

Thomas Macho

**Jedermanns Tod
(Kunst als Trauerarbeit)**

8. August 2007

Festspiel-Dialoge 2007

© Copyright Thomas Macho

JEDERMANNS TOD

Kunst als Trauerarbeit

Thomas Macho

1. »Nun ist Geselligkeit am End«

Wir wissen, daß wir sterben müssen. Aber wir wissen nicht, wie wir uns dieses Sterben vorstellen sollen. Der eigene Tod ist unvorstellbar. Daß der Tod nicht zu fürchten sei, weil er per definitionem kein lebendiges, empfindsames Wesen treffe, behauptete schon Epikur.¹ Solange ich da bin, ist der Tod noch nicht eingetreten, und sobald der Tod triumphiert hat, bin ich längst verstummt. Wo ich existiere, ist kein Tod, und wo der Tod hinkommt, lebe ich nicht mehr. Epikurs Argument führte die Todesangst auf eine Täuschung zurück. Wir fürchten nicht den Tod, sondern dessen Unvorstellbarkeit. Uns ängstigt ein Defizit der Phantasie: so wie uns alles erschreckt, was weder als planbares noch als vermeidbares Schicksal erscheint.

Der eigene Tod ist unvorstellbar. Aber diese Unvorstellbarkeit hat keine Resignation, sondern vielmehr einen gewaltigen Sturm von Bildern und Visionen ausgelöst. Keine bekannte Hochkultur hat darauf verzichtet, das »Leben nach dem Leben« in allen Details auszumalen. Jeder Künstler, jeder erfinderische Geist, jedes philosophische Temperament hat nach allgemeingültigen Antworten auf die Frage gesucht, wie es wohl sein werde, zu sterben und tot zu sein. Die erzwungene Bilderlosigkeit hat kein Bilderverbot, sondern geradezu eine inflationäre Bilderflut begünstigt. Die Unvorstellbarkeit des Todes ist die *conditio sine qua non* seiner Ausstellbarkeit.

Dennoch zeigt der ausgestellte Tod stets den Tod der anderen Menschen. Wir wissen, daß nicht nur wir selbst sterben müssen, sondern auch unsere Feinde und Freunde, die nächsten und fernsten Menschen. Das Sterben der anderen Menschen setzt seine Zeugen ein: als Zeugen eines Ereignisses, das die Gegenwart anderer Menschen aufhebt, ohne zu offenbaren, was mit ihnen geschieht. Denn auch der Tod des anderen Menschen ist unvorstellbar. Er zeigt nur den Rücken des Abschieds. Im Augenblick der Trennung wird keine Verheißung irgendeines Himmels (oder irgendeiner Hölle) offenbar, sondern lediglich ein ausdrucksloser Blick. Was sich im Sterben der anderen Menschen zeigt, ist eine Maske, in der sich die eigene Trauer spiegelt.

»Und ob dieses Gesicht noch ein Gesicht ist? Neben einem, im Halbdunkel, sagt der, der einen kennt, mit dem man hergekommen ist, leise aber ganz deutlich auf Englisch: »I don't feel that is still her.« Er hat nicht das Gefühl, daß das noch sie ist. Man hört diese Worte und man versteht sie, und sie betreffen einen nicht. [...] Dieser Mensch soll also kein Mensch mehr sein. Dieses Gesicht soll also kein Gesicht mehr sein. Aber dieses Gesicht ist ein Gesicht. Dieses Gesicht ist ganz und gar ein Gesicht, das man kennt und das man kennen wird, wie man es noch nie zuvor gekannt hat. Dieses Gesicht ist und ist und ist. Es gibt nichts, was so ist wie dieses Gesicht, es gibt nichts, was so dauert wie dieses Gesicht, obwohl man nicht einmal weiß und sagen kann, ob die Augen offen oder zu sind.«²

Was sich zeigt, ist ein Gesicht und doch kein Gesicht. Ein vertrautes Antlitz und zugleich eine erstarrte Grimasse. Die Augen sind blicklos gebrochen und dennoch so bedrohlich, daß man sie zudrücken muß, um ihrer Wirkung zu entgehen. Jeder Tote ist ein Double. Er unterscheidet sich von seinem lebenden Zwilling, ohne ein anderer zu werden. Die Leiche bringt ein Rätsel zur Anschauung. Wir wissen nicht, was sie zeigt. Einen »ehemals lebendigen Menschen«? Aber was ist denn ein »ehemals lebendiger Mensch«? Ein Ding, dessen Aura vergangenem Leben entlehnt wird, oder ein Mensch, dessen Aura seiner seltsamen Verdinglichung entspringt? Wir wissen nicht, was wir sehen und was sich uns zeigt: aber wir versuchen, es darzustellen.

2. »Ich tret dir aus dem Gesicht«

Die Kunst aller Räume und Epochen hat sich mit der Erscheinung des Toten auseinandergesetzt: etwa durch die Herstellung von Masken. Die Maske ahmt die Statuarik des Leichengesichts nach, die unbewegte Miene des toten Antlitzes. In Melanesien wurden bemalte und übermodel-

lierte Menschenschädel als Vorbilder für die Ausgestaltung der Masken von Totengeistern verwendet.³ Die aztekischen Totengötter trugen aus Menschenschädeln gefertigte Masken; und lange nach dem Untergang der präkolumbischen Reiche wurden in deren Herrschaftsgebieten noch kultische Schädelmasken benutzt. Die Dynastie der Mayapan hat Ritualmasken aus den Schädeln verstorbener Familienmitglieder erzeugt.⁴ Andere Kulturen haben ihren Toten Masken auf das Gesicht gelegt, um sie auf ihrem Weg ins Jenseits zu schützen; auch wurde auf diese Weise die Unveränderlichkeit des mimischen Ausdrucks der Totengesichter betont. Dionysos galt als Gott der Toten wie als Gott der Masken; und die Dionysien sind mit hoher Wahrscheinlichkeit aus den frühgriechischen Anthesterien hervorgegangen: einer Frühlingszeremonie, zu deren Anlaß die Toten – in maskierter Gestalt – die Lebenden besuchen durften.⁵

Selbst die Bezeichnungen der Masken weisen unzweideutig auf einen elementaren Zusammenhang mit dem Leichengesicht hin. Die Masken der Kassonké am oberen Senegal heißen »Dou-Mama« (Vorfahren), die Masken der Yoruba-Völker »Egungun« (Knochen, Skelett); in Kamerun nennt man die Maske »Egbo« (Geist), in der Gegend vom unteren Kongo bis zum oberen Sambesi »Mukisch« oder »Akisch« (Tote, Geister, Ahnen). Ähnliche Bezeichnungen wurden in Amerika und auf den Ozeanien gebraucht.⁶ Im Lateinischen bedeutete »larva« sowohl die Schauspielermaske als auch den Totengeist. »Die Römer hielten Verrücktheit für ein Werk der *larvae*, der Totengeister. Von einem Besessenen sagte man, daß er *larvarum plenus* sei, daß ihn *larvae stimulant*, oder man nannte ihn einfach rundweg *larvatus*.“⁷ Der Ausdruck »Maske« hingegen kommt – nach einer nicht unumstrittenen etymologischen Ableitung – aus dem Langobardischen (»masca«) und könnte folgende Bedeutungsentwicklung durchlaufen haben: »1. Masche, Netz; Netz, in das der Leichnam eingehüllt wird; 2. wiederkehrender Toter in Netzhüllung; böser Geist, der die Eingeweide Lebender verzehrt; 3. Mensch, besonders Weib, das eigentlich ein solcher Dämon ist, Hexe; Schimpfwort; 4. Vermummter, der mit Netzhüllung einen solchen Geist darstellt.« »Masca« (im Italienischen) und »Masque« (im Französischen) dienten auch – bis zur Durchsetzung von »Strega« und »Sorcière« – als Bezeichnungen der Hexe.⁸

Der Karneval hat sich aus rituellen Totenprozessionen entwickelt. Die Umzüge dämonischer Masken – Dämonen sind nichts anderes als bösertige Totengeister – konnten erst allmählich durch die kirchliche Obrigkeit diszipliniert werden. Schon im 9. Jahrhundert verbot eine – im kirchlichen Normenkatalog allgemein anerkannte – Verfügung des Hincmar von Reims das Tragen von Dämonenlarven;⁹ aber noch im 18. Jahrhundert wurde die Maske so stark als Verkörperung einer jenseitigen Gestalt erlebt, daß im »Erzbistum Salzburg Leuten, die in der Perchtenmaske den Tod fanden, das christliche Begräbnis verweigert wurde.«¹⁰ Die Perchtenläufe hingen ursprünglich mit der Sage von der Wilden Jagd zusammen. Diese Sage war in der Volkskultur des mittelalterlichen Europa weit verbreitet und betraf jene »Schar der friedlosen, weil vorzeitig gestorbenen Toten, die nachts – umgeben von entsetzlichem Lärm und angeführt von einer weiblichen Gottheit (Perchta, Holda, Diana, Hekate)«¹¹ – dahinzog. Mitunter wurde das Totenheer auch von dem Dämon Herlechinus – dem keulenschwingenden Ahnherrn der Harlekinsgestalt – angeführt; die »Historica ecclesiastica« des Ordericus Vitalis (von 1091) nennt die Wilde Jagd daher »familia Herlechini.«¹² Die etymologische Ableitung des Ausdrucks »Harlekin« ist nicht restlos geklärt; es könnte sich um einen Diminutiv zu »Hel«, der germanischen Unterwelt, handeln (»hellekin« wie »mannekin«): also »kleine Hölle.«¹³ Festzustehen scheint jedenfalls, daß die »maisnie Hellequin«, die »familia Herlechini«, »phalanges Herlethingi« oder »Hurlewaynes kinne« allesamt die Wilde Jagd repräsentieren; und auch die Geschichte der Verwandlung des Herlechinus in den neueren Harlekin läßt sich kulturhistorisch rekonstruieren und belegen.¹⁴

Übrigens entsprang die Sage von der Wilden Jagd keiner aufgeregten und abergläubischen Phantasie, sondern vielmehr einer kollektiven Praxis. Die Menschen des 11. Jahrhunderts »glaubten nicht nur an das Vorüberziehen einer Geisterschar in der Neujahrsnacht, sondern sie verummumten sich auch und zogen, eben dieses wilde Heer darstellend, mit Höllenlärm dahin.«¹⁵ Die ursprünglichen Maskenumzüge waren mit einer massiven Relativierung gesellschaftlicher Normen und Standards verbunden; in den »Zeiten zwischen den Zeiten« (Neujahrsnacht, Walpurgisnacht, Quatembernächte) etablierte sich eine wilde und gefährliche Gegenwelt, eine »verkehrte Welt.«¹⁶ Reste solcher Grenzüberschreitungen sind heute noch im brasilianischen Karneval lebendig.

3. »Und ist dafür am Kreuz verstorben«

Die Maske wurde dem Totengesicht nachgebildet und zu einer rituellen Inszenierung der Wiederkehr des Toten verwendet. Von Anfang an stand also die Kunst – gerade als Darstellung der Toten – im Dienste der Hoffnung auf deren Auferstehung. Nichts ist so schöpferisch wie die Trauer. Nichts ist so erfinderisch wie der Schmerz. Nichts ist so phantasievoll wie der Schrecken. »Kunst ist Schein dessen, woran der Tod nicht heranreicht.«¹⁷

Zahlreiche moderne Kritiker sind der Suggestion Nietzsches erlegen, eine Religion verächtlich zu finden, die das Bild eines hingerichteten Gottes ins Zentrum ihres Kults gerückt hat. Tatsächlich steht das Kreuz im Mittelpunkt der christlichen Religion und ihrer künstlerischen Ausdrucksformen: ein mehr oder weniger realistisch gestaltetes Abbild des toten Christus. Doch nicht zur Befriedigung sadistisch-nekrophiler Impulse, nicht zur Illustration eines kannibalischen Totenmahls, und schon gar nicht zum lebensfeindlichen Genuß einer Hinrichtung wurden die Kreuzwege gebahnt und die Kruzifixe errichtet; ganz im Gegenteil, sie ermöglichten die Feier des Triumphes über den Tod. Der abgebildete Tote ist schon der wiederkehrende Tote. Anders als Konstantin wohl meinte, ist das Kreuz ein Symbol des Sieges, nicht der Niederlage. Kein Leichnam wird zeremoniell verehrt, sondern sein dargestelltes Überleben. Denn selbst der schaurigste Naturalismus hält fest, was im Strudel des Vergessens zu entschwinden droht: Er kämpft gegen das schlechte Gedächtnis der Lebenden. Jedes Totenbild meint unverbrüchlich Auferstehung. Jede Ausstellung des Todes nährt insgeheim die Hoffnung auf seine Überwindung. In dieser zentralen Hinsicht bezeugen auch die Debatten um die Legitimität von Kunstreligionen, um Ästhetizismus und den »Unterschied zwischen einem Genie und einem Apostel« (Kierkegaard) allenfalls ein romantisches Mißverständnis. Kunst und Religion lassen sich weder auseinander dividieren, noch aufeinander reduzieren. Ihr Ernst und ihre mitreißende Leidenschaft entstammen derselben Quelle: der hochkulturellen Arbeit am Skandal des Todes. Vielleicht läßt sich Kultur gar nicht besser charakterisieren, als durch die Behauptung, sie sei der unablässig vielgestaltige Versuch, den Tod um das letzte Wort zu bringen.

In einem außerordentlich faszinierenden und inspirierten Essay hat Franz Borkenau diese kulturelle Aktivität als eine zyklisch wechselnde Stellungnahme zur »Todesantinomie« ausgelegt, als notwendig einseitige Antwort auf den unauflösbaren Widerspruch zwischen Todesgewißheit und Unvorstellbarkeit des Todes. Borkenau bemühte sich um die Differenzierung von Hochkulturen, die in ihrem Gründungsmythos entweder für Unsterblichkeitsevidenz – bei allem Risiko einer eskalierenden Mordparanoia – oder für Todesgewißheit votieren. Aus dieser Perspektive läßt sich die Genialität der altägyptischen Entscheidung für ein »Klassenprivileg der Unsterblichkeit«¹⁸ ebenso demonstrieren, wie das Gewicht der Osirisreligion, die für eine Bindung der Unsterblichkeitshoffnungen an einen sittlichen Lebenswandel – und nicht an die Künste der Mumifizierungstechniker – eintrat. Aus dieser Perspektive läßt sich der historische Erfolg des Christentums als ein Sieg über die hebräisch-hellenischen Kulturen der »Todeshinnahme« interpretieren. »Man braucht kaum zu betonen, daß Todesüberwindung der Kern der christlichen Botschaft ist. Die Evangelien und Paulus stimmen darin überein: ›Tod, wo ist dein Stachel!‹ Man hört hier ein fernes Echo der alten Stromtal-Religionen, die vom Christentum durch das hellenische ›Zwischenspiel getrennt erscheinen.«¹⁹ Das Kreuz ist das Zeichen des ewigen Lebens und der Auferstehung, nicht das Symbol des Todes. Darin besteht die antik-christliche Umwertung aller Werte, deren Spuren sich erst in der Moderne zu verlieren beginnen.

4. »Der Tod ist wie die böse Schlange«

Im dritten Jahrhundert vor der Zeitenwende ist das Buch *Kobelet* entstanden: ein aufschlußreiches Dokument für Demut, Resignation und Anerkennung der eigenen Sterblichkeit. »Eine Generation geht, eine andere kommt«, heißt es schon in den ersten Zeilen; und später: »Ein lebender Hund ist besser als ein toter Löwe.« Denn die »Lebenden erkennen, daß sie sterben werden; die Toten aber erkennen überhaupt nichts mehr. Sie erhalten auch keine Belohnung mehr; denn die Erinnerung an sie ist in Vergessenheit gesunken.«²⁰ Von himmlischen Freuden ist ebensowenig die Rede wie von höllischen Qualen; der einzige Lohn unserer Taten wäre das Gedächtnis der Nachkommen, aber just diese Belohnung wird niemals ausgezahlt. »Zwar gibt es bisweilen ein

Ding, von dem es heißt: Sieh dir das an, das ist etwas Neues – aber auch das gab es schon in den Zeiten, die vor uns gewesen sind. Nur gibt es keine Erinnerung an die Früheren, und auch an die Späteren, die erst kommen werden, auch an sie wird es keine Erinnerung geben bei denen, die noch später kommen werden.«²¹

Ähnliche Erkenntnisse werden im griechischen Mythos artikuliert. Zu dessen Fundus gehört die Einsicht, daß es vorzuziehen sei, ein lebender Tagelöhner zu sein, statt ein toter Achilles im Reich der Schatten. Dennoch sei der Tod unvermeidbar: Ausdruck einer Schuld, die mit dem Dasein selbst übernommen wurde. Einer der ältesten Sätze griechischer Weisheit lautet: »Aus welchen [seienden Dingen] die seienden Dinge ihr Entstehen haben, dorthin findet auch ihr Vergehen statt, wie es in Ordnung ist, denn sie leisten einander Recht und Strafe für das Unrecht, gemäß der zeitlichen Ordnung.«²² Was existiert, verdient den Untergang. Das Leben selbst verdankt sich einer strafwürdigen Hybris. Zum griechischen Todesbewußtsein gehört auch jene berühmte Antwort, die der weise Silen – dämonischer Gefährte des Dionysos – dem König Midas erteilt haben soll: »Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.«²³

Allein im Bannkreis solcher dunklen Evidenzen konnte hörbar werden, was einst nicht zu Unrecht Frohe Botschaft genannt wurde: die christliche Nachricht von der Entmachtung des Todes. Sie hat sich als gültige Antwort auf die Todesantinomie erfolgreich durchgesetzt. Erst viele Jahrhunderte später, genauer gesagt: im Jahre 1790, hat sich ein Enkel des griechischen Dämons erneut zu Wort gemeldet, um mit vergleichbarem Zungenschlag den lebensmüden Faust an die silenische Weisheit zu erinnern: »Ich bin der Geist, der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, ist wert, daß es zugrunde geht; drum besser wärs, daß nichts entstünde.«²⁴ Erst in Hegels Logik von 1812 ist der Satz des Anaximander wieder aufgetaucht, im Stil einer aufgeklärten Nüchternheit, die den traditionellen Unsterblichkeitshoffnungen keinen Platz mehr einzuräumen vermag: »Das Sein der endlichen Dinge als solches ist, den Keim des Vergehens als ihr Insichsein zu haben; die Stunde ihrer Geburt ist die Stunde ihres Todes.«²⁵ Was dem streitbaren Ackermann aus Böhmen noch unglaublich schien – dieser lapidare Trost des Todes: »ieder mensche ist vns ein sterben schuldig vnd ist in angeerbet zu sterben. [...] als schiere ein mensche lebendig wirt, als schiere ist es alt genug zu sterben«²⁶ – diese Rechtfertigung des Schnitters gerät dem Danton Georg Büchners (aus dem Jahr 1835) bestenfalls zum Anlaß für eine resignierte Klage. »Freilich, wir bekommen das Leichentuch zur Windel. Was wird es helfen? Wir können im Grab so gut wimmern wie in der Wiege.«²⁷

Das melancholische Wissen von der Nichtigkeit aller menschlichen Taten und Werke hat sich nicht zufällig in der Sattelzeit zwischen 1780 und 1830 neuerlich zum Ausdruck verholten. In dieser Zeit wurden die Friedhöfe aus den Zentren der Städte an die Peripherie verlegt; in dieser Zeit wurde erstmals geplant, was später in den USA verwirklicht werden sollte: der Friedhof als Park des ewigen Schlafs, als eine Art von »Schlummergehen«. Der Tod als Stilleben. Die Totenkulte wurden mehr oder weniger erfolgreich entmythologisiert, von den vielfach verwendbaren »Klappsärge« Josephs II. bis zur freigeistigen Kremationspropaganda und zum »American Way of Death«. In den Obduktionssälen der modernen Kliniken wurden die Toten mit dem Skalpell demaskiert: »Was bleibt, ist ein Ding, die Leiche.«³⁰

5. »Wo bist du, Tod, mein starker Bot?«

Das Deutungspotential der christlichen Religion hatte sich erschöpft; und der Abschied von traditionellen Unsterblichkeitsvorstellungen erzwang oder gestattete andere Formen des Umgangs mit den Toten. Die Erscheinung der Leiche wurde nun nicht mehr als rätselhaftes Ereignis wahrgenommen, sondern als eine biologische Tatsache, die keiner metaphysischen Diskussionen bedarf. »Der Tod verbirgt kein Geheimnis. Er öffnet keine Tür. Er ist das Ende eines Menschen.« So hat es Norbert Elias formuliert, der gleichwohl die sozialen Konsequenzen dieser Anschauung – die Vereinsamung der Sterbenden nämlich – ausdrücklich bedauerte: »Was Menschen tun können, um Menschen ein leichtes und friedliches Sterben zu ermöglichen, bleibt noch herauszufinden. Die Freundschaft der Überlebenden, das Gefühl der Sterbenden, daß sie ihnen nicht peinlich sind, gehört sicher dazu.«³¹

Als wichtigste Nachfolgerin der Unsterblichkeitsidee hat sich indes nicht die Empfehlung humaner Sterbebegleitung eingebürgert, sondern die Überzeugung, der Tod sei eine Art von Prinzip meiner Singularität, gewissermaßen ein Gütesiegel meiner eigenen, unverwechselbaren Individualität. Bereits vor Darwins Evolutionstheorie wurde der Tod zum existentialen Preis erklärt, den jedes Einzelwesen seiner Gattung schulde; mit dem Tod werde der Individuationskredit abgegolten. Das Individuum sterbe »aus sich selbst« heraus: in Affirmation seiner Einzigartigkeit.³² Letztlich kann der Mensch bloß »darum Individuum sein, weil er sterben kann«. Ihn als »geschichtliches, freies Individuum« zu beschreiben, verlange geradezu, ihn als »sterblich« anzusehen.³³

Die Vorstellung eines Lebens, das seine singuläre Gestalt durch die zeitlichen Limitationen der Zeugung und des Todes empfängt, hat die religiösen Ideen von einem Leben nach dem Tod revolutioniert; sie hat das säkulare Bewußtsein des 20. Jahrhunderts nachhaltig geprägt. Martin Heideggers Konstruktion eines »Seins zum Tode«, das sich seiner unverfälschten »Eigentlichkeit« nur durch ein »Vorlaufen in den Tod« vergewissern kann,³⁴ steht ebenso im Bannkreis dieses Bewußtseins, wie Rainer Maria Rilkes mystische Anschauung von einem innerlich wachsenden Tod.³⁵ Dabei hätte die freundliche Rede vom »Vorlaufen in den eigenen Tod«, die versöhnliche Hoffnung auf eine private Aneignung des drohenden Sterbeschicksals, auf einen letzten biographischen »Erntetag«, kaum gründlicher enttäuscht werden können, als just im 20. Jahrhundert. Wo hat sich denn in dieser Epoche der Massenmorde, der Kriegskatastrophen, der Konzentrationslager und Flüchtlingstragödien jemals ein persönlicher, ein privatisierbarer Tod ereignet?

Nicht einmal in der Kunst. Kein gemalter Stilleben-Totenschädel neben einer Obstschale erinnert an Rilkes Verse von der reifenden Frucht des eigenen Todes; kein düsterer Doppelgänger läßt sich mit Heideggers »Sein zum Tode« assoziieren. »Der Tod des Individuums aus sich selbst« wurde in keiner einzigen aktionistischen Session aufgeführt; und selbst den technisch gelungenen Projektionen des eigenen Totengesichts fehlt jeder wissenschaftliche Glanz von Notwendigkeit. Die Kunst läßt sich nur schwerlich zu einer Affirmation des Sterbens überreden: aus der wirklichen, konkreten Geschichte eines Menschen, eines tatsächlichen – nicht bloß hypostasierten – Individuums, erschließt sich eben niemals deren Ende. In einem Nachruf auf Siegfried Kracauer hat Bazon Brock festgehalten, was die künstlerische Stellung zum Tod – auch zum eigenen Tod – von jeder philosophischen Spekulation abgrenzt: »Wer ein Wort des Trostes spricht, ist ein Verräter an der Solidarität aller Menschen gegen den Tod. Wer sich hinreißen läßt aus noch so verständlichen Gründen, aus Anlaß des Todes Siegfried Kracauers ein rührendes Wort zu sprechen, eine Erklärung anzubieten, die Taten aufzuwiegen, die Existenz als erfüllte zu beschreiben, der entehrt ihn, läßt ihn nicht besser als die Mörder in die Kadaververwertungsanstalt abschleppen. Wer den Firlefanz, die Verschleierungen, die Riten der Feierlichkeit an Grabstätten mitmacht, ohne die Schamanen zu ohrfeigen, dürfte ohne Erinnerungen leben und sich gleich mit einpacken lassen. [...] Der Tod ist ein Skandal, eine viehische Schweinerei! [...] Laßt euch nicht darauf ein, versteht: der Tod Siegfried Kracauers ist wie jeder Tod ein ungeheuerlicher Skandal, gegen den ich protestiere.«³⁶

6. »Da seh ich deine Frau Mutter kommen«

Ein Nachruf als wütender Protest, Dokument eines ohnmächtigen Widerstands. Wo die Kunst den Tod zu fassen bekommt – gleichgültig ob in allegorischer Gestalt, als Totenbild oder als dämonisches Monstrum – bestreitet sie ihm das Recht, sich mit dem Glorienschein der Notwendigkeit zu schmücken. Kunst ist wütende oder melancholische Trauerarbeit, ein mehr oder weniger zwingend formuliertes Plädoyer gegen den Urteilsspruch der Nemesis, ein Schrei der Empörung oder der Schmerzen – aber keine Stempelmarke auf einer Sterbeurkunde, keine Grabrede, kein pathologisches Bulletin. Keine einzige Grabbeigabe aus Jahrtausenden, die nicht von der Hoffnung auf ein Weiterleben des Gestorbenen zeugen würde! Kein Schlachtengemälde, das nicht an irgendeiner Stelle der Ahnung Raum geben würde, daß während der Siegesfeier die Ermordeten verscharrt werden. Kunst ist wesentlich Todeskritik.

Und also auch Kritik an allen Vorstellungen, die dem Sterben den Anschein des Natürlichen, Notwendigen und Sinnvollen verleihen. Kritik an der Phantasie von einer gütigen »Mutter Erde«, die das Leben gebiert, um es nach einer gewissen Frist wieder zurückzuholen in ihren Schoß;

Kritik an der allegorischen *Vanitas*, die meistens als Jungfrau – als eine Art von Diana – dargestellt wird; Kritik an *frou werlte*, die ihren Verehrern gelegentlich einen zerfressenen Rücken zu zeigen pflegt. Frau Welt ist bloß ein Deckname für Mutter Erde; gegen deren Machtanspruch exponiert sich jedes Kunstwerk. Doch bezweckt es keine Diskriminierung der wirklichen, lebenden Frauen und Mütter, sondern vielmehr die Denunziation einer opferträchtigen Phantasie: der psychodynamisch scheinbar plausiblen Phantasie, daß wir sterben müssen, weil wir geboren wurden, daß wir schuldig geworden sind, indem wir auf die Welt kamen, und daß wir daher diese Schuld an ein gewaltiges Mutteridol abtragen müssen, das in vielen Gestalten und unter vielen Pseudonymen unser Bewußtsein beherrscht. *La Mamma*: die Höhle, das Heiligtum, der Palast, der Wallfahrtsort, die Akademie und *Alma mater*, Dorf und Stadt, Heimat und Volk, Partei, Nation und Land. Das Leben wurde uns nicht geschenkt, sondern geliehen – und also müssen wir in ungezählten Raten zurückzahlen, was nicht gekauft werden kann. Aber wie der Wladimir in »Warten auf Godot« hören wir gelegentlich, daß die Luft voll ist »von unseren Schreien«. Denn »eines Tages wurden wir geboren, eines Tages sterben wir, am selben Tag, im selben Augenblick, genügt Ihnen das nicht? Sie gebären rittlings über dem Grabe, der Tag erglänzt einen Augenblick und dann von neuem die Nacht. [...] Rittlings über dem Grabe und eine schwere Geburt. Aus der Tiefe der Grube legt der Totengräber träumerisch die Zangen an.«³⁷

Geburt als Tod – Tod als Geburt. Die schwarze Imago des Weiblichen, diese Bilder von der Großen Mutter als grausamer Todesgöttin, von den Unheilsschwangerschaften »unser aller Mutter Erde«, von einer gräberfüllenden Fruchtbarkeit, verdankt ihre Evidenz keinen evolutionstheoretischen Schlußfolgerungen, oder den – von Bachofen bis Jung – ausgesponnenen Spekulationen über das Matriarchat, sondern vielmehr einer wirklichen Erfahrung, die wir allesamt teilen, auch wenn wir sie gründlich vergessen haben. *Trauma der Geburt*. Schon in einer Anmerkung zur »Traumdeutung« hatte Freud die Geburtserfahrung als »das erste Angsterlebnis«, ja sogar als »Quelle« und »Vorbild des Angsteffektes« überhaupt gewürdigt;³⁸ und spätestens seit Otto Ranks bemerkenswerter Untersuchung wissen wir wieder von der Todesgrenze unserer Geburt.³⁹ Während Rank – ähnlich wie Freud, Sadger, Hollos, Fodor oder Alexander – diese Todesgrenze aus zahlreichen Kompensationen, Sublimierungen und Idealisierungen, aus neurotischen Symptomen und Patientenäußerungen, aus Angstträumen, Zwängen und Phantasien zu erschließen versuchte,⁴⁰ haben seine Erben – von Arthur Janov bis Stanislav Grof⁴¹ – alternative Therapietechniken entwickelt, die gewissermaßen eine kontrollierte Wiederholung des Primärschocks ermöglichen: Techniken übrigens, die nicht zufällig an alte Initiationspraktiken erinnern. Aus der Perspektive dieser neueren, außerordentlich anregenden Forschungen läßt sich nicht nur genauer verstehen, welchen dunklen psychischen Zonen die schrecklichen Bilder von der Todesgöttin, von der verschlingenden Mutter und von den mordlüsternen Frauen entstammen, sondern auch, warum es verhängnisvoll wäre, eine neue Kultur der Todeshinnahme mit einem tendenziell barbarischen Mutterkult zu verwechseln. Die schwarze Göttin beherrscht zwar immer noch viele Köpfe, aber sie hat niemals wirklich gelebt. An ihrer Stelle haben sich zahlreiche Schmerzensmütter verzweifelt darum bemüht, ihre Rolle in einem grausamen Stück halbwegs überzeugend zu spielen, auch wenn sie ihre Söhne tausendmal lieber als Deserteure versteckt und bekocht hätten, anstatt sie als Helden zu begraben.

7. »So muß ich allweg in Ängsten sein«

Die *Pietà* – die *mater dolorosa* – muß vielleicht als eine der genialsten Erfindungen christlicher Mythopoiëse gewürdigt werden.⁴² Dabei tritt sie in den synoptischen Evangelien gar nicht in Erscheinung; nicht einmal erwähnt wird, daß die Mutter Jesu bei seinem Tode überhaupt anwesend war, was um so seltsamer anmutet, als ausdrücklich mitgeteilt wird, welche Frauen der Kreuzigung beiwohnten: »Auch einige Frauen sahen von weitem zu, darunter Maria aus Magdala, Maria, die Mutter von Jakobus dem Kleinen und Joses, sowie Salome; sie waren Jesus schon in Galiläa nachgefolgt und hatten ihm gedient. Noch viele andere Frauen waren dabei, die mit ihm nach Jerusalem hinaufgezogen waren.«⁴³ Viele andere Frauen – aber keine Rede von der Mutter. Die spätere Muttergottes taucht erst im Johannesevangelium auf, und dort unter äußerst seltsamen Umständen. Kurz vor seinem Tod vermacht der Sterbende seiner Mutter den Lieblingsjün-

ger – und dem Apostel die Mutter. »Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe, dein Sohn! Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.«⁴⁴ Auch der Bericht des Johannes kennt also keine Pietà. Nach der seltsamen Begegnung zwischen dem Gekreuzigten, dem Jünger und der Mutter, verschwindet Maria aus dem Evangelium, um nicht mehr zurückzukehren. Das Begräbnis wird offenkundig ohne ihre Mitwirkung arrangiert, und auch von einem Besuch des auferstandenen Sohns bei seiner Mutter wird nichts erzählt.

Anders gesagt: Die christliche Botschaft der Todesüberwindung enthält einen essentiell mutterfeindlichen Kern, ein klares Votum gegen die Bindungen der Blutsverwandtschaft und gegen heidnische Mutterkulte. Nicht umsonst galt die Sympathie des Nazareners ausschließlich jenen freien Menschen – Männern und Frauen – die sich keinem genealogischen Vertrag unterwerfen wollten; nicht umsonst verweigerte er von Anfang an seiner Mutter den Gehorsam. Bereits als Kind entgegnet er ihr – sie hat ihn gesucht – ob sie nicht gewußt habe, »daß ich in dem sein muß, was meinem Vater gehört?«⁴⁵ Und später antwortet er einem Boten, der ihm mitteilt, seine Mutter und seine Brüder wollten ihn sprechen, beinahe lakonisch: »Wer ist meine Mutter, und wer sind meine Brüder?«⁴⁶ »Erlösung« bedeutete nicht mehr und nicht weniger, als Krieg gegen das Abstammungsprinzip. »Ich bin nicht gekommen, um Frieden zu bringen, sondern das Schwert. Denn ich bin gekommen, um den Sohn mit seinem Vater zu entzweien und die Tochter mit ihrer Mutter und die Schwiegertochter mit ihrer Schwiegermutter.«⁴⁷ Den unfruchtbaren Frauen⁴⁸ – und den Waisenkindern⁴⁹ – wird die Zukunft versprochen.

Doch just dieses Versprechen konnte nicht gehalten werden. Es mußte geradezu systematisch gebrochen werden; denn die Auflehnung gegen Hierarchie und genealogische Sukzessionsregeln paßte zwar zu einer weltfremden Sekte, nicht aber zu einer Staatsreligion. Mit der Apostelgeschichte begann auch die Geschichte der Kompromisse; mit wachsenden Bekehrungserfolgen mußten integrative Formeln und neue Mythen erfunden werden, überzeugende Erzählungen, die sich eigneten, einer religionspolitisch relevanten Mehrheit den Weg zum Taufbecken zu bahnen. Die Radikalität der ursprünglichen Botschaft mußte den Zwängen der Mission angepaßt werden, beispielsweise durch Muttergeschichten. Darin besteht die Pointe der *mater dolorosa*. Mit ingenieurer Kraft wiederholt sie das Grundschema der heidnischen Mutterkulte – die Große Mutter empfängt den geopfertem Heros – aber nicht ohne es entscheidend zu verändern. Denn plötzlich triumphiert die Mutter nicht mehr, sondern wird von jenem Schwert durchbohrt, das ihr Sohn in die Welt gebracht hatte. Auch die Auferstehung läßt sich zwar als Wiederkehr einer zerstückelten Vegetationsgottheit – in Analogie zu Osiris, Balder oder Dionysos – interpretieren, aber sie eignet sich zugleich in erheblicher Distanz zur Mutter. Deshalb ist es Maria Magdalena – nach gnostischer Lesart die Freundin des Meisters – und nicht die Mutter, der Jesus am dritten Tag nach seiner Hinrichtung erscheint. Kurzum, die Schmerzensmutter ist keine Große Mutter mehr; keine Todesgöttin, sondern ein konkretes, berührendes Beispiel jener Trauer und Erschütterung, die allen Opferritualen notwendig fremd bleibt. Die *Pietà* vertritt die wirkliche Mutter: sie ist keine *Káli*, keine »Wiege und das Grab«,⁵⁰ sondern schlicht und ergreifend eine trauernde Frau.

8. »Erweist mir heut die letzte Ehr«

Zur Symbolgrammatik mutterreligiöser Weltbilder gehört auch die Position der Opfer – der Helden und Heldinnen. In gewisser Hinsicht kann man sogar behaupten, daß die phantasmatische Produktion des Mutteridols diese Position voraussetzt: opferwillige Institutionen und Individuen, die den Mutterkult tragen und forcieren. Helden oder Heldinnen werden dringend gebraucht. Bis zum heutigen Tag hofft jede politische oder soziale Bewegung, die sich ernsthaft etablieren will oder einen gesellschaftlichen Umsturz anstrebt, auf möglichst viele Märtyrer; im Krisenfall wird das Martyrium sogar provoziert. Der Held gilt als das selbstbewußte Opfer, als heiliges Wesen (»homo sacer«), das in seinen eigenen Tod einwilligt, um ein erhabenes, wichtiges, mütterlich phantasiertes Ganzes zu stärken und zu schützen. Letzten Endes ist jeder Held von vornherein ein tragischer Held: ein Mensch, der die Durchsetzung und Aufrechterhaltung seiner Ziele mit dem eigenen Tod bezahlt, ein Mensch, der sein Leben geringer achtet, als seinen Lebenszweck. Ganz in diesem Sinne hat noch Ernst Bloch vom »roten Helden« geschwärmt: Die

»revolutionären Materialisten hielten sich vor dem Galgen des Klassenfeinds aufrecht, als stärkste Idealisten sozusagen, obwohl ihnen persönlich nichts anderes blieb als das Grab, als die Idee, als die Gewißheit, bei der Verwirklichung dieser Idee nicht anwesend zu sein. [...] Diese Standhaften fühlten sich nicht aufgerufen, um empfangen zu werden mit hochheiligem Gruß, sie glaubten höchstens in der Erinnerung der Mit- und Nachwelt eine Berge zu finden, eingeschreit im Herzen der Arbeiterklasse, doch scharf entgegen aller Hoffnung einer himmlischen Metaphysik und eines Jüngsten Gerichts, worin die Gerechten den Lohn empfangen, der ihnen auf Erden verweigert wurde.«⁵¹

Die meisten Helden sterben ohne Aussicht auf Lohn. Sie sterben freiwillig, buchstäblich als *Materialisten*: dem Mutteridol zuliebe. Sie verweigern jede Handlung, die als Kompromiß mit dem zugemuteten Schicksal ausgelegt werden könnte. Sokrates unterwirft sich der Vollstreckung des Todesurteils, um dem Gesetz der *polis* die Treue zu wahren. Die Märtyrer gehen in die Zirkusarena, um ihre Glaubensüberzeugung nicht zu verraten. Auf Anweisung Neros durchtrennt Seneca seine Pulsadern; er stirbt – wie zahllose Soldaten – auf dem sogenannten Feld der Ehre. Zu den Männern treten die Frauen – keine Mütter, wie sich von selbst versteht: Antigone, die ihr Leben einem älteren Gesetz opfert, Lucretia, die sich nach ihrer Vergewaltigung durch Sextus Tarquinius tötet, die zahllosen Jungfrauen, die als »Bräute Christi« den Opfertod suchen. Ihr Heldentum verbirgt einen selbstmörderischen Kern. Eine Neigung zum Lebensüberdruß, vielleicht auch eine Sehnsucht nach dem Anderswo, nach Vergessen, Ruhe und Erlösung. Helden und Heldinnen sind frühe Vertreter jenes Prinzips einer »Freiheit zum Tode«, das gerade in der Moderne – unter den verschiedensten Titeln – propagiert worden ist.

Journalisten wie Paul Moor oder Jo Roman haben diese Freiheit genauso gepriesen wie Karl Löwith, E.M. Cioran oder Hermann Burger.⁵² Sie alle hätten Jean Amérys Sätzen zugestimmt: »Lieber rede ich vom Freitod, wohl wissend, daß der Akt manchmal, häufig, durch den Zustand qualvollen Zwanges zustande kommt. Als Todesart aber ist der Freitod frei noch im Schraubstock der Zwänge; kein Karzinom frißt mich auf, kein Infarkt fällt mich, keine Urämiekrise benimmt mir den Atem. Ich bin es, der Hand an sich legt, der da stirbt, nach Einnahme der Barbiturate, »von der Hand in den Mund.«⁵³ Das Freiheitspathos ist unüberhörbar. Ob sie indes wirklich erfahren werden kann, diese Freiheit? Eine Freiheit, die man – nach den Worten einer »Streitschrift« für das Recht auf Selbstmord – »wohl am besten die Freiheit zu verschwinden nennt«?⁵⁴ Wir wissen es nicht, und auch die zeitgenössischen Helden des Freitods bleiben jede Antwort schuldig.

9. »Mit dieser Red geschieht mir weh«

Inzwischen sind die großen thanatologischen Metaphern etwas verblaßt: vom Kreuz bis zum »roten Helden«, von der *Pietà* bis zur Totenmaske, von der Vanitas bis zum »Vorlaufen in den Tod«. Auch die Apologeten des Freitods berühren die zeitgenössischen Geister nur am diskursfähigen Rande. Was übrigbleibt, sind postmoderne Enttäuschungstiraden – und jene Erfahrungen, von denen keine metaphysische Spekulation und keine Thanatographie zu sprechen wagt. Plötzlich trifft ein Tod ins Mark: kein heroischer Tod, kein christlich verklärtes Martyrium, kein Freitod, aber auch keine Mordgeschichte, kein vorweggenommener, kein inszenierter, kein kreativer, sondern ein ganz alltäglicher Tod. Aber er zerrißt die theoretischen Spinnweben, die sich um das Bewußtsein gesponnen haben. Er konfrontiert uns mit dem ursprünglichen Ozean offener Fragen, die sich immer noch – aller Kulturgeschichte zum Trotz – jeder Antwort widersetzen. Wohin sind sie verschwunden, die Schwester, der Bruder, der Freund, die Freundin, der Vater, die Mutter, die Tochter, der Sohn? Was ist passiert, was ist geschehen?

Plötzlich sind alle Theorien gegenstandslos geworden, und der aktuelle Abschied zerrißt das Herz. Einer erfährt sich als den Bleibenden, der den Verlust gemeinsamer Gegenwart erleidet: als Überlebender, ohne es zu wollen. Mit vierundsiebzig Jahren notierte Elias Canetti, dem wir eine beklemmende Analyse der Leidenschaft des Überlebens⁵⁵ verdanken: »Ich bin in das Alter des Überlebenden vorgerückt. Den Abscheu davor habe ich mir selber eingebrockt. Es ist nicht möglich, älter als andere zu sein, ohne mehr und mehr zum Überlebenden zu werden; es sei denn, man brächte es fertig älter zu werden, nur indem man andere in dieses selbe Alter mitzieht.

Wunderbare Vorstellung.«⁵⁶ Wunderbar, aber nicht wahr: in Wirklichkeit sitzt der Überlebende neben einer Bahre. Ihn quält das Wissen von der Endgültigkeit des Abschieds, von der Unmöglichkeit, noch ein letztes Wort zu wechseln, einen Händedruck und einen Blick zu tauschen. Schwer erträgliche Kränkung. In seiner Totenrede auf Peter Noll hat der Dramatiker Max Frisch, inzwischen selbst verstorben, gesagt: »Unser Freundeskreis unter den Toten wird größer. [...] Einen Verstorbenen öffentlich zu loben und öffentlich zu versichern, daß man ihn vermissen werde, ist der übliche Ausdruck unsrer redlichen Trauer in Ahnungslosigkeit, was Tod ist. Kein Antlitz in einem Sarg hat mir je gezeigt, daß der Eben-Verstorbene uns vermißt. Das Gegenteil davon ist überdeutlich. Wie also kann ich sagen, immer größer werde mein Freundeskreis unter den Toten? Der Verstorbene überläßt mich der Erinnerung an meine Erlebnisse mit ihm ...«⁵⁷

In einer Ausgabe der Werke des Grafen Friedrich von Hardenberg, besser bekannt unter seinem Dichternamen Novalis, habe ich die folgende Datensammlung entdeckt – eine schlichte Zusammenstellung einiger Namen und Zahlen, die vor knapp zweihundert Jahren eine Familie gebildet haben: »1772, 2. Mai: Georg Philipp Friedrich von Hardenberg wird auf dem Familiengut Oberwiederstedt geboren. Die Eltern: Heinrich Ulrich Erasmus (1738-1814) und Auguste Bernhardine, geb. von Bölzig (1749-1818). Die Geschwister: Caroline (1771-1801), Erasmus (1774-1797), Carl (1776-1813), Sidonie (1779-1801), Georg Anton (1781-1825), Auguste (1783-1804), Bernhard (1787-1800), Peter Wilhelm (1791-1811), Amalie (1793-1814), Hans Christoph (1794-1816).«⁵⁸ Novalis ist am 25. März 1801 gestorben: im 29. Lebensjahr. Von seinen zehn Geschwistern sind nur zwei Brüder älter als dreißig Jahre alt geworden – Carl und Georg Anton, die mit 37 und 44 Jahren auch nicht gerade ein biblisches Alter erreicht haben. Im Jahr 1818 – dem Todesjahr der Mutter – war nicht nur ihr Mann schon seit vier Jahren tot, sondern auch nur mehr ein einziger Sohn (von elf Kindern!) am Leben. Nebenbei vermerkt: Die Verlobte des Dichters – Sophie von Kühn (1782-1797) – starb zwei Tage nach ihrem fünfzehnten Geburtstag. Kein Kommentar. Es fällt mir schwer, mich in ein Bewußtsein hineinzudenken, das eine solche Sequenz von Abschieden erlebt und bewältigt hat. Ich weiß nicht, ob ich an Friedrich Rückerts Stelle fähig gewesen wäre, so viele Kindertotenlieder zu dichten.⁵⁹ Wir rühren an eine Grenze des Respekts, vielleicht mit einer leisen Ahnung, was die Rede von der Kunst als Trauerarbeit wirklich bedeutet. »Kunst ist Schein dessen, woran der Tod nicht heranreicht«: doch eben nicht, weil sie der Begegnung mit dem Tod ausgewichen wäre. Kreativität entstammt dem Schmerz, und alle schöpferische Kraft der Erfahrung von Trennung und Verlust. »Alle *Erfindungen*, *Untersuchungen* und *Versuche* bergen schon im Wort den Hinweis auf etwas Verlorenes.«⁶⁰

10. »Und er nit findt die Himmelspforten«

Der Verlust zwingt zur Schöpfung; er selbst bleibt unvorstellbar. In einer später eingefügten Anmerkung zur »Traumdeutung« erzählte Freud: »Von einem hochbegabten zehnjährigen Knaben hörte ich nach dem plötzlichen Tode seines Vaters zu meinem Erstaunen folgende Äußerung: Daß der Vater gestorben ist, verstehe ich, aber warum er nicht zum Nachtmahl nach Hause kommt, kann ich mir nicht erklären.«⁶¹ Ich finde diese Feststellung überhaupt nicht komisch, sondern geradezu unheimlich unrealistisch. Anders gesagt: ich weiß nicht, ob wir uns überhaupt eine endgültige Trennung vorstellen können. Von Anfang an lernen wir Trennungen zu ertragen, indem wir deren Aufhebung vorwegnehmen. Darin besteht das Geheimnis der – bei allen Kleinkindern beliebten – »Fort-Da-Spiele«: Trainiert wird eine gewisse Trennungstoleranz durch Antizipation des Wiedersehens. Dieses »Prinzip Erwartung« ist kein Luxusgefühl, sondern ermöglicht vielmehr das Überleben. Deshalb können wir auch nicht umstandslos auf seine Geltung verzichten; die archaische Logik der Hoffnung ist gewissermaßen in Fleisch und Blut eingewachsen. Die unerträglichen Schmerzen und emotionalen Stürme, die mit gewaltsam endgültigen Trennungen einhergehen können, hat der Psychoanalytiker Igor A. Caruso in einer Studie über »Die Trennung der Liebenden« einfühlsam protokolliert. Seine Patienten berichten von einem qualvollen »Tod im Leben«, von einem Einbruch des Todes »in das Leben zweier Menschen, die im Grauen dieses Todes leben müssen, ja ihn überleben sollen«. Sie erzählen von der Tortur eines Vergessens, das – »im Dienste des Überlebens – das Bewußtsein von einem Lebenden in einem Lebenden tötet.«⁶² Diese Trennung ist ein Sterben mit wachen Augen und bei vollem Bewußt-

sein: wer jemals erlebt hat, wovon Carusos Patienten sprechen, fragt sich nachträglich allenfalls, wie es möglich war, diesen Schmerz zu ertragen und weiterzuleben.

Der endgültige Abschied ist unvorstellbar. Manchmal hat uns diese Unvorstellbarkeit geradezu gezwungen, ein Jenseits zu erfinden: eine zweite, andere Welt, in der sich alle wiedersehen werden, die einander diesseits verbunden waren. So einfach und zwingend diese Vorstellung auch wirken mag, so unübersehbar viele Gestalten hat sie angenommen. Im alten Ägypten, in Babylonien und in Griechenland, bei Kelten, Polynesiern oder Australiern, begegnet man der Idee, die Toten würden eine ferne Insel aufsuchen: unzweifelhaft ein guter Grund, sie bei der Bestattung mit Booten oder Rudern auszurüsten. Die Hebräer wiederum hielten das Jenseits für eine von Mauern umgebene Festung; und gelegentlich wurde das Totenreich auch auf einem Berggipfel oder in einer Höhle vermutet. Manchmal galt die Heimat der Verstorbenen als die schönere Welt, manchmal als die häßlichere. Und einige Kulturen – nicht zuletzt die christlich-abendländische – haben das Jenseits als schönere und zugleich als häßlichere Welt ausgemalt: als Himmel und als Hölle, um ganz zu schweigen vom Fegefeuer, das erst im Hochmittelalter erfunden wurde.⁶³ Das Purgatorium sollte einen spekulativen Bruch zwischen individueller und allgemeiner Eschatologie vermeiden.

Himmel und Hölle waren ein großartiger Vorwurf für die Kunst. Bekannt sind die barocken Kuppelgemälde mit den tanzenden Engelscharen, die sich in immer lichterem Weiten verlieren, bekannt auch die quälend realistischen Höllendarstellungen von Hieronymus Bosch. Abgebildet wurde das Paradies, das »himmlische Jerusalem«, das »jüngste Gericht«, aber auch die Kreise des Infernos, nach Dantes Vorlage.⁶⁴ Die andere Welt war nicht selten bunter, attraktiver, eindrucksvoller und natürlich auch schrecklicher, als die vertraute irdische Heimat. Aber mit der schon zitierten Wende zum 19. Jahrhundert, im Gefolge der Rationalisierung von Friedhöfen, Bestattungszeremonien und Todessymbolen, begann auch das Jenseits zu verblassen: Himmel, Hölle und Fegefeuer wurden durch Varianten eines antikisierten Elysiums ersetzt; Engel und Teufel verloren ihre zwischenweltlichen Positionen gegen irgendwelche Genien.⁶⁵ Der »Abschied von den alten Himmeln und Höllen«⁶⁶ wurde erfolgreich vollzogen; bereits im Jahr 1764 notierte Voltaire: »Was ist heute, da kein Bewohner Londons mehr an die Hölle glaubt, zu tun? Welche Schranke verbleibt uns? Die der Ehre, die der Gesetze, wohl gar noch die der Gottheit, die ohne Zweifel möchte, daß wir gerecht seien, mit oder ohne Hölle.«⁶⁷

11. »Den haben die großen Ärtzt im Brauch«

Ein wesentlicher Beitrag zur Rationalisierung des Todes wurde von den Ärzten geleistet. Denn die erfolgreiche Geschichte der modernen Medizin setzte notwendig voraus, daß der Tote – ohne Beachtung abergläubischer Vorsichtsmaßnahmen – als eine Art von Ding behandelt werden konnte. Noch im Spätmittelalter war es gar nicht einfach, sezierbare Leichen zu beschaffen, an denen die ärztliche Kunst erprobt werden konnte. Religiöse Tabus und juristische Verbote zwangen selbst die Universitäten, auf die toten Körper hingerichteter Verbrecher zurückzugreifen. Man sieht: Die jüngst erst aufgedeckte Praxis der Chinesen, die Körper exekutierter Zeitgenossen an Transplantationskliniken zu verkaufen, kann sich auf alte Traditionen berufen.

»Einen Leichnam zu öffnen, um zu entdecken, wie der menschliche Körper im Innern beschaffen war, galt (wenn man von wenigen kühnen Vorstößen im Altertum absieht) bis tief ins Mittelalter hinein als ein widerliches und sündhaftes Werk. Erst im späten 13. Jahrhundert wich an einigen medizinischen Fakultäten Norditaliens der Bann.«⁶⁸ Ab 1500 erteilten die Päpste Sondergenehmigungen für die Leichenobduktion; und im Jahre 1594 wurde in Padua das erste »anatomische Theater« eröffnet: eine nach antiken Vorbildern errichtete Arena, in der sich Dozenten und Assistenten um einen erhöhten Sektionstisch bewegten, während die Studenten und Zuschauer – von steil in die Höhe gebauten Rängen aus, die mit hölzernen Balustraden abgesichert waren – das Geschehen verfolgten.

Der ärztliche Blick mußte eingeübt werden: als ein nüchterner Blick, dem es vor dem Umgang mit Leichen nicht gruseln durfte. Bis zum heutigen Tag werden angehende Mediziner regelrecht gegen ihr Entsetzen trainiert und immunisiert. Eine Ärztin berichtet: »Anatomie- und Pathologie-Unterricht, diese Initiationsriten des Medizinstudiums, liegen für mich Jahre zurück. Irritatio-

nen, Trauer und Grauen, Ekel, Würgen und Brechreiz, all diese heftigen und den geraden Weg der Aufmerksamkeit störenden Reaktionen angesichts der Sektion eines menschlichen Leichnams sind verschwunden.«⁶⁹ Aber sie hat nicht vergessen, welche Affekte überwunden werden mußten, um die Kunstfertigkeit eines Chirurgen zu erlernen; sie hat nicht vergessen, aus welchen Gründen der Komponist Hector Berlioz sein Medizinstudium abbrechen mußte: »Der Anblick der menschlichen Fleischkammer, der abgetrennten Glieder, der fratzenhaften Köpfe, der blutigen Senkgrube, in der wir herumliefen, der empörende Geruch, der von all dem ausströmte, alles das erfüllte mich mit einem solchen Abscheu, daß ich die Flucht ergriff, durch das Fenster der Anatomie sprang und davonlief, bis ich keuchend zu Hause ankam, als ob der Tod mit seinem Gefolge mir auf den Fersen wäre.«⁷⁰

Der ärztliche Blick imitiert den Blick der Toten selbst; ungerührt, starr und nicht abschweifend widmet er sich seinem Objekt. Freilich bleibt der Blick des Mediziners künstlich, und also irritierbar. Durch einen Traum, der die Rache der Toten anzukündigen scheint;⁷¹ durch einen plötzlichen Schrecken, der die unverhoffte Plausibilität älterer Umgangsformen mit den Toten zu erweisen scheint. In diesem Sinne erzählte ein junger Praktikant am Berliner Universitätsklinikum von seinem ersten direkten Erlebnis des Sterbens – einem technisch vermittelten Vorgang, der auf dem Monitor beobachtet werden konnte. Anschließend wurde die Leiche in ein Nebenzimmer gebracht; er half der koreanischen Krankenschwester bei den notwendigen Maßnahmen und Verrichtungen. Sie bat ihn dazubleiben, weil sie Angst habe. Und er als er endlich zu fragen wagte, wovor sie denn Angst habe, antwortete die routinierte Schwester dem Neuling: »In meinem Land sind Tote nicht tot.«⁷² Ein solcher Satz prägt sich ein – wie ein Dokument für die Brüchigkeit des Widerstands gegen die Unheimlichkeit ärztlicher Kunst. Der französische Pathologe und Gerichtsmediziner Fesneau hat einmal bemerkt, nur »um den Preis geistiger Umnachtung wäre es möglich, während einer solchen Tätigkeit seelisch so auf diese Toten zu reagieren, wie man es ganz selbstverständlich von jedem Menschen erwarten würde ...«⁷³

12. »Nun muß ich ins Grab, das ist schwarz wie die Nacht«

So oft der Anatom in einen toten, aufgeschnittenen Körper blickt, erfährt er, was im besonderen Falle zum Ableben geführt hat: eine bestimmte Krankengeschichte. »Wir können ihn wie ein Bilderbuch auflegen«,⁷⁴ bekennt ein 63jähriger Pathologe nicht ohne Stolz. Aber in diesem Bilderbuch findet sich kein einziger Hinweis auf das Wesen des Todes selbst. Feststellen läßt sich allenfalls, woran jemand gestorben ist, aber nicht warum. Der Obduktionsbericht verfährt wie eine Unfallreportage, die das Sterben als Resultat eines vermeidbaren Fehlers oder Mißgeschicks interpretiert. Anders gesagt: Selbst wenn du einen Gestorbenen in seine Atome und Moleküle zerlegen könntest, würdest du gar nichts finden, was das Ereignis seines Todes erklärt. Das Messer kann eben nur erkennen, was sich zerschneiden läßt.

Aussichtsreicher wirkt dagegen der Versuch, die letzten Augenblicke eines verlöschenden Lebens zu beobachten, um mindestens vom äußersten Rande her zu erfahren, was in den Schlußmomenten geschieht; aber auch die Thanatopsychologen wurden frustriert. Sie konnten bloß erheben, daß jeder Sterbeprozess in mehreren Phasen verläuft, und daß sich die entscheidende letzte Phase durch einen radikalen Kommunikationsabbruch auszeichnet. »Der Tod ist nichts Schreckliches«, versicherte Norbert Elias, als ob er es bereits zu Lebzeiten gewußt hätte: »Man fällt ins Träumen, und die Welt verschwindet.«⁷⁵ Inzwischen ist Elias tot, und wir haben keine Ahnung, ob er bestätigt oder widerlegt wurde. Keine fotografische Aufnahme eines Verblichenen, keine Totenmaske, keine Kompilation letzter Worte und Gesten vermag die erwünschte Auskunft zu geben. Wir wissen nicht, was beim Sterben passiert.

In den letzten Jahrzehnten haben zahlreiche populärwissenschaftliche Sachbücher⁷⁶ behauptet, der Todesaugenblick könnte neuerdings erhellt werden, und wir würden endlich herausfinden, was in der Agonie vor sich geht. Durch intensive Befragung jener Menschen, die einen »klinischen Tod« – etwa einen Herzstillstand – überlebt hatten, sollte die Pforte zum »Life after Life« aufgestoßen werden. Doch umsonst: Was den Autoren dieser Sachbücher – nicht zu Unrecht – vorgeworfen werden mußte, war die permanente, geradezu systematische Begriffsverwirrung, die sie angerichtet hatten. Der sogenannte klinische Tod ist ja mit dem Tod selbst nicht identisch: Er

verdankt sich vielmehr einer pragmatischen Definition des Todesaugenblicks, die sich im Lauf der Jahrhunderte mehrmals geändert hat. Der klinische Tod schließt die Wiederbelebung nicht aus; ganz im Gegenteil, erst nach gescheiterten Reanimationsbemühungen verwandelt sich ein klinischer Tod in den tatsächlichen Tod. Anders gesagt: Ein klinischer Tod, der überlebt werden konnte, war eben gar kein Tod, sondern ein Scheintod (beispielsweise ein vorübergehender Herzstillstand, wie er inzwischen bei bestimmten Operationen bewußt herbeigeführt wird).

Auch die Kunst hat sich mit dem Sterbeprozess, mit den letzten Augenblicken eines Menschen beschäftigt. Aber sie hat die bildnerische Empathie niemals zur Gottsuche mißbraucht; sie hat die Teilnahme am Schicksal anderer Menschen nicht als Luftbrücke in ein zweifelhaftes Jenseits verwendet. Arnulf Rainers »Totengesichter« verschärfen den Kommunikationsabbruch, anstatt ihn zu ermäßigen. Sie zeigen eine verschlossene Pforte, keine offene Tür. Sie vermessen den Abstand, ohne ihn überspringen zu wollen. Kunst, die sich dem Sterbeprozess zuwendet, rekonstruiert – gelegentlich mit erschütternder Genauigkeit – die Spuren des Abschieds; aber sie verzichtet auf den gewöhnlichen Trost. »Kunst ist Schein dessen, woran der Tod nicht heranreicht«; eben weil sie unfähig ist, ein strahlendes Hinterland auszumalen, das uns – im Spiegel der brechenden Augen – mit dem angeschauten Tod versöhnt.

13. »Wenn eins gemahnt wär an den Tod«

Kunst ist immer Trauerkunst; sie geschieht aus der Perspektive der Hinterbliebenen. Sterbekunst hingegen – *ars moriendi* – nannte man im Mittelalter keine künstlerische Anstrengung, sondern die Befolgung eines differenzierten Systems von Regeln und Unterweisungen, das einen »guten Tod« ermöglichen sollte. Der Sterbende wußte um das bevorstehende Ende; er bettete den Kopf nach Westen, die Füße nach Osten – in die Richtung Jerusalems – und kreuzte die Hände auf der Brust. Danach versank er in eine kurze Rückschau, und erinnerte sich der geliebten Menschen und Dinge, denen er während seines Lebens begegnet war. Der Sterbende bedauerte seinen Tod, aber seine Klage durfte ein bestimmtes Maß nicht überschreiten. Denn zum »guten Tod« gehörte auch die stoische Abwendung von der Welt, »contemptus mundi«. Anschließend wurde allen anwesenden Verwandten und Gefährten gedankt, verziehen und ein Abschiedsgruß geschenkt; bis zum 19. Jahrhundert war der einsame Tod selten und unüblich. Nach dem Abschied von der Welt und den anwesenden Mitmenschen begann der Sterbende seine letzten Gebete zu verrichten: in der Regel ein ausführliches Schuldbekenntnis und eine Sequenz von Fürbitten, die unter dem Titel »commendacio animae« seit frühchristlichen Tagen bekannt war. Nach dem Abschluß der Gebete erwartete er den Eintritt des Todes.⁷⁷

Bereits im 16. Jahrhundert wurde die *ars moriendi* von einer deutlich veränderten Praxis überholt: von der Kunst des *memento mori*. Der Tod sollte entschärft und gezähmt werden, indem er als ständiger Begleiter des Lebens angesehen wurde. »Nichts entscheidet sich mehr im Zimmer des Sterbenden, im Gegenteil. Alles wird auf die Gesamtspanne des Lebens und auf jeden einzelnen Tag dieses Lebens verwiesen. Welchen Lebens aber? Jedes beliebigen. Ein Leben, das vom Gedanken an den Tod beherrscht wird, und ein Tod, der nicht der physische oder moralische Schrecken der Agonie, sondern Anti-Leben ist, Vakuum des Lebens, das die Vernunft aufruft, sich nicht ans Dasein zu klammern; deshalb besteht eine enge Beziehung zwischen heilsamem Leben und heilsamem Sterben.«⁷⁸ Propagiert wurde ein Sterbe-Training: eine Vorbereitung auf den Tod durch häufig geübte und wiederholte Erinnerung der Vergänglichkeit. Leben heißt sterben lernen. Michel de Montaigne hat die Haltung des *memento mori* mit dem Pathos einer philosophisch aufgeklärten Freiheitssehnsucht verschmolzen: »Wer sterben gelernt hat, versteht das Dienen nicht mehr«. Darum empfahl er, dem Tod »seine furchtbare Fremdartigkeit zu nehmen, mit Geschick an ihn heranzukommen, uns an ihn zu gewöhnen, nichts anderes so oft wie den Tod im Kopf zu haben, ihn uns in unserer Phantasie immer wieder in den verschiedensten Erscheinungsformen auszumalen; wenn ein Pferd stolpert, wenn ein Ziegel vom Dach fällt, wenn ich mich irgendwie steche, immer wieder sage ich mir dann: »So, und wenn das nun der Tod selber wäre!« Darauf können wir mit trotziger, mit männlicher Haltung reagieren.«⁷⁹

Von der *ars moriendi* zur Lebenskunst des *memento mori*: Die Trauerarbeit der Kunst überbietet beide Haltungen, auch wenn sie ihnen gelegentlich zum Ausdruck verhilft, durch Individualisierung.

Der künstlerische Affekt ist eine Synthese von Trauer und Rebellion. Sein Pathos verdankt sich der Utopie. In einem Gespräch mit Ernst Bloch hat Theodor W. Adorno expliziert, »daß ohne die Vorstellung eines, ja, fessellosen, vom Tode befreiten Lebens der Gedanke an die Utopie, der Gedanke der Utopie überhaupt gar nicht gedacht werden kann.« In jeder Utopie wirke »etwas tief Widerspruchsvolles, nämlich, daß sie auf der einen Seite ohne die Abschaffung des Todes gar nicht konzipiert werden kann, daß aber auf der andern Seite diesem Gedanken selber – ich möchte sagen – die Schwere des Todes und alles, was damit zusammenhängt, innewohnt.« Daraus folge: »Jeder Versuch, die Utopie nun einfach zu beschreiben, auszumalen: so und so wird das sein, wäre ein Versuch, über diese Antinomie des Todes hinwegzugehen und so zu reden von der Abschaffung des Todes, als ob der Tod nicht wäre.«⁸⁰

Adornos Kompositionslehrer Alban Berg schrieb ein wunderbares Violinkonzert, nachdem er vom Tode der jungen Tochter des Walter Gropius erfahren hatte; er widmete es dem »Andenken eines Engels«. Im Adagio des zweiten Satzes erklingt ein Choral von Johann Sebastian Bach: »Es ist genug! – Herr, wenn es Dir gefällt, so spanne mich doch aus. Ich fahre sicher hin mit Frieden.« Im ersten Satz finden sich dagegen die Motive eines frivolen Kärntner Volksliedes. Berg verstand es, diese beiden ganz unterschiedlichen Elemente musikalisch zusammenzuführen, und sie – besonders in der Coda – gründlich zu verflechten. Kunst als Trauerarbeit gipfelt im Versuch, die Todesantinomie, von der Borkenau und Adorno gesprochen haben, in ein singuläres Werk zu integrieren, ohne sich dabei für die Seite der Unsterblichkeitsgewißheit – die Utopie – oder für das *memento mori* – die »Schwere des Todes« – zu entscheiden. »Kunst ist Schein dessen, woran der Tod nicht heranreicht«.

14. »Ich bin der Tod, ich scheu keinen Mann«

Vielleicht geht aber auch dieser Schein zugrunde. Zu Beginn des dritten Jahrtausends wirken die Todesmetaphern seltsam verbraucht, abgenutzt, zerschlissen. Ich erspare mir die Frage nach einer postmodernen Thanatologie. Was übrigbleibt, zum Ende: die Gewißheit, daß Walter Benjamin und Philippe Ariès nicht geirrt haben, als sie eine Art von »Verwilderung des Todes« diagnostizierten.

Mit kulturkritischer Monotonie wird seit geraumer Zeit wiederholt, daß die Moderne den Tod verdrängt habe. Ich halte diese Behauptung für irreführend. Nicht den Tod – als Thema der Kunst oder Theorie – haben wir seit beinahe zweihundert Jahren verdrängt und verleugnet, sondern die Toten. Im »Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts hat die bürgerliche Gesellschaft mit hygienischen und sozialen, privaten und öffentlichen Veranstaltungen einen Nebeneffekt verwirklicht, der vielleicht ihr unterbewußter Hauptzweck gewesen ist: den Leuten die Möglichkeit zu verschaffen, sich dem Anblick von Sterbenden zu entziehen. Sterben, einstmals ein öffentlicher Vorgang im Leben des Einzelnen und ein höchst exemplarischer (man denke an die Bilder des Mittelalters, auf denen das Sterbebett sich in einen Thron verwandelt hat, dem durch weitgeöffnete Türen des Sterbehauses das Volk sich entgegen drängt) – sterben wird im Verlauf der Neuzeit aus der Merkwelt der Lebenden immer weiter herausgedrängt. Ehemals kein Haus, kaum ein Zimmer, in dem nicht schon einmal jemand gestorben war. [...] Heute sind die Bürger in Räumen, welche rein vom Sterben geblieben sind, Trockenwohner der Ewigkeit, und sie werden, wenn es mit ihnen zu Ende geht, von den Erben in Sanatorien oder in Krankenhäusern verstaut.«⁸¹ Der Tod ist privatisiert worden, und damit auch als Bild verschwunden. »Noch immer finden sich Grabmäler im Geschmack des beginnenden 20. Jahrhunderts, noch immer einige Skelette in Werken unter surrealistischem oder expressionistischem Einfluß ... Aber nichts, was wirklich bezeichnend für den gewaltigen Umschwung wäre, der sich durchzusetzen im Begriff ist. Das liegt daran, daß dieser Umschwung in nichts anderem als der Verdrängung des Todes aus dem Bereich des öffentlichen »Gesichts«-Kreises und damit der Ikone besteht. Ins Geheimnis des häuslichen Privattraumes oder der Krankenhausanonymität zurückgewichen, gibt er keinerlei Wink mehr.«⁸²

Was übrigbleibt, zum Ende: eine sublimale Traurigkeit. Und jene Erfahrung eines spätmodernen Totentanzes, die Karl Krolow in einem Gedicht über »Diese Toten« auszudrücken versucht hat. Mit oder ohne Bilder, mit oder ohne bedeutungsvolle Winke, im Zeichen des »gezähmten« oder

des »verwilderten« Todes, weiterhin sterben die Menschen. Und bevölkern unsere Alpträume oder wunschlosen Hoffnungen. Krolow hat seine Verse, die auf beinahe erschreckende Art und Weise wie ein Kinderlied klingen, unter einen Satz von Lawrence Durrells Justine gestellt: »Ich habe immer geglaubt, daß die Toten uns für die Toten halten.«⁸³

»Diese Toten, man muß sie
ganz tot sein lassen,
bei kurzem Gedächtnis
und schwer zu fassen.

Sie beruhn jetzt auf sich
für eine Weile.
Das braucht Zeit und hat
gar keine Eile.

Sie sind ganz und gar
weg, sind unbesehen.
Ihr Verschwinden nimmt zu.
Man nennt es »geschehen«.

Diese Toten: Da blieb
keine Spur von ihnen,
keine Stelle, von Sonne
oder Mond beschienen.

Sie sind unter sich
und sind ausgeruht,
kommen plötzlich so nah,
daß es wehe tut.«⁸⁴

Anmerkungen

1. Epikur: *Von der Überwindung der Furcht*. Zürich: Artemis 1949. Seite 45.
2. Erich Fried: *Kobenhavns Amts Sygehus Gentofte*. In: *Das Unmaß aller Dinge*. Erzählungen. Berlin: Wagenbach 1982. Seite 75.
3. Andreas Lommel: *Masken*. Gesichter der Menschheit. Stuttgart: Kohlhammer 1981. Seite 67.
4. Otto Bihalji-Merin: *Masken der Welt*. Verzauberung, Verhüllung, Verwandlung. Gütersloh: Bertelsmann 1970. Seite 49.
5. Viktor Engelhardt: *Die geistige Kultur der Antike*. Stuttgart: Reclam 1956. Seite 124 und 150 ff.
6. Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Band V. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1932/33. Spalte 1748 f.
7. Florian Langeegger: *Doktor, Tod und Teufel*. Vom Wahnsinn und von der Psychiatrie in einer vernünftigen Welt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983. Seite 126.
8. Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. A.a.O. Spalte 1760.
9. Herbert Schade: *Dämonen und Monstren*. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters. Regensburg: Pustet 1962. Seite 58.
10. Claus Hansmann: *Masken Schemen Larven*. Volksmasken der Alpenländer. München: Bruckmann 1959. Seite 5.
11. Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen*. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin: Wagenbach 1983. Seite 50.
12. Carlo Ginzburg: *Die Benandanti*. Feldkulte und Hexenwesen im 16. und 17. Jahrhundert. Frankfurt/Main: Syndikat 1980. Seite 72 f.
13. Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. A.a.O. Spalte 1772 f.
14. Vgl. Rolf Johannsmeier: *Spielmann, Schalk und Scharlatan*. Die Welt als Karneval: Volkskultur im späten Mittelalter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984. Seite 51 ff.
15. Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. A.a.O. Spalte 1774 f.
16. Hans Peter Duerr: *Traumzeit*. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation. Frankfurt/Main: Syndikat 1978. Seite 56 ff.

17. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970. Seite 48.
18. Franz Borkenau: *Ende und Anfang*. Von den Generationen der Hochkulturen und von der Entstehung des Abendlandes. Herausgegeben und eingeführt von Richard Löwenthal. Stuttgart: Klett-Cotta 1984. Seite 99.
19. Franz Borkenau: *Ende und Anfang*. A.a.O. Seite 109.
20. Das *Buch Kobolet* 1.4 und 9.4-5. Zitiert nach: *Neue Jerusalemer Bibel*. Freiburg/Brsg.: Herder 1985. Seite 894 und 903.
21. Das *Buch Kobolet* 1.10-11. Zitiert nach: *Neue Jerusalemer Bibel*. A.a.O. Seite 894. Vgl. auch: *Das Buch der Weisheit* 5.9-13. Zitiert nach: *Ebd.* Seite 926.
22. Satz des Anaximander. Zitiert nach: Jaap Mansfeld (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*. Stuttgart: Reclam 1987. Seite 73.
23. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: *Sämtliche Werke/Kritische Studienausgabe*. Band I. München/Berlin/New York: dtv/de Gruyter 1980. Seite 35.
24. Johann Wolfgang Goethe: *Faust I (Studierzimmer)*. Zitiert nach: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Band III. Herausgegeben von Bernt von Heiseler. Gütersloh: Bertelsmann o.J. Seite 43.
25. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Wissenschaft der Logik I*. Theorie-Werkausgabe Band V. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970. Seite 140.
26. Johannes von Tepl: *Der Ackermann und der Tod*. Stuttgart: Reclam 1984. Seite 36.
27. Georg Büchner: *Dantons Tod (IV. Akt)*. Zitiert nach: *Sämtliche Werke nebst Briefen und anderen Dokumenten*. Gütersloh: Bertelsmann o.J. Seite 102.
28. 1793 verfügte der Konventsdelegierte Fouché den Wegfall jeglicher Zeremonien bei Beerdigungen, die Umwandlung der Friedhöfe in »Parkanlagen«, und deren Kennzeichnung durch ein Schild, auf dem geschrieben stehen sollte: »Der Tod ist ein ewiger Schlaf«. Vgl. Werner Fuchs: *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973. Seite 86 f.
29. Vgl. Jessica Mitford: *Der Tod als Geschäft*. Olten/Freiburg/ Brsg.: Walter-Verlag 1965; vgl. auch: Evelyn Waugh: *Tod in Hollywood*. Freiburg/Brsg./Basel/Wien: Herder 1966.
30. Werner Fuchs: *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*. A. a.O. Seite 71.
31. Norbert Elias: *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982. Seite 100.
32. Nicht umsonst trägt das letzte Kapitel der Naturphilosophie Hegels die Überschrift: »Der Tod des Individuums aus sich selbst«. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zweiter Teil: Die Naturphilosophie*. Theorie-Werkausgabe Band IX. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970. Seite 535 ff.
33. Alexandre Kojève: *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens*. Kommentar zur »Phänomenologie des Geistes«. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975. Seite 255 und 228.
34. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen: Neomarius-Verlag 1949 (6. Auflage). Seite 241 ff.
35. Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*. Frankfurt/Main: Insel-Verlag 1986. Seite 293: »O Herr, gib jedem seinen eignen Tod. Das Sterben, das aus jenem Leben geht, darin er Liebe hatte, Sinn und Not. Denn wir sind nur die Schale und das Blatt. Der große Tod, den jeder in sich hat, das ist die Frucht, um die sich alles dreht.« Seite 294: »Wir stehn in deinem Garten Jahr für Jahr und sind die Bäume, süßen Tod zu tragen; aber wir altern in den Erntetagen« ...
36. Bazon Brock: *Ästhetik als Vermittlung*. Arbeitsbiographie eines Generalisten. Köln: DuMont 1977. Seite 797.
37. Samuel Beckett: *Warten auf Godot*. In: *Werkausgabe Band I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976. Seite 94 und 96.
38. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Studienausgabe Band II. Frankfurt/Main: S. Fischer 1982. Seite 391 (Anmerkung 2).
39. Otto Rank: *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924.
40. Vgl. Ludwig Janus: *Die Bedeutung des Konzepts der Geburtsangst in der Geschichte der Psychoanalyse*. In: *Psyche*. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Jahrgang 41/Heft 9. Stuttgart: Klett-Cotta 1987. Seite 832 ff.
41. Vgl. Arthur Janov: *Der Urschrei*. Ein neuer Weg der Psychotherapie. Frankfurt/Main: S. Fischer 1974; Stanislav Grof: *Geburt, Tod und Transzendenz*. Neue Dimensionen in der Psychologie. München: Kösel 1985.
42. Vgl. Jutta Ströter-Bender: *Die Muttergottes*. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität. Köln: DuMont 1992. Seite 93 ff.
43. *Evangelium nach Markus* 15.40-41; ähnlich im *Evangelium nach Matthäus* 27.55-56 und im *Evangelium nach Lukas* 23.49. Zitiert nach: *Neue Jerusalemer Bibel*. A.a.O. Seite 1456, 1429 und 1501.
44. *Evangelium nach Johannes* 19.26-27. Zitiert nach: *Neue Jerusalemer Bibel*. A.a.O. Seite 1545.
45. *Evangelium nach Lukas* 2.49. Zitiert nach: *Neue Jerusalemer Bibel*. A.a.O. Seite 1464.
46. *Evangelium nach Matthäus* 12.48. Zitiert nach: *Neue Jerusalemer Bibel*. A.a.O. Seite 1399.
47. *Evangelium nach Matthäus* 10.34-35. Zitiert nach: *Neue Jerusalemer Bibel*. A.a.O. Seite 1395.
48. Vgl. *Evangelium nach Lukas* 23.29: »Denn es kommen Tage, da wird man sagen: Wohl den Frauen, die unfruchtbar sind, die nicht geboren und nicht gestillt haben.« Zitiert nach: *Neue Jerusalemer Bibel*. A.a.O. Seite 1501.
49. Ein »toter Christus« wird vom »Weltgebäude« herabsteigen, um den gestorbenen Kindern unter »strömenden Tränen« zu versichern: »Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater.« Aus: Jean Paul: *Sieben-*

- käi. Stuttgart: Reclam 1983. Seite 299. Vgl. Thomas H. Macho: *So viele Menschen*. Jenseits des genealogischen Prinzips. In: Peter Sloterdijk (Hrsg.): *Vor der Jahrtausendwende*. Berichte zur Lage der Zukunft. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990. Seite 29-64. Vgl. auch: Thomas H. Macho: *Umsturz nach innen*. Figuren der gnostischen Revolte. In: Peter Sloterdijk/Thomas H. Macho (Hrsg.): *Weltrevolution der Seele*. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart. Zürich/München: Artemis & Winkler 1991. Seite 485-521.
50. Georg Groddeck: *Das Buch vom Es*. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin. Frankfurt/Main: Fischer 1979. Seite 79.
 51. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Dritter Band. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973. Seite 1379.
 52. Vgl. Paul Moor: *Die Freiheit zum Tode*. Ein Plädoyer für das Recht auf menschenwürdiges Sterben. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977; Jo Roman: *Freiwillig aus dem Leben*. Ein Dokument. München: Kindler 1981; Karl Löwith: *Die Freiheit zum Tode*. In: *Zur Kritik der christlichen Überlieferung*. Vorträge und Abhandlungen. Stuttgart: Kohlhammer 1966. Seite 274-289; Emile M. Cioran: *Sylogismen der Bitterkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980; Hermann Burger: *Tractatus logico-suicidalis*. Über die Selbsttötung. Frankfurt/Main: S. Fischer 1988.
 53. Jean Améry: *Hand an sich legen*. Diskurs über den Freitod. Stuttgart: Klett-Cotta 1976. Seite 11.
 54. Claude Guillon/Yves le Bonniec: *Gebrauchsanleitung zum Selbstmord*. Eine Streitschrift für das Recht auf einen frei bestimmten Tod. Frankfurt/Main: Robinson-Verlag 1982. Seite 11.
 55. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Erster Band. München: Hanser 1960. Seite 249-311.
 56. Elias Canetti: *Das Geheimerz der Uhr*. Aufzeichnungen 1973-1985. München/Wien: Hanser 1987. Seite 89.
 57. Max Frisch: *Totenrede*. In: Peter Noll: *Diktate über Sterben & Tod*. Zürich: pendo 1984. Seite 279 und 284.
 58. Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe* Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Band III: Kommentar. München/Wien: Carl Hanser 1987. Seite 649.
 59. Vgl. Friedrich Rückert: *Kindertodtenlieder*. Herausgegeben von Hans Wollschläger. Nördlingen: Greno 1988.
 60. Thomas Auchter: *Die Suche nach dem Vorgestern*. Trauer und Kreativität. In: *Psyche*. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Jahrgang 32/Heft 1. Stuttgart: Klett-Cotta 1978. Seite 65.
 61. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. A.a.O. Seite 259 (Anmerkung 1).
 62. Igor A. Caruso: *Die Trennung der Liebenden*. Eine Phänomenologie des Todes. Bern/Stuttgart: Hans Huber 1968. Seite 15 f und 20.
 63. Vgl. Jacques Le Goff: *Die Geburt des Fegefeuers*. Stuttgart: Klett-Cotta 1984. Seite 157 ff.
 64. Vgl. Bernhard Lang/Colleen McDannell: *Der Himmel*. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.
 65. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*. In: *Sämtliche Schriften*. Band XI. Stuttgart/Leipzig: Lachmann 1886. Seite 7 ff.
 66. Vgl. Friedrich Heer: *Abschied von Höllen und Himmeln*. Vom Ende des religiösen Tertiär. München/Esslingen: Bechtle 1970. Seite 262 ff.
 67. Voltaire: *Dictionnaire Philosophique*. Zitiert nach: Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares (Hrsg.): *Das Buch von Himmel und Hölle*. Stuttgart: Edition Weitbrecht 1983. Seite 199.
 68. Albert Bettex: *Die Entdeckung der Natur*. München/Zürich: Droemer-Knaur o.J. Seite 275.
 69. Gisela Schneider: *Über den Anblick des eröffneten Leichnams*. In: Rolf Winau/Hans Peter Rosemeier (Hrsg.): *Tod und Sterben*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1984. Seite 188.
 70. Zitiert nach: Gisela Schneider: *Der Anblick des eröffneten Leichnams*. A.a.O. Seite 189.
 71. Vgl. Gisela Schneider: *Der Anblick des eröffneten Leichnams*. A.a.O. Seite 191.
 72. Elmar Weingarten: *Bemerkungen zur sozialen Organisation des Sterbens im Krankenhaus*. In: Rolf Winau/Hans Peter Rosemeier (Hrsg.): *Tod und Sterben*. A.a.O. Seite 354.
 73. Louis Thomas: *Anthropologie de la mort*. Paris 1980. Seite 253. Zitiert nach: Gisela Schneider: *Der Anblick des eröffneten Leichnams*. A.a.O. Seite 190 f.
 74. Vgl. Stella Baum: *Der verborgene Tod*. Auskünfte über ein Tabu. Frankfurt/Main: S. Fischer 1976. Seite 138.
 75. Norbert Elias: *Über die Einsamkeit der Sterbenden*. A.a.O. Seite 99.
 76. Vgl. Johann Christoph Hampe: *Sterben ist doch ganz anders*. Stuttgart: Kreuz-Verlag 1975; Raymond Moody: *Leben nach dem Tod*. Die Erforschung einer unerklärten Erfahrung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977; Karlis Osis: *Der Tod - ein neuer Anfang?* Freiburg/Brsg.: Bauer 1978.
 77. Vgl. Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. München/Wien: Carl Hanser 1980. Seite 24 ff.
 78. Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. A.a.O. Seite 385.
 79. Michel de Montaigne: *Philosophieren heißt sterben lernen*. In: *Essais*. Gesammelte Schriften Band I. München/Leipzig: Dieterich 1953. Seite 26 f.
 80. Zitiert nach: Ernst Bloch: *Tendenz – Latenz – Utopie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978. Seite 360.
 81. Walter Benjamin: *Der Erzähler*. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: *Gesammelte Schriften*. Band II.2/Werkausgabe Band V. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980. Seite 449.
 82. Philippe Ariès: *Bilder zur Geschichte des Todes*. München/Wien: Carl Hanser 1984. Seite 280.
 83. Lawrence Durrell: *Justine*. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965. Seite 160: »Und die Toten – fuhr sie nach einer Weile fort – ich habe immer geglaubt, daß die Toten uns für die Toten halten. Sie haben sich nach dem bedeutungslosen Ausflug in dieses Pseudo-Leben wieder mit den Lebenden vereint.«
 84. Karl Krolow: *Herbstsonett mit Hegel*. Gedichte, Lieder etc. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981. Seite 61.