GÜNTER SEUBOLD / THOMAS SCHMAUS
(HRSG.)

Ästhetik des Todes

Tod und Sterben in der Kunst der Moderne

Mit Beiträgen von

Günter Seubold, Günter Zöller, Thomas Schmaus, Egbert Hiller, Kerstin Borchhardt, Antje von Graevenitz, Andreas Englhart, Thomas F. Schneider, Herbert Anton, Klaus Manger, Reiner Sörries

DenkMal Verlag

Bibliographische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet at http://dnb.d-nb.de.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

ISBN 978-3-935404-26-6
© *Denk*Mal Verlag Bonn 2013
www.denkmal-verlag.de
Umschlaggestaltung: jcv Köln/Berlin
Satz: tps München/Bonn
Printed in Germany

INHALT

Günter Seubold
Ästhetik des Todes.
Begriffserläuterungen mit Blick auf die moderne Kunst, insbesondere Rainer Maria Rilke, Giovanni Segantini und Gustav Mahler 7

Günter Zöller
Tod als Erlösung. Sterben-Wollen und Nicht-sterben-Können im Werk Richard Wagners 35

Thomas Schmaus
„Was mir der Tod erzählt".
Gustav Mahler als musikalischer Grenzgänger 55

Egbert Hiller
„… aus dem dunkelsten Land heimfand …"
Der Tod in der Musik von Alban Berg 95

Kerstin Borchhardt
Sensenmann, Heiland und Femme fatale.
Gesichter des Todes in der modernen Malerei 115

Antje von Graevenitz
Das Dilemma des Betrachters.
Sterben in der Performancekunst des 20. Jahrhunderts 135

Andreas Englhart
Die wilde Realität des Todes
in performativen Formen des Gegenwartstheaters 155

Thomas F. Schneider
„Als wäre er beinahe zufrieden damit …“
Zu Repräsentationen des Todes in der deutschsprachigen Literatur
zum Ersten Weltkrieg 175

Herbert Anton
Todeserfahrung und „Lebenserneuerung aus dem Geist“
im Erzählwerk Thomas Manns 199

Klaus Manger
Gewieherte Tumbagebete.
Totengedächtnis in der Dichtung Paul Celans 217

Reiner Sörries
Die Inszenierung des sterbenden Menschen im Museum 239

Günter Seubold / Thomas Schmaus
Nachwort der Herausgeber 251

Zu den Autoren 252

Günter Seubold

Ästhetik des Todes

Begriffserläuterungen mit Blick auf die moderne Kunst, insbesondere Rainer Maria Rilke, Giovanni Segantini und Gustav Mahler

Für Santiago Ewig,
dem Arzt und mitphilosophierenden Freund

Der Titel „Ästhetik des Todes" verlangt nach Erläuterung und Klärung der Begriffe. Zu viel kann man sich darunter vorstellen, so etwa einen schönen Tod – was immer das sein mag – oder eine schöne Beerdigung (eine „schöne Leich", wie Österreicher und Bayern sagen) oder das „In-Schönheit-Sterben" auf dem Theater oder gar das „Schöner Sterben" im richtigen Leben. Diese Assoziationen legen sich nahe, hat doch Ästhetik nach allgemeiner Vorstellung etwas mit Schönheit und „Ästhetik des Todes" demnach mit der Schönheit des Todes oder Sterbens zu tun.

1. „Ästhetik" als Wissen/Wissenschaft von der Wahrnehmung im Allgemeinen und der Wahrnehmung des Schönen; objektive und subjektive Bedeutung von „Ästhetik"

Der Begriff „Ästhetik" hat zwei grundlegende Bedeutungen, die genuin philosophischer und philosophiegeschichtlicher Natur sind, darüber hinaus aber auch noch zwei Bedeutungen eher umgangssprachlicher Natur. „Ästhetik" ist zu definieren als das Wissen (die Wissenschaft) von der Wahrnehmung (im Allgemeinen). Exemplarisch für diese Bedeutung kann hier Kants Unternehmen stehen, das er in seinem erkenntnistheoretischen Hauptwerk „Kritik der reinen Vernunft" in die Wege leitet, und zwar unter dem Titel „Die transzendentale Ästhetik". Diese definiert er als eine Wissenschaft „von allen Prinzipien der Sinnlichkeit a priori"[1]. Von Sinn-

[1] KrV, A 21, B 35 (Kant 1956, 64).

lichkeit als solcher ist hier die Rede, nicht von einer bereits spezifizierten Sinnlichkeit. Demnach treffen die Erkenntnisse dieser Untersuchung auf jede sinnliche Wahrnehmung zu. Und das Ergebnis der Untersuchung lautet, kurz zusammengefasst: Unsere Sinnlichkeit besitzt zwei Anschauungsformen, Raum und Zeit. Diese aber sind nichts, was für sich selbst bestünde, sondern sie sind allein Formen des Anschauens der menschlichen Sinne: der Raum, das Außereinander, als Anschauungsform des „äußeren Sinns", und die Zeit, das Nacheinander, als Form des „inneren Sinns".

Dann bedeutet „Ästhetik" so viel wie das Wissen von der Wahrnehmung des Schönen in Natur und Kunst. Und auch diese Bedeutung lässt sich auf Kant zurückführen, nämlich auf die „Kritik der ästhetischen Urteilskraft", dem Ersten Teil seiner „Kritik der Urteilskraft". Untersucht werden in diesem ersten Teil Momente des ästhetischen Urteils; es soll die Frage beantwortet werden: Wann und unter welchen Bedingungen sprechen wir einer Sache das Prädikat „schön" oder „erhaben" zu? Unterschieden werden das Naturschöne und das Kunstschöne, und während die Präferenz bei Kant beim Naturschönen liegt, so hat schon bei Hegel das Kunstschöne, als das vom Menschen gemachte Schöne, die Oberhand über das von sich selbst her Schöne gewonnen. Es gilt als höherwertig. Konsequent gedacht, so Hegel, müsste man den Namen „Ästhetik" in dieser Hinsicht eigentlich ablegen und stattdessen von „‚Philosophie der Kunst' und bestimmter ‚Philosophie der schönen Kunst'"[2] reden. Da sich der Begriff nun aber einmal eingebürgert habe, so Hegel weiter, könne man es nun auch bei „Ästhetik" belassen.

So weit die zwei bzw. drei genuin philosophischen Begriffe von Ästhetik: Philosophie der Wahrnehmung, Philosophie des Schönen (in Natur und Kunst), Philosophie der Kunst.

Darüber hinaus dann sprechen wir, eher umgangssprachlich, auch von einer „Ästhetik des Gebäudes, des Hauses" oder auch, um ein Beispiel zu geben, von der „Ästhetik der Glaskuppel des Reichstages in Berlin". „Ästhetik" ist hier also auf das zu beurteilende Objekt bezogen, zu beurteilen unter dem Aspekt: Gefällt es oder gefällt es nicht, haben wir ein Gefühl der Lust oder Unlust; oder eben:

---

[2] Hegel 1976, 13.

Ist es schön oder nicht? Aber auch dem urteilenden Subjekt sprechen wir gelegentlich „Ästhetik“ zu, etwa wenn wir sagen: Diese Frau versteht es, eine Wohnung einzurichten, sich anzuziehen oder sich zu schminken; sie, so kann man in der deutschen Sprache durchaus sagen, besitzt Geschmack und Ästhetik.

Beschränken wir uns zunächst auf die ersten beiden Bedeutungen, Wahrnehmung überhaupt und Wahrnehmung des Schönen, so bedeutet „Ästhetik des Todes“ zweierlei:

a) Die (genuine) Wahrnehmung des Todes bzw. das Wissen von der (genuinen) Wahrnehmung des Todes; dieses Wissen wäre dann freilich nicht transzendental, sondern aus der Empirie, der Erfahrung des Menschen gewonnen.

b) Die Wahrnehmung des bzw. das Wissen von der Wahrnehmung des Todes in der „schönen“ (freien/autonomen) Kunst; und, da dieses Wissen ja auch für den schaffenden Künstler möglich, ja nötig ist, im Zusammenhang damit auch das Wissen von der *Darstellung* des Todes in der schönen Kunst.

Nehmen wir die zwei eher umgangssprachlichen Bedeutungen von Ästhetik hinzu, dann hätte der Tod freilich auch in sich (als „Objekt“) eine gewisse Art von „Ästhetik“ (im Sinne von Schönheit); und der Betrachter (als „Subjekt“) müsste eine spezifische Sensibilität (eben die „ästhetische“) aufweisen, um dieser „objektiven“ Schönheit gewahr zu werden oder sie, als Schaffender, ins Werk setzen zu können.

Welche Bedeutung von „Ästhetik“ ist nun gemeint im Titel „Ästhetik des Todes“: „Ästhetik“ als Wissen von der *allgemeinen* Wahrnehmung des Todes oder „Ästhetik“ als Wissen von der *spezifischen* Wahrnehmung des Todes (unter dem Aspekt der „Schönheit“)? Da das Thema dieses Bandes wie dieses einführenden Aufsatzes mit Bezug auf die moderne Kunst gewählt ist, haben wir es offensichtlich mit einer *spezifischen* Wahrnehmung des Todes zu tun, eben die, die in der Kunst, welche dem Schönen verpflichtet ist, stattfindet. Und doch ist dies für die moderne Kunst nicht zutreffend – oder zumindest erläuterungs- und klärungsbedürftig. Zu fragen ist nun: Was heißt „schön“ in der modernen Kunst? Was ist mit „moderner“ Kunst gemeint?

2. Was heißt „schön“ in der modernen Kunst? Was bedeutet „modern“?

Die moderne Kunst lässt man im Allgemeinen und mit guten Gründen beginnen mit Baudelaire und Flaubert für Lyrik und Prosa, mit Monet und den Impressionisten in der Malerei, mit Rodin in der Bildhauerei und mit Wagner in der Musik. Die Kriterien, warum das so ist, seien hier kurz benannt: Flaubert und Baudelaire sprengen das moralisch-sittliche Korsett auf, das die Kunst bis dahin noch einschnürt und gefangen hält – und sie damit in der genuin ästhetischen Darstellung einschränkt. Bezeichnend, dass aufgrund der Werke „Die Blumen des Bösen“ und „Madame Bovary“ gegen die Urheber mit dem Vorwurf der Untergrabung von Moral und Sitte prozessiert wurde. Monet und die Impressionisten greifen die Gegenständlichkeit als solche an und erproben neue Darstellungsweisen, die u. a. auch auf dem Eigenwert der Farbe und des Lichts beruhen; und auch für Rodin ist nicht mehr die klassisch-vollendete Gestalt, das „Ideal“ im Hegel’schen Sinne, maßgeblich, sondern konstitutiv werden nun das Unfertige und sogar, nach klassischem Kanon bemessen, das Hässliche. Exemplarisch hierfür mag das Werk stehen, mit dem Rodin zuerst an die Öffentlichkeit trat: „Der Mann mit der gebrochenen Nase“ (Abb. 1) – nicht achtend der Symmetrie, wohl aber der Stürme des Lebens, die über dieses Gesicht hinwegfegten. Wie die Impressionisten die Gegenständlichkeit so greift Wagner in der Musik die Tonalität an, indem er die Dissonanz nicht mehr auflöst, sondern an prominenten Stellen seines Werkes stehen lässt (der sog. Tristan-Akkord in *Tristan und Isolde* und nicht mehr aufgelöste Dissonanzen im *Ring des Nibelungen*).

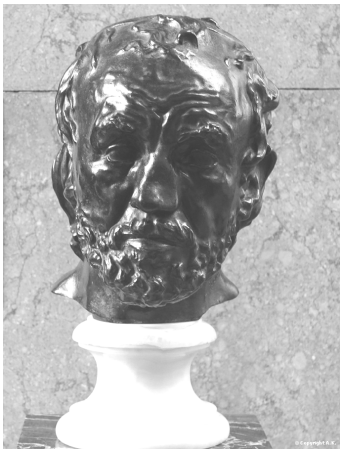


Abb. 1 Auguste Rodin: L’homme au nez cassé / Der Mann mit der gebrochenen Nase (1863/64)

Günter Zöller

Tod als Erlösung
Sterben-Wollen und Nicht-sterben-Können im Werk Richard Wagners

Herr, lehre doch mich,
daß ein Ende mit mir haben muß.[1]

Der Beitrag gliedert sich in acht Abschnitte, von denen die ersten vier allgemeinere Überlegungen zur philosophischen Auseinandersetzung mit dem Tod entwickeln, während die anschließenden drei Abschnitte den spezifisch künstlerischen Beitrag Richard Wagners zur Ästhetik des Todes erörtern. Den Abschluss bilden Auszüge aus kompositorischen Dichtungen Richard Wagners, die einen direkten Bezug zum Fokus der vorangegangenen Überlegungen auf dem verhinderten oder verzögerten Tod aufweisen. Es ist die These des Beitrags, dass die künstlerische Auseinandersetzung Richard Wagners mit dem Thema des Todes um den problematischen Status der Individualität des Menschen kreist. In dieser Hinsicht plaziert der Beitrag Richard Wagner, der als musikalischer Denker und denkender Musiker ernstgenommen zu werden verdient, in einen durch das geschichtsphilosophische und anthropologische Denken Immanuel Kants, Ludwig Feuerbachs und Arthur Schopenhauers bestimmten philosophischen Kontext. Die für Wagner geltend gemachte Perspektive auf den Tod gilt dessen Rolle bei der Aufgabe von defizitärer Individuation zugunsten von genuiner Gemeinschaft.

1. Was heißt „Ästhetik"?

Der Ausdruck „Ästhetik" ist jüngeren Datums. Er geht auf erkenntnistheoretische Debatten des achtzehnten Jahrhunderts zurück, in

[1] Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem op. 45, III. Satz. Andante moderato; Text: 39. Psalm, V. 5.

denen neben das intellektuelle oder *noetische* Erkenntnisideal der begrifflich begründeten, gewissen und wahren Erkenntnis (Wissen) das sinnliche oder *ästhetische* Erkenntnisideal der anschaulich ausgewiesenen, inhaltsträchtigen („prägnanten") und gefällig ausgestalteten Erkenntnis tritt. Bei Alexander Gottlieb Baumgarten, auf den Terminus und Begriff der Ästhetik *(aesthetica)* zurückgehen, ergänzt die Ästhetik als Lehre von der sinnlichen Erkenntnis die Logik als Lehre von der rationalen Erkenntnis.[2]

Immanuel Kant greift wenige Jahrzehnte später Baumgartens aufklärerisches Projekt einer ästhetischen Wissenschaft in doppelter Gestalt auf: in seiner Erkenntnislehre (maßgeblich entwickelt in der *Kritik der reinen Vernunft* von 1781) wandelt sich die sinnliche Erkenntnis von einem selbständigen epistemischen Modus zum essentiellen Erkenntnisanteil der Sinne an gegenständlich-gültiger Erkenntnis. In seiner Geschmackslehre (wegweisend ausgestaltet in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790) wird aus Baumgartens sinnlicher Erkenntnis die gefühlsvermittelte ästhetische Reflexion, die, statt den Gegenstand zu erkennen, an ihm Lust (oder Unlust) empfindet und ihn damit affektiv statt kognitiv erschließt.

Die nachkantische Ästhetik, von Hölderlin und Schelling über Hegel bis zu Schopenhauer, verbindet die bei Kant noch getrennt ausgeführten Unternehmungen einer epistemischen und gustatorischen Ästhetik in der Konzeption einer Philosophie der Kunst, die der Kunst gerade in ihrer anschaulichen, nicht-begrifflichen Wirkungsweise Erkenntnischarakter zuschreibt und dabei die ästhetische kognitive Leistung über die der gewöhnlichen Erkenntnis stellt. Bis auf Hegel, der die Kunst unterhalb der Erkenntnisebene von Religion und Philosophie ansiedelt, sind sich die idealistischen und romantischen Nachfolger Kants auch einig in der Auszeichnung der Kunst als unübertroffener Form von theoretischer Einsicht und praktischer Anleitung. Noch der frühe Nietzsche traut allenfalls der Kunst, nicht aber der Philosophie zu, die als sinn- und zwecklos erfahrene Welt ästhetisch zu retten („rechtfertigen").[3] Es ist charakte-

---

[2] Baumgarten 2007.

[3] Siehe Nietzsche 2007, 63.

Thomas Schmaus

„Was mir der Tod erzählt“
Gustav Mahler als musikalischer Grenzgänger

1. Vom Umgang mit dem Unumgänglichen

Wo Gustav Mahler zum Thema wird, ist das Klischee nicht weit. „Was mir der Tod erzählt“: Es handelt sich hier nicht um ein Zitat des Komponisten, sondern um eine Wendung in Anlehnung an ihn – um einen Abklatsch, wenn man so will, ein *cliché*. Paul Bekker, von dem die Sentenz stammt (vgl. 1921, 340), greift damit ein Stereotyp auf, das aus Mahlers Programmvorschlägen zu seiner dritten Symphonie bekannt ist (vgl. Mahler 1996, 188 und 196). Bekker bezieht sich aber auf die Neunte, die als Ausdruck einer Art Thanato-Theophanie zu verstehen sei, die „der innerlich bereits im Jenseits Stehende“ (Bekker 1921, 340) beim Entstehungsprozess erfahren habe, und deutet ein Programm an, das der Symphonie zugrundeliegen soll.[1]

Theodor W. Adorno (1960, 9) protestiert gleich zum Auftakt seines Mahler-Buches gegen diese „albern hochtrabende“ Unter- und Entstellung der Komponistenintention. Mahler komponierte tatsächlich nicht im Angesicht oder gar als Angehöriger des Todes. Seine Lebensfreude in der Zeit der Erstellung der Neunten (vgl. Fischer 2003, 757) gibt Adorno ebenso recht wie die offensichtliche Abwesenheit eines Programmes. Jedoch – auch Adornos Mahlerinterpretation ist mit ihrer Stoßrichtung inzwischen zum Klischee geworden und wird von manchen deswegen genauso gemieden wie die Interpretationsweisen, die Adorno so vehement zurückwies. Es gilt hier nichts zu bedauern, lediglich zu konstatieren: Das Klischee erweist sich als unumgänglich, weswegen weniger seine Vermeidung als vielmehr der rechte Umgang mit ihm gelernt sein will. Es geht

[1] „Er hatte Gott geschaut, in der letzten Offenbarung, die dem Menschenblick zu fassen gegeben ist: Gott als Tod.“ (Bekker 1921, 340)

um Grenzgänge, welche die Grenze wahren, aber um ihre Unschärfe wissen und den Spielraum ermessen, der sich dadurch ergibt. Wer solchermaßen vorgeht, wird auch Überschreitungen akzeptieren, insofern sie dabei helfen, den Grenzverlauf erst zu entdecken. Vorbild für solches Vorgehen ist Gustav Mahler selbst.

Denn nicht nur dort, wo man ihn zum Thema macht, ist das Klischee nicht weit, sondern auch da, wo seine Musik zum Klingen gebracht wird – und damit meine ich nicht die Aufführungspraxis, sondern die Werke selbst. Freilich kommt es hier zu einer ganz anderen Begegnung mit dem Klischee. Mahler spielt damit in seltener Souveränität. Nichts ist ihm so abgegriffen, dass es nicht wert wäre, aufgegriffen zu werden. Sei es ironisch-distanzierend oder kraftvoll-affirmierend: Es gelingt ihm, die ursprüngliche Frische dessen zu entdecken oder wenigstens erahnen zu lassen, was klischeehaft verblasst war.

Wer Mahlers Ästhetik des Todes untersucht, tut also gut daran, sich zuvorderst auf seine Musik zu konzentrieren und sich nicht zu sehr an den Berichten festzuhalten, die Freunde und Gönner über sein – und mehr noch über ihr – Verständnis von Tod und Leben geben. Auch Mahlers schriftlich fixierte Gedanken reichen nicht an das heran, was seine Musik ausdrückt. Sie lassen allerdings deutlich erkennen, welch wichtige Rolle der Tod im Leben und Werk dieses musikalischen Grenzgängers spielt.

2. Grenzgänge in Leben und Werk Gustav Mahlers

Der Begriff des musikalischen Grenzgängers bedarf einer kurzen Erörterung. Zunächst wird man in der Person eines Grenzgängers einen Menschen vermuten, der kein festes Zuhause hat.[2] Ganz in diesem Sinne ist ein viel zitierter Ausspruch Mahlers zu verstehen, den seine Frau Alma folgendermaßen überliefert: „Ich bin dreifach heimatlos: *als Böhme unter Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt*. Überall ist man Ein-

[2] Die sechste Kölner Musik-Triennale hat sich 2010 innerhalb ihres Themas „Heimat – heimatlos“ nicht von ungefähr mit Gustav Mahler beschäftigt.

dringling, nirgends ‚erwünscht'."[3] Auch seinen Übertritt zum Katholizismus, welcher der eigenen Karriere diente, aber keineswegs bloß opportunistische Gründe hatte, empfand Mahler nicht als Finden einer neuen Heimat. Wenngleich es vieles gab, was ihn zum Christentum hinzog – seine jüdische Herkunft hat Mahler nie verleugnet.[4]

Auch eine kulturell-gesellschaftliche Identitätskrise größeren Ausmaßes hatte Auswirkungen auf sein Selbstverständnis. Gemeint ist das *fin de siècle*: jene Stimmung Ende des 19. Jahrhunderts, die insbesondere in Wien vorherrschte und mit dem Bewusstsein verbunden war, den Untergang einer Epoche zu erleben, ohne schon zu wissen, was nach ihr kommen würde.[5] Man kann Mahler daher nicht nur als intermundanen – als Wanderer zwischen den Welten –, sondern auch als intersäkularen Grenzgänger zwischen zwei Zeitaltern verstehen. Auch musikgeschichtlich trifft diese Einschätzung, wie gleich zu zeigen ist, zu.

Dem Komponisten Gustav Mahler wurden allerdings nur wenige Monate im Jahr zugestanden. Es dominierte – jedenfalls in den Wiener und New Yorker Jahren – das zeit- und kräfteraubende Geschäft als Operndirektor, der „Lärm und Wirrwarr des Alltags" (zit. n. A. Mahler 1949, 413), den Mahler als „brutalen Lebensstrudel" (ebd., 375) empfand. Dieser hektischen Welt entkam er meist nur in den Sommermonaten. Die Phasen ruhigen, friedlichen und einsamen Schaffens in der Natur wurden von ihm als eine Art Gegenwelt wahrgenommen – eindrucksvoll vertont im Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen", auf das ich später noch eingehen werde.

Dem Hin- und Hergerissensein zwischen Welt und Gegenwelt korrespondieren zwei Seiten in Mahlers Charakter. Er konnte

---

[3] Zit. n. A. Mahler 1949, 139. Es gilt hier der Vorbehalt, dem alle angeblich wörtlichen Zitate unterliegen, die durch Alma Mahler überliefert sind.

[4] Vgl. A. Mahler, 129. Differenzierter und vorsichtiger: Fischer 2003, 312–337, v. a. 321–328.

[5] „Mahlers Musik ist nicht unvermittelter und unreflektierter Ausdruck des Fin de siècle, aber sie ist ein Teil der Zeitdiagnose und der Reflektion auf die Zeit." (Fischer 2003, 429)

äußerst streng, akribisch und aktionistisch, ja despotisch sein, wenn es darum ging, den „Schlendrian“ auf der Bühne und im Orchester zu bekämpfen (vgl. Mahler 2006, 54).[6] Andererseits ließ seine janusköpfige Persönlichkeit ein kontemplatives, träumerisches und liebevolles Gesicht zum Vorschein kommen. Der Umschlag von der einen zur anderen Seite konnte – wie Freunde, Frau und Kollegen glaubhaft überliefern – innerhalb eines Augenblicks erfolgen (vgl. Floros 2010, 46–56).

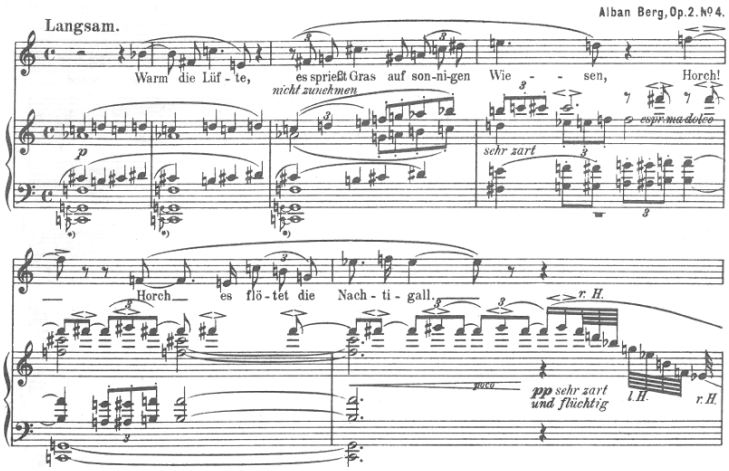
So viel zur Persönlichkeit Gustav Mahlers. Inwiefern ist dieser nun ein *musikalischer* Grenzgänger? Zunächst einmal beeinflussen sich Leben und Werk auf vielfältige Weise und mehr als bei anderen Komponisten.[7] Die Verflechtung ist eng, aber man sollte sich dadurch nicht zu problematischen Psychologisierungen verleiten lassen, von denen – vor allem die ältere – Rezeptionsgeschichte voll ist (vgl. Sponheuer 2010, 420f.). Mahlers Musik spiegelt selbstverständlich nicht einfach seine Seele wider oder setzt seine persönlichen Erlebnisse unmittelbar in Töne um.

Ähnliches gilt für Mahlers Grenzgang zwischen programmatischer und absoluter Musik. Nicht nur um dem Zeitgeschmack entgegenzukommen, sondern vor allem aus didaktischen Gründen hat Mahler zu seinen ersten Symphonien Programme erstellt – nachträglich allerdings und mit großer Skepsis (vgl. Mahler 1996, 169). Andererseits ist er der Überzeugung, dass es „von Beethoven angefangen keine moderne Musik [gibt], die nicht ihr inneres Programm hat“ (ebd., 277). Seine Ablehnung richtet sich also nicht gegen Programme überhaupt, sondern gegen das Konzept, in einem musikalischen Werk eine außermusikalische Vorlage umzusetzen (vgl. Nowak 2010, 72f.). In unserem Zusammenhang ist dieser Hinweis insbesondere für die weltanschaulichen Einflüsse geltend zu machen, die das Studium philosophischer und theologi-

---

[6] Vgl. auch A. Mahler 1949, 143 zu „Tradition ist Schlamperei“.

[7] „Der Parallelismus zwischen Leben und Musik geht vielleicht tiefer und weiter, als man jetzt noch zu verfolgen imstande ist.“ (Mahler 1996, 163) Siehe auch Bauer-Lechner 1984, 26: „So sehr ist bei mir Schaffen und Erleben verknüpft, daß, wenn mir mein Dasein fortan ruhig wie ein Wiesenbach dahinflösse, ich – dünkt mich – nichts Rechtes mehr machen könnte.“



Notenbeispiel 1: Alban Berg, Opus 2, Nr. 4, Takt 1–6

Es folgen analog dem ersten Abschnitt wiederum 6 Takte Antithese Tod (Takt 9–15, in Takt 9 gehen Vermittlung und Antithese ineinander über). Diese düstere Kehrseite der Natur wird zunächst durch orgelpunktartige Akkorde auf Contra-G und Contra-A zum ersten Formteil in Beziehung gesetzt. Die Klavier-Oberstimme alterniert in den Takten 9–11 nun zwischen den Tönen a'' und b'', was den Initialen des Komponisten entspricht und in Verbindung mit dem Imperativ „Stirb" in Takt 19 steht.[20] In Takt 15 münden die Außenstimmen (des H-Dur-Sept-Akkords) im oberen System in ein auseinanderspreizendes Glissando, wobei die Symmetrie der simultanen Bewegungen in gegensätzliche Richtungen eine drastische Geste des Trennens oder Aufbrechens beschreibt. Im übertragenen Sinn wird sie zum ausdrucksstarken Bild für die im Lied wie im ganzen Zyklus thematisierte Ambivalenz der Existenz zwischen Leben und Tod.[21] Zugleich ergibt sich ein autobiographischer Bezug, da Berg das Glissando auch zur dramatischen Darstellung der Trennung der Liebenden einsetzt, was durch die Endtöne (Contra-)H für Helene und ais''' (= b''') für Berg unterstrichen wird.[22]

---

[20] Vgl. Breivik 1998, 129.

[21] Vgl. ebd., 131f.

[22] Vgl. Simms 1992, 495.

Kerstin Borchhardt

Sensenmann, Heiland und Femme fatale
Gesichter des Todes in der modernen Malerei

Doch der Tod ist trotz alledem da und fordert sein Recht. Sehen wir zu, wie wir mit ihm fertig werden![1]

Diese Worte schrieb Ferdinand Laban 1898 zu Arnold Böcklins „Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod" (Abb. 1), welches eines der eindrucksvollsten Zeugnisse der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Todesthematik in der modernen Malerei ist. Das Zitat könnte allerdings auch paradigmatisch auf viele andere Gemälde jener Zeit angewandt werden, da zahlreiche bildende Künstler im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert dem Tod auf höchst unkonventionelle Weise ein Gesicht gaben. Dies erstaunt auf den ersten Blick, da jene Epoche in der Literatur häufig als eine Zeit des Fortschrittsdenkens und der De-Transzendierung verstanden wird, in welcher der Tod maßgeblich biologisch als physisches Ableben betrachtet wurde. Mit dem Bedeutungsverlust des christlichen Weltbildes erschien er außerdem oft nicht mehr als Übergangsstadium in ein besseres oder schlechteres Jenseits, sondern als absoluter Endpunkt.[2] Allerdings kam es im 19. Jahrhundert zu einer facettenreichen Zersplitterung der Denk- und Lebensgewohnheiten, weswegen die oben beschrie-

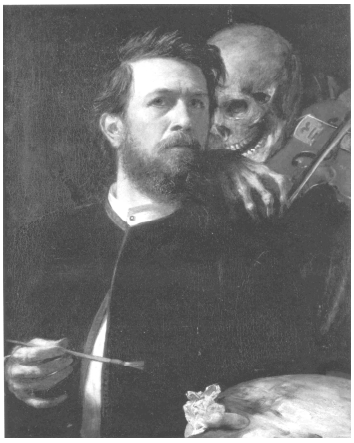


Abb. 1 Arnold Böcklin: Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod, 1872

[1] Laban, Ferdinand 1898: Der Musaget Böcklins, in: Pan, Heft IV; siehe auch Laban 1911, 152.

[2] Vgl. Lang 1995, 15f.

bene Sichtweise nur eine von vielen Möglichkeiten des Umgangs mit dieser Problematik ist. Gerade in zahlreichen Intellektuellen- und Künstlerkreisen wuchs der Unmut gegen die zunehmende geistige Verflachung und um sich greifende Materialisierung der Weltsicht.[3] Auch der Tod als einer der schrecklichsten und bedeutsamsten Faktoren des Menschenlebens wurde dabei nicht einfach nur als biologisches, sondern gleichermaßen als psychologisches Phänomen verstanden, welches Erklärungen wie neuer Sinngebungen bedurfte.

Die bildende Kunst um 1900 beschäftigte sich mit diesem Thema sehr ausgiebig. Sie ist eine besondere Form des Umgangs mit dem Todesbewusstsein. Denn ihn zu malen, bedeutet, das Unfassbare sichtbar zu machen. Dadurch, dass der Tod eine Gestalt bekommt, erscheint er dem „Augentier" Mensch weniger abstrakt; er wird anschaulich was auch das Verstehen des Todes erleichtert.

Sowohl für den Künstler selbst als auch für den Betrachter ermöglicht die bildende Kunst eine Auseinandersetzung mit dem Tod. Im Symbolismus und Expressionismus spielte er eine besonders wichtige Rolle, wobei sich die verschiedenen Vertreter der beiden Richtungen auf unterschiedliche Weise damit auseinandersetzen. Gemeinsam ist ihnen häufig die Fokussierung auf die Darstellung der menschlichen, mitunter auch tierischen oder hybriden Figur, bei welcher es weniger um Narration von Handlungen als um Evokation von Gefühlen und Ideen ging.[4] Obwohl eine allgemeine Kategorisierung der höchst individuellen Künstler oft nicht möglich ist, erfuhr der Tod bei symbolistisch orientierten Malern wie Arnold Böcklin oder Max Klinger häufig metaphysisch wirkende Personifikationen. Außerdem wurde ein sinnstiftender Zusammenhang gesucht. Expressionistisch orientierte Künstler hingegen, wie der junge Max Beckmann oder Emil Nolde, stellten besonders unter dem Einfluss des Ersten Weltkriegs den Tod häufig als ein sich am menschlichen Körper vollziehendes Sterben dar, verbunden mit dem daraus resultierenden Leiden. Metaphysische Zusammenhänge

[3] Vgl. Zelger 1997, 53.

[4] Mehr zu diesem symbolistischen Paradigma ist bei Michelle Facos nachzulesen. Vgl. Facos 2009, 14f.

wurden dabei nicht notwendigerweise konstruiert, wichtiger war die expressive Manifestation des Elends in der menschlichen Figur. Künstlerische Mittel wie die Deformation der Gestalt und die dissonante Farbgebung verstärkten hier die Schrecklichkeit jenes Prozesses. Daneben gab es jedoch auch zahlreiche Künstlerpersönlichkeiten wie Edvard Munch oder Franz Marc, deren Werke Merkmale beider Richtungen aufweisen: sowohl symbolisierende Personifikation als auch expressive Deformation der Form. Ebenso ambivalent wie die individuellen Positionen der Künstler zum Tod erscheint dabei auch der Umgang mit diesem in ihren Gemälden.

Abb. 2 Arnold Böcklin: Die Toteninsel, 1883

Die Ambivalenz des Umgangs mit dem Tod in der modernen Malerei kommt besonders gut im Werk Arnold Böcklins (1827–1901) zum Ausdruck. Er setzte sich während eines Großteils seiner Schaffensphase in verschiedenen Formen mit diesem Thema auseinander. Bei ihm erscheint der Tod sowohl in personifizierter als auch in nichtfigural-symbolischer Form. Böcklins heute wohl berühmtestes Werk „Die Toteninsel“ (Abb. 2) zeigt in all ihren Fassungen eine Art Gräberinsel, zu der ein Kahn mit weißem Fährmann und einer sargähnlichen Kiste übersetzt. Dunkle Zypressen als klassische Todessymbole ragen aus dem Inselinneren empor, und in den

Der Tod als Inszenierung

Zu Beginn der Geschichte dieser Avantgardekunst gab es die Kongruenz von inszenierter Kunst und tatsächlichem Sterben noch nicht in letzter Konsequenz:[5] Als Kasimir S. Malewitsch am 15. Mai 1935 in seiner St. Petersburger Wohnung starb, ließ er sich neben seinem bereits von ihm sorgsam vorbereiteten Sarg betten, der in seiner Vertikalen der Horizontalen des Bettes im Sterbezimmer zu entsprechen schien und die Insignien des Suprematismus trug: schwarzes Quadrat und schwarzer Kreis. Über seinem Kopf, gewissermaßen an seiner statt, hing die Ikone des Suprematismus: das schwarze Quadrat. Auf der Bühne dieses inszenierten Todeszimmers waren Künstler und Kunstwerke zwar vereint, aber nicht kongruent. An dieser Einheit wurde auch in dem Raum des Inschuk (Institut für künstlerische Kultur) festgehalten, in den man den Toten und seine Werke brachte. Nun aber wirkte der Gegensatz zwischen den dunkelfarbigen Wänden (die genaue Farbe ist unbekannt) und dem weißen Laken dramaturgisch betont. Auch hier symbolisierte das Hauptwerk des Künstlers die Auferstehung in die Ewigkeit der Kunstgeschichte. Daran änderte im Grunde auch das Begräbnis von Malewitsch nichts: Seine schwarze Ikone stellte man auf die Kühlerhaube der schwarzen Limousine, die den Sarg zum Friedhof fuhr. Das Werk ersetzte nun den Lebenden – so schien diese Inszenierung gemeint. Der Zug demonstrierte das Überleben und Verewigen der radikalen Setzung der suprematistischen Idee, von der sich der Künstler als Lebewesen verabschieden musste. Trauer-

Abb. 3 Kasimir S. Malewitsch im Totenbett, St. Petersburg, 1935

[5] Vgl. Graevenitz 1989.