflocht der Mythos Tod und Schönheit, welche die Menschen tief nur in freudvollen Schmerz entrückt und versenkt und sie einer schmerzvollen Freude hingibt, sie entzückt, sie aussetzt ebenso geistreicher Sprachlosigkeit wie begeisterten Reden. Heraklit hatte das Wesen *Harmonias*, der ‚Fügenden‘ wie kein anderer begriffen, als er – hier in der Übersetzung von Hermann Diels – bemerkte: „Das widereinander Strebende zusammengehend; aus dem auseinander Gehenden die schönste Fügung (*harmonia*, Anm.v. mir).“¹⁹ Und: „Sie verstehen nicht, wie sie auseinander getragen mit sich selbst im Sinne zusammengeht: gegenstrebige Vereinigung (*harmonia*, Anm. von mir) wie die des Bogens und der Leier.“²⁰ – wie also im Falle dessen, was Tod und was Schönheit bringt. – Man vergesse nicht: es geht nicht um die ‚höhere Einheit‘ dessen, was sich ausschießt, sondern um die Spreizung dessen, was weder einerlei noch zweierlei ist, sondern sich über einen Riß syn- und diabolisch zugleich fügt.

10. In der technokratischen Welt von heute scheint es keinen Platz mehr zu geben für jene musische Erziehung, die Europa einst zutiefst geprägt hatte. Es gibt kein allgemeines, öffentliches Interesse mehr an Schönheit, und unter der tödlichen Parole, Geschmack sei Privatsache, verschwand das äußerste Spannungsgefüge *Harmonias* zwischen Tod und höchster Schönheit. Große Künstler von heute meiden mit recht eine vermeintliche ‚Schönheit‘, unter deren Unterhaltungswert alles harmlos, ja abscheulich und abstoßend geworden ist. Der Grund solcher Kraftlosigkeit des Schönen scheint mir darin zu liegen, daß man sie schon früh in der europäischen Geschichte dem Guten, der Liebe, dem Glauben, dem Begehren nach paradiesischer Glückseligkeit als Mittel zu unterwerfen suchte und damit ihre Eigenart in der Ausrichtung auf das Ungeheure des Todes zurückdrängte. Von der privaten Liebe zur Schönheit ist viel die Rede. Gewiß, solche Liebe kann ihrerseits schön sein, wenn sie sich ganz der Schönheit selbst widmet, wie sie uns durch das Scheinen des Schönen hindurch dem Tod aussetzt. Dann erst eröffnet sich in der Liebe zur Schönheit

zugleich die Schönheit auch dieser Liebe. Zumeist aber ist solche Liebe zur Schönheit ihrerseits häßlich geworden, etwa in der Gier nach dem Besitz schöner Dinge und nach dem Ansehen, das er verschafft, um derentwillen Andere geschädigt und sogar getötet werden.

Werke der Kunst, sofern sich ihnen, wie Heidegger es dachte, eine Wahrheit im Spiel von Erde und Himmel, Göttlichen und Sterblichen entbirgt, widersetzen sich solcher Dekadenz, selbst wenn sie geduldig warten müßten, bis sich die Schönheit, der sie sich entgegenbringen, wieder ereignet. Die seltsame Verflechtung eines surrealen Todes mit dem Lächeln des Humors, die uns aus den Werken Franzisco Toledos anblickt, hält sich bereit für solche Wiederkehr einer Maß gebenden Schönheit.

.

¹ Vgl dazu vom Verfasser das Buch: Den Tod denken, München 2002, S. 49 ff

² Philippe Ariès, Geschichte des Todes, Übers. H.H. Henschen u.a., München-Wien 1980, S. 184

³ Gottfried Ephraim Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet, in: Werke Bd. 5, Hg. F. Fischer, Köln 1965, S.214 ff.

⁴ Homer, An Hermes, in: Homerische Hymnen, Hg. A. Weiher, München-Zürich 1986, V. 36, S. 65

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Religion, Werke Bd.17, Hg. E. Moldenhauer, Frankfurt-M 1969, S. 282

⁶ Homer, An Hermes, a.a.O., V.475, S. 87

⁷ Friedrich Schiller, Nänie (1799), Werke Bd. 1, Hg. L. Bellermann, Leipzig und Wien 1895, S.244

⁸ Ebd.

⁹ Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen 1960, S. 246

¹⁰ Ebd., S. 358-359

¹¹ S. 265

¹² S. 240

¹³ S. 242

¹⁴ S. 263

¹⁵ Epikur, Brief an Menoikeus 124 -126, in: Briefe. Sprüche. Werkfragmente, Übers. H.-W. Krautz, Stuttgart 2005, S. 43-45

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Über das In-Schrecken-Geraten durch Schönheit, die uns nicht verzehrt, vergleiche Plotin, Über das Schöne, (I 6 der Enneaden, Abschnitt 4-7), Übers. Ch. Tornau, in: Ausgewählte Schriften, Stuttgart 2001, S.52 und S. 57

¹⁸ Rainer Maria Rilke, Erste Duineser Elegie, in: Ausgewählte Werke Bd. I, o.O. 1958, S. 245

¹⁹ Heraklit, Fragment 8, in: Die Fragmente der Vorsokratiker, Übers. H. Diels, Hamburg 1957, S. 24

²⁰ Ebd., Fragment 51, S. 26-27