

Magda Motté

Der Mensch vor dem Tod

Ausgewählte Werke der Gegenwartsliteratur

Der Tod kommt gefahren geflogen gegangen
Der Tod ist im Brot in der Frucht im Verlangen
Der Tod in der Freundschaft der Tod in Gewehren
Der Tod ohne Hoffnung der Tod ohne Ehren
Der Tod überall
Und wo ist das Leben wo

In diesem Gedicht von Hildegard Wohlgemuth¹ kommt sowohl die Allgegenwärtigkeit des Todes als auch die enge Verbindung zwischen Leben und Tod zum Ausdruck. Eins ist nicht ohne das andere zu denken. Die Frage nach dem Sinn des Lebens ist gleichbedeutend mit der nach dem Sinn des Sterbens. Die Auffassung vom Tod sowie der Glaube an ein Sein oder Nichtsein danach wirkt sich auf die Sinnggebung des Lebens und den persönlichen Lebensentwurf aus. Gerade im Blick auf den Tod erfährt der Mensch die Grenze und Rätselhaftigkeit seines Daseins. Er wehrt sich gegen den langsamen, aber stetig fortschreitenden Prozeß des körperlichen Verfalls oder gegen ein plötzliches Ausgelöschtwerden seines Lebens; denn er fürchtet vor allem den Untergang seiner Person im Tod. Nichts kann ihm diese Angst nehmen. Obwohl der Mensch am Ende des 20. Jahrhunderts in einem größeren individuellen Freiraum lebt, Erkenntnisse und Leistungen in Technik, Medizin und Hygiene sein Leben verlängern, kann er dem Tod nicht entgehen, auch dann nicht, wenn er, wie dies Marie Luise Kaschnitz in „Ohne Tod“ entwirft, den Tod aus seinem Sprachschatz zu verbannen sucht:

„Wenn einer sich vornähme, das Wort Tod nicht mehr zu benützen, auch kein anderes, das mit dem Tod zusammenhängt, mit dem Menschentod oder mit dem Sterben der Natur. Ein ganzes Buch würde er schreiben, ein Buch ohne Tod, ohne Angst vor dem Sterben, ohne Vermissen der Toten, die natürlich auch nicht vorkommen dürften, ebensowenig wie Friedhöfe, sterbende Häuser, tödliche Waffen, Autounfälle, Mord. Er hätte es nicht leicht, dieser Schreibende, jeden Augenblick müßte er sich zur Ordnung rufen, etwas, das sich eingeschlichen hat, wieder austilgen, schon der Sonnenuntergang wäre gefährlich, schon ein Abschied, und das braune Blatt, das herabweht, erschrocken streicht er das braune Blatt. Nur wachsende Tage, nur Kinder und junge Leute, nur rasche Schritte, Hoffnung und Zukunft, ein schönes Buch, ein paradiesisches Buch.“²

Ein solches Buch wäre zwar „paradiesisch schön“, hätte aber mit dem Leben nichts mehr zu tun und hülfe dem Menschen nicht in seiner Todesangst. Die kann er nur bewältigen, wenn er sich ihr stellt, sie bewußt annimmt oder sie im Glauben an ein wie immer geartetes Fortleben nach dem Tod überwindet.

Von jeher durchzieht die Trias Liebe – Macht – Tod die Werke der Weltliteratur. Ob im Helden-, Sühne- oder Opfertod, ob im gewaltsamen oder natürlichen Tod, ob im langsamen Verlöschen oder im Abbruch des Lebens – immer wird in der Darstellung des Todes die Andersartigkeit des Menschen gegenüber den übrigen Kreaturen betont. Je nach weltanschaulichem Standort kommt in solchen Versuchen des Menschen Erbärmlichkeit oder seine Würde zum Ausdruck, so z. B. bei Erich Fried in „Definition“³:

Ein Hund	und der sagen kann
der stirbt	daß er weiß
und der weiß	daß er stirbt
daß er stirbt	wie ein Hund
wie ein Hund	ist ein Mensch

In äußerster Reduktion des Wortmaterials und in raffinierter Anordnung der Attribut- und Objektsätze verblüfft der Sprecher den Leser mit der Aussage: „Ein Hund ... ist ein Mensch“. Die Aussage über den Menschen ist vernichtend: Sein Leben wird mit dem eines Hundes gleichgesetzt, allerdings fehlt ihm dessen Unbekümmertheit, denn er weiß, daß er sterben muß, und kann dies aussprechen. Also: Der Mensch ein armer Hund! Anders Joseph Kopf in „Gebet“⁴:

laß mich nicht sterben	laß mich nicht erlöschen
o gott	o gott
den schrecklichen	wie eine blume
tod des menschen	in deiner einfalt
laß mich erlöschen	laß mich sterben
wie eine blume	den schrecklichen
in deiner einfalt	tod des menschen

Bei Fried bleibt der Versuch einer wissenschaftlichen „Definition“ ganz im innerweltlichen Bereich – hier wird in einem „Gebet“ das irdische Leben des Menschen auf ein Sein über den Tod hinaus, auf „gott“ ausgerichtet. Die zwei spiegelbildlich gebauten Strophen veranschaulichen einen Reflexionsprozeß: In Angst vor dem Sterben bittet der Beter Gott um einen sanften natürlichen Tod; dann aber wird ihm bewußt, daß der Mensch anders, mehr ist als eine Blume, daß im bewußten Sterben seine Würde liegt, und so nimmt er „den schrecklichen tod des menschen“ an. Ähnlich wie diese Gedichte geben auch zahllose Romane, Erzählungen und Dramen zum Thema Sterben und Tod Aufschluß über die unterschiedlichsten Auffassungen vom Sinn des Lebens.

Die Bedeutung des Schreibens über Sterben und Tod für den Autor und für den Leser

Die Flut zeitgenössischer Werke, die den Tod thematisieren, ist uferlos. Trotz der viel kritisierten Verdrängung des Todesgedankens und der Hospitalisierung

des Sterbens bewegt das Thema die Schriftsteller unserer Tage sehr stark, vielleicht mehr als in Zeiten allgemeinen Seinsvertrauens und christlicher Glaubensgewißheit. In der Literatur – das gilt auch für die moderne Kunst – ist das Thema Tod nicht mehr tabu. Es scheint, als wollten die Autoren durch anrührende Darstellungen von Einzelfällen ein Gegengewicht zu den sachlichen Meldungen vom Massentod schaffen, die den Leser, Hörer und Zuschauer tagtäglich in den Medien überfallen. Dabei entfalten die Autoren das Thema heute meist so, daß nichts mehr von Todesschwärmerei oder verklärender Todessehnsucht vergangener Epochen zu spüren ist, sondern die ganze Grausamkeit und Verlassenheit beim Sterben zur Sprache kommt. Mit besonderer Akribie stellen einige zum Beispiel Krankheitsgeschichten und Sterbeprozesse dar, wie Thomas Hürlimann in „Die Tessinerin“ (1981) oder Paul Kersten in „Der alltägliche Tod meines Vaters“ (1978); andere gestalten den Weg in den Selbstmord als ein sozial-politisches oder psychologisches Phänomen, so Peter Handke in „Wunschloses Unglück“ (1972), Christoph Hein in „Horns Ende“ (1985), Gert Hofmann in „Veilchenfeld“ (1986); wieder andere erzählen von Mord oder Selbstmord, getarnt als Unfall, zur „Lösung“ von Konflikten, wie Ingeborg Bachmann in „Der Fall Franza“ (1979), Marlen Haushofer in „Wir töten Stella“ (1985), Gert Hofmann in „Auf dem Turm“ (1982) oder Christoph Meckel in „Licht“ (1978).

Doch nicht nur der fremde Tod bewegt viele Autoren; sie scheuen sich auch nicht, Alter und Sterben in ihrem eigenen Leben in den Blick zu nehmen. So schreibt Max Frisch in „Montauk“⁵:

„Ich bin jetzt 61, 62, 63. Wie wenn man auf die Uhr blickt und sieht: So spät ist es schon! ... Es wird Zeit, nicht bloß an den Tod zu denken, sondern auch davon zu reden. Weder feierlich noch witzig. Nicht vom Tod allgemein, sondern vom eigenen Tod.“

Diesen Vorsatz haben bereits einige Autoren in die Tat umgesetzt, wie Walter Matthias Diggelmann in „Schatten“ (1979) bzw. „Spaziergänge auf der Magareteninsel“ (1980), Ernst Ginsberg in „Abschied“ (1965), Maxie Wander in „Leben wär' eine prima Alternative“ (1980) oder Fritz Zorn in „Mars“ (1977).

Allgemein aber gilt, daß der Schriftsteller Sterben und Tod nur aus Distanz beim Hinscheiden ihm nahestehender Menschen erfährt und er deshalb „nur“ aus teilnehmender Beobachtung offen oder chiffriert darüber schreiben kann, wie Peter Handke über den Lebensweg seiner Mutter bis zum Selbstmord in „Wunschloses Unglück“ (1972), Thomas Hürlimann über das qualvolle Sterben seines jungen Bruders an Krebs in „Die Tessinerin“ (1981) oder Paul Kersten über das Siechtum seines Vaters in „Der alltägliche Tod meines Vaters“ (1979). Meistens jedoch erfindet der Autor Figuren, denen er seine Vorstellungen und Einstellungen andichtet. Sie sind Kunstprodukte und nur in Sprache existent⁶. Das gilt letztlich auch für reale Personen, die ein unmittelbares Vorbild in der Wirklichkeit haben, etwa für die Mutter in Handkes „Wunschloses Unglück“ oder für Franz Liszt und Magda Goebbels in Hartmut Langes „Waldsteinsonate“.

Da diese Kunstfiguren als poetischer Entwurf meist viel dichter auf das Thema zugespitzt konzipiert sind als lebende Personen, gewinnt der Leser auch mehr an Einsicht über das Phänomen des Sterbens und des Todes als durch Beobachtung realer Verhältnisse. Nur die wenigsten haben die Möglichkeit, Fremderfahrungen von solch subtiler Art zu machen, wie sie ein Schriftsteller darstellen kann. Andere sind nicht in der Lage, die Wirklichkeit in ihrer Komplexität zu segmentieren und Einzelprobleme zu reflektieren. Sie brauchen den pointierten Auszug, wie ihn die Literatur bietet, und die Anleitung zur Reflexion, wie sie der Autor in Gang setzt. Auch was sich einzelnen in Gesprächen offenbart, kommt nur selten an die literarischen Zeugnisse heran, da kaum jemand die ihn bewegenden Vorgänge im psychischen Bereich so in Sprache fassen kann, wie es der Autor kraft seiner Ausdruckskompetenz am Modellfall vermag. Als besonders wacher und hellhöriger Zeitgenosse sucht dieser sein Erleben des Alterns, seine Erfahrungen mit dem Sterben und seine Reflexionen über den Tod zu verarbeiten. „Schriftsteller sein heißt Sprache haben über den Tod hinaus“, formuliert Hermann Burger in „Der Schuß auf die Kanzel“⁷. Aufgrund seiner besonderen Sensibilität und Sprachbegabung ist er in der Lage, Stimmungen, Gefühle, Erlebnisse, Beobachtungen und Reflexionen ins Wort zu bringen, die der gewöhnliche Mensch nur diffus in sich wahrnimmt und die er lesend in sich ordnet.

Zunächst mag der Leser durch die spannende Geschichte gefesselt sein. Der Tod als äußerste Grenze des Lebens ist als Erzählpunkt durch kein anderes Ereignis im menschlichen Leben zu überbieten⁸. Doch während sein Interesse an Meldungen der Massenmedien über Katastrophe und Tod eher der Sensationsgier entspringt, wird das an Literatur meist von echter Neugier und aufrichtiger Anteilnahme gesteuert. Es interessiert den Leser, was im Inneren der dargestellten Figuren vor sich geht, ob sie nun sterbenskrank dem Tod bewußt ins Auge sehen (wie die „Tessinerin“ in Hürlimanns gleichnamiger Erzählung) oder ihn verdrängen bzw. verschweigen (wie Claudia in „Sterbetage“ von Hans Werner Kettenbach), ob sie ahnungslos von einem plötzlichen Tod durch Unfall oder Mord überrascht werden (wie Dole in „Licht“ von Christoph Meckel, Santiago Nasar in „Chronik eines angekündigten Todes“ von Gabriel García Márquez) oder sich lebensmüde dem Tod ausliefern (wie Franza in dem Romanfragment von Ingeborg Bachmann, Stella in „Wir töten Stella“ von Marlen Haushofer, Horn in „Horns Ende“ von Christoph Hein). Zudem gewinnt er Aufschluß über das Verhalten der Umstehenden (wie in Gerhard Roths „Dorfchronik zum ‚landläufigen Tod‘“, Christoph Heins „Horns Ende“, Anne Philipes „Nur einen Seufzer lang“), die als Mitleidende, Distanzierte, Ahnungslose, Gleichgültige oder gar als „Henker“ gezeigt werden. Nicht zuletzt fasziniert den Leser auch die Art der Darstellung: wie auf den Tod hin erzählt wird, wie er in Vorausdeutungen durch Episoden, Tageszeit- und Jahreszeitangaben, Ortsbeschreibungen, Gegenstände, Wortanspielungen offen oder verhüllt von Anfang an gegenwärtig ist.

Wie bei kaum einem anderen Thema liegt die größte Faszination für den Leser hier im „Spiel mit dem Tod“. Er ist dabei, aber nicht gemeint, er nimmt erschüttert Anteil in der Sicherheit des Noch-Nicht. Da er dem Sterbenden im Buch als Lebender überlegen ist, regt sich in ihm unbewußt eine Art Lebenslust und Daseinsfreude. Darüber hinaus kann dem Leser die Lektüre solcher Bücher aber auch Lebenshilfe sein: Indem er sich beim Lesen nämlich mit einer Figur der Erzählung, einer Person des Dramas oder dem Sprecher des Gedichts identifiziert und das dargestellte Geschehen als Modellfall interpretiert, gelingt es ihm vielleicht auch, seine Situation besser zu durchschauen, tiefer zu erfassen und leichter zu meistern, das heißt, dem eigenen Tod bewußt entgegenzusehen.

Die Rätselhaftigkeit von Leben und Tod

Aus der Fülle der Werke werden hier nur einige der letzten 25 Jahre vorgestellt, in denen der Tod eine zentrale Stellung einnimmt. Neben einer Gruppierung der Texte nach thematischen Gesichtspunkten, also „natürlicher Tod“ (Krankheit, Altersschwäche) oder „gewaltsamer Tod“ (Suizid, Unfall, Mord, Terror, Krieg), ließe sich auch eine Einteilung unter interpretatorischen Kriterien vornehmen, etwa Tod als Opfer, Sühne, Heldentat; als Schicksal, Vollendung, Erlösung; als Protest, Abrechnung, Verzweiflungstat; als Unfall, Panne, Sensation; als Traum, Spiel, Farce. Hier wird die Darstellung des Sterbens bzw. des Todes unter strukturellen und poetologischen Aspekten betrachtet.

1. Der Tod als Motor für das Erzählen

In zahlreichen Erzählungen, Romanen und Theaterstücken wird von Beginn an konsequent auf den Tod hin erzählt. Dieser ist durch offene Hinweise oder versteckte Andeutungen stets gegenwärtig und konstituiert sozusagen den Aufbau des Textes, zum Beispiel durch reflektierende Auseinandersetzung mit einer Krankheit, durch die Entwicklung eines Lebenslaufs, der sich vom Ende her erhellte, durch die Darstellung eines Geschehens, das sich durch den Tod klärt⁹. Hinzu kommen Dingsymbole, Zitate, Raumgestaltungen, die als zukunftsweisende Zeichen zu interpretieren sind. Aus der Fülle der Beispiele sei auf einige markante kurz hingewiesen.

Von jeher werden die beiden Mächte Liebe und Tod in Beziehung gesetzt, sei es, daß der Schmerz über den Verlust eines geliebten Partners den anderen an den Rand der Existenz führt; sei es, daß die einem Liebenden zugefügten Verwundungen denen des Todes gleichen (*partir c'est mourir un peu*); oder sei es, daß die Grenzüberschreitung im Liebesakt nur mit der im Tod zu vergleichen ist¹⁰.

In *Christoph Meckels* poetischer Erzählung „*Licht*“ geht es um das Zerbrechen einer innigen Liebesbeziehung, die mit dem Tod der jungen Frau endet. Der Ich-

Erzähler Gil findet an einem Herbsttag, als sich die gemeinsam verbrachten Ferien wieder einmal ihrem Ende nähern, auf der Terrasse im abgewehten Laub einen Liebesbrief seiner Freundin Dole an einen anderen Mann. Er stellt Dole aber nicht zur Rede, sondern beginnt sie zu beobachten, und auch sie, nicht ahnend, daß Gil von der anderen Beziehung etwas weiß, schweigt. Aus Gils rückblickender Erzählung erfährt der Leser von einer glücklichen Liebesbeziehung, die – ausschließlich an Wochenenden und in Ferien gelebt – für die Liebenden eine Zeit schwerelosen Glücks war. Sie gestanden einander die größtmögliche Freiheit zu, die für Dole zum Verhängnis wird. Ihr tödlicher Unfall in einer dunklen, regnerischen Dezembernacht, als sie vergeblich auf den anderen wartet, steht in scheinbarem Kontrast zum Titel der Erzählung. Schon auf den ersten Seiten wird das düstere Ende angedeutet: Liebesbrief im Papierkorb, abgewehtes Laub, Herbst. Es fallen die Wörter „Tod“ und „Unfall“. Meckels Erzählung ist eine Todesgeschichte. Vom Ende her versteht der Leser die zahlreichen Andeutungen: Dunkelheit, Nacht und Liebe werden mehrfach in Beziehung gesetzt („Alles Schöne machen wir in der Nacht“¹¹); Zwielficht, Dämmerung, Regen sind ständige Kulisse; Gil und Dole besuchen häufig Friedhöfe; Doles schwarzer Handschuh wird im Sinn eines Dingsymbols gegen Ende immer häufiger erwähnt. Die Wahl des Frauennamens Dole erinnert an „dolus“ – Betrug, List, Täuschung, aber auch an „dolor“ – Kummer, Kränkung, Schmerz; zudem weckt der Klang des Namens im Deutschen die Assoziation mit dem Rabenvogel (Unglücksvogel) Dohle. Hinzu kommen noch viele verbale Hinweise auf Aufbruch und Abschied, wie der Ausspruch „Ende des Sommers“, den man seit Günter Eichs Gedicht kaum mehr lesen kann, ohne an den Tod zu denken: „Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume! Wie gut, daß sie am Sterben teilhaben!“¹²

Eine Liebesgeschichte ganz eigener Art gestaltet *Hans Werner Kettenbach* in „*Sterbetage*“. In einer kalten Winternacht trifft der arbeitslose 60jährige Heinz Kamp, als er wieder einmal nicht schlafen kann und in Richtung Friedhof spazierengeht, auf ein verstörtes junges Mädchen, das er voll Mitleid mit in seine Wohnung nimmt. „Nun bedrückt ihn die Ahnung, daß er sich auf eine Situation eingelassen hat, die Verwicklungen hervorbringen und ihm zu schaffen machen wird.“¹³ Von diesen Verwicklungen erzählt der Roman, ganz aus der Perspektive des alternden Menschen, der einsam und resignativ auf den Tod hinlebt. Es entwickelt sich nämlich ganz behutsam eine Liebesbeziehung zwischen dem ungleichen Paar, die für beide zu einer Kraftquelle wird.

„Irgendwann wird dieses Mädchen wieder etwas sagen, vielleicht eine Frage stellen oder nur ein Wort fallen lassen, es wird ihn anrühren wie eine Hand, und er wird antworten, es wird sein, wie wenn zwei Hände ineinander greifen.“¹⁴

Es geschieht kaum etwas zwischen den beiden. Sie treffen sich sporadisch. Neugierig sucht er sie in ihrem Lebenskreis auf. Gelegentlich sprechen sie auf Claudias Anregung hin über das Leben vor der Geburt, über das Altern und über

den Tod. Von Anfang an entdeckt der Leser, abgesehen vom Titel, eine Fülle von Andeutungen auf das Sterben, besonders im ersten Kapitel (Nacht, Winter, Kälte, Schnee, schwarzes Wasser, Weg zum Friedhof, „Stille [die] bei lebendigem Leib begräbt“, „Sie wird/Sie werden sich den Tod holen“). Zunächst bleibt er jedoch im unklaren darüber, wer von den beiden sterben wird, dann häufen sich die Anzeichen dafür, daß Claudia krank ist. Während Kamp durch die Liebesbeziehung mehr und mehr Alterseinsamkeit und Todesahnung überwindet, also handelnd ins Leben zurückkehrt, gleitet Claudia langsam aus dem Leben hinaus. Wenn sie auch schließlich im Krankenhaus stirbt, so erinnert ihr Anlehnungsbedürfnis doch an die Suche nach einem Ort letzter Geborgenheit, wo sie in Frieden sterben kann. Einen solchen Ort hat sie bei dem alten Kamp gefunden.

In der Gegenwartsliteratur mehren sich – wie oben angedeutet – die Werke, die die letzten Monate, Tage, Stunden Schwerkranker darstellen. Dabei geht es meist nicht um medizinisch exakte Krankheitsberichte, sondern um die psychologische Erfassung der Vorgänge im Innern der beteiligten Personen als Leidende oder Mitleidende oder Unbeteiligte. Mittels Perspektivenwechsel und Verschiebungen von Realitäts- und Traumphasen entstehen oft Gebilde von hoher Komplexität. Bereits 1968 hat *Christa Wolf* in „*Nachdenken über Christa T.*“ den Prozeß des individuellen Zusichselbstkommens einer berufstätigen Frau im Angesicht des Todes gestaltet. Sie hat viele Nachahmer (bes. in der DDR-Literatur) gefunden. Auch *Ingeborg Bachmann* hat bereits in den 60er Jahren an einem mehrbändigen Frauenroman „Todesarten“ gearbeitet. In dem unvollendeten Roman „*Der Fall Franza*“ entwirft sie eine Frauengestalt, die von ihrem Mann unter dem Vorwand, sie sei krank, systematisch zugrunde gerichtet wird.

Thomas Hürlimann erzählt in „*Die Tessinerin*“ in Auseinandersetzung mit dem Tod des eigenen Bruders Matthias („worüber ich schreiben wollte und nicht schreiben kann“¹⁵) vom Sterben einer Lehrersfrau in einem öden dunklen Alpenort. Die Frau stirbt qualvoll an Knochenkrebs. Der Leser aber ahnt, daß sie in Wahrheit an innerer Auszehrung leidet. Der Lehrer hat das junge Mädchen aus „der Sonnenstube“ und dem interpopulären Leben des Tessins in das düstere Bergdorf gebracht, „eine finstere Ortschaft – ein Loch, wie man sagt“, und sie ist hier eine Fremde geblieben. Erst bei ihrem Sterben bringen die Bewohner „der Lehrersfrau“ einiges Interesse entgegen, kehren aber bald nach ihrem Tod wieder zur Tagesordnung (vgl. Kartenspiel) zurück. Auch die Beziehung zwischen den Eheleuten ist, obwohl sie sich umeinander bemühen, vom Schweigen bestimmt. Selbst angesichts des Todes finden sie nicht das überbrückende Wort. Er verharrt schweigend, abgewandt am Fenster und wartet „auf ein Wort seiner Frau“. Sie schreibt „endlos lange Briefe in die Luft“, die er nicht versteht. Als sie endlich redet, spricht sie im Fieberwahn ihn wie einen Fremden auf Italienisch an. Sie stirbt schließlich wie ein Vogel, dem man die Flügel gebrochen hat: „Langsam rutschten die Arme, die dünn wie Stecken geworden waren, vom Deckbett, und ihre

Hand hing über den Matratzenrand hinaus – ein gebrochener Flügel stand in der Luft.“ Selbst der Trost der Religion ist ihr versagt. Zwar gelingt es ihr, „den Schrei zu ersticken“, indem sie „ihre Missale zwischen die Zähne“ schiebt, aber die Kirche des Dorfes läßt sie erschauern; denn sie ist noch feuchter und kühler als die Luft draußen: „nach Gruft roch’s, nach Tod.“ In diese Erzählung vom Sterben der Lehrersfrau hat Hürlimann den Auszehrungsprozeß, die Agonie des Dorfes verwoben: Die Jüngeren sind längst fortgezogen, die Primarschule soll in den Nachbarort verlegt werden, der Versuch, das Dorf dem Tourismus zu erschließen, ist gescheitert. Auf diese Weise verwandelt sich die allerpersönlichste Intention des Autors über die Gestaltung eines exemplarischen Falls zum sozialpolitischen Gleichnis.

2. *Der Tod als Auslöser für das Erzählen*

Viele Werke beginnen mit der Darstellung oder Nennung des Todes einer Figur und fügen aus der Rückschau Ereignisse zusammen, die den Tod erklären oder deuten. Alle Spannungsbögen solcher Erzählungen laufen in den Augenblick des Todes zusammen. Er verbindet alle Elemente; es wird nur erzählt, was im Hinblick auf den Tod von Bedeutung ist. Die geschilderten Ereignisse erhalten „durch den Filter der Todesnähe einen betonten Anspruch“ auf Wahrheitsgehalt. „Die Gegenwärtigkeit des Todes bildet außerdem einen festen Rahmen, in dem Erinnerungen, Lebenserfahrungen, individuelle Neigungen und die unterschiedlichsten Empfindungen anderer Figuren zu Wort kommen.“¹⁶ Ist der Leser bei den Texten der ersten Gruppe als Unwissender in das Spiel mit den Anspielungen eingebunden, so kann er hier von Anfang an als Wissender urteilen. Zu diesen Beispielen gehören die meisten Väterbücher des letzten Jahrzehnts, in denen Schriftsteller der Nachkriegszeit angesichts des Todes ihrer Väter sich Rechenschaft über ihr Verhältnis zum Vater geben und dessen politischen Standort zu verstehen suchen.

Aus dieser Gruppe sticht *Sigfrid Gauchs* Erzählung „*Vaterspuren*“ aufgrund ihrer politischen Brisanz und interessanten Struktur hervor. Vom Tod des Vaters ausgehend, sucht der Ich-Erzähler das Leben dieses Mannes und seinen Einfluß auf ihn, den Sohn, zu ergründen. „*Vaterspuren*“ meint: „Aufspüren der Situationen und Motivationen seines Lebens, aber auch Spuren und Narben, die der Vater im Leben seines Sohnes hinterlassen hat.“¹⁷ Vor allem belastet den Sohn die Diskrepanz zwischen Kindesliebe und Verachtung dessen, was der Vater als aktiver Nazi, Adjutant H. Himmlers, als geistiger Urheber der Judenvernichtung (so die Anklage im Eichmann-Prozeß), getan hat. Die Erzählung umfaßt in zehn Kapiteln die Zeit (drei Tage) vom Tod des Vaters bis zu dessen Begräbnis, alles erzählt im Präsens. Während der Vorbereitung der Beerdigung werden einzelne Gegenstände für den Erzähler zu Erinnerungsverweisen und lösen Reflexionsprozesse aus. In Rückblenden (im Präteritum) erzählt der Sohn Passagen aus seiner

Kindheit und aus dem Leben des Vaters, die für die Beziehung zwischen ihnen von Bedeutung waren. Am Ende des gesamten Reflexionsprozesses gelingt ihm ein emotionsloser Abschied von diesem Vater: „Deshalb schlafe ich in dieser Nacht in Vaters Bett“¹⁸.

In *Marlen Haushofers* Novelle „*Wir töten Stella*“ löst der tödliche Unfall eines jungen Mädchens in der Erzählerin Anna die Frage nach der Schuld an diesem Tod aus. Die 19jährige Stella lebte als geduldeter Gast in einer bürgerlich konventionellen Familie, deren Eheleute, Anna und Richard, nur um der Kinder willen den äußeren Schein wahren. Richard macht das junge Mädchen für kurze Zeit zu seiner Geliebten. Als er, ihrer überdrüssig, sich wieder einer anderen zuwendet, ist Stella dem nicht gewachsen. Sie verfällt innerlich, versteinert und wirft sich eines Tages vor einen Lastwagen.

„Stella wollte tot sein, und mit der gleichen besinnungslosen Selbstaufgabe, mit der sie sich ins Leben hatte fallen lassen, fiel sie aus dem Leben, das vergessen hatte, sie festzuhalten mit ein wenig Liebe, Güte und Geduld.“¹⁹

Diesen Kommentar gibt die Erzählerin Anna, als sie in einem Rückblick, einer Art Beichte, die Umstände und Geschehnisse Revue passieren läßt, die zu Stellas Tod geführt haben: Heimatlosigkeit und Einsamkeit dieses ungeliebten Kindes, deren Sehnsucht nach Zuneigung und Unerfahrenheit im Umgang mit Männern, die Verführungskünste und die Triebhaftigkeit ihres Mannes Richard, ihr eigenes Verstummen und ihre Versteinerung aufgrund zahlreicher Kränkungen durch den Ehemann, ihr selbstsüchtiges Schweigen aus Angst vor Richards Rache und Auflösung der Familie. Stella wird das Opfer dieser gestörten Verhältnisse. Während Richard, das „Ungeheuer“²⁰, seine Schuld durch Hinweis auf den Autounfall verdrängt, erkennt Anna ihre Mitschuld und klagt sich an:

„Während Stella, untätig, ihr eigenes großes Gefühl zu verbergen, unaufhaltsam in ihr Unglück glitt ..., bemühte ich mich, nichts zu sehen und zu hören ... Nun, es war mir nicht der Mühe wert, aber es hätte mir der Mühe wert sein müssen, denn Stella war das junge Leben, und ich ließ es in eine dieser mordenden Blechmaschinen laufen.“²¹

Die Novelle beginnt mit dem Bild eines aus dem Nest gefallenen Vogels, das das tragische Geschehen und die Handlungsweise der Beteiligten in nuce birgt. Die Erzählerin beobachtet distanziert, hinter der Glaswand ihres Fensters stehend, den verzweifelten Überlebensversuch des hilflosen Tiers, ist aber nicht in der Lage, rettend ins Leben einzugreifen.

Einen besonderen Höhepunkt im Romanschaffen der Gegenwart stellt das Werk des DDR-Autors *Christoph Hein* „*Horns Ende*“ dar. In Form von Rollenprosa läßt er fünf Personen aus ihrer jeweiligen Perspektive und der Distanz von 30 Jahren die Ereignisse in einer mitteldeutschen Kleinstadt wertend wiedergeben. Dabei geben sie sowohl Auskunft über ihr eigenes Geschick und ihr politisch opportunes kleinbürgerliches Verhalten als auch über Horns Schicksal, seine „Strafversetzung“, die Denunziation und seinen Selbstmord. Diese Erinnerungsprotokolle beginnen mit der Konstatierung äußerer Begebenheiten und bohren

sich im Lauf des Romans immer tiefer in die Beschreibung der seelischen Verfassung der Personen hinein, so daß auch der Leser immer intensiver in den Sog der Wahrheitsfindung hineingezogen wird. Horns Selbstmord – in jeder Erzählpassage gegenwärtig – entlarvt die Verlogenheit des gesellschaftlichen Gefüges.

Obwohl die Bürger vorgeben, den Faschismus überwunden bzw. ausgerottet zu haben, bringt der Tod des Museumsdirektors die faschistischen Triebe und Gedanken, die unter der Oberfläche bürgerlicher Wohlanständigkeit schwelen, an den Tag. Thomas, damals Schüler und freiwilliger Helfer im Museum, wird vom Geist des Verstorbenen Horn immer wieder eindringlich aufgefordert, sich zu erinnern, um so mitzuhelfen, die Schuld aufzuarbeiten (vgl. zwischengeschaltete Dialogpassagen). Die „anständigen“ Bürger dieser Stadt haben nämlich nicht nur Horn in den Tod getrieben, sondern etwa zwölf Jahre vorher auch die Mutter der schwachsinnigen Marlene. Vergeblich hatten die Eltern versucht, ihr krankes Kind vor den Nazischergeren zu verstecken. Sie wurden verraten, und Marlene wurde abgeholt. Doch ging nicht diese in den Tod, sondern die Mutter, die sich an ihrer Stelle hatte abführen lassen. Die Bürger waren damals entsetzt und erschüttert, haben aber aus den Vorgängen kaum gelernt, wie die Verhetzung von Horn und der im Sommer auf städtischem Gelände kampierenden Zigeuner zeigt. Der Arzt Dr. Spodeck erkennt dies:

„Ich habe gesehen, wie sich diese Stadt dem alltäglichen Verbrechen öffnete, bereit und willig, und der Heißhunger auf Verrat und Bestialität offenbarte den lange brachgelegenen Blutdurst. Die Denunzianten und Mörder kamen nicht von irgendwo, um dieser Stadt das Gesetz ihres Todes und der Verachtung aufzuzwingen, sie hatten mit uns gelebt ..., sie sind aus unseren Wohnungen hervorgekrochen, unter unserer Haut.“²²

Mit diesen Worten macht Hein auch seine Intention deutlich: Er will den unausrottbaren alltäglichen Faschismus offenlegen, der in jedem System sein Unwesen treibt. Es geht in diesem Roman um den Tod durch Gewalt, durch Verrat und Verfolgung, aber auch darum, zu zeigen, wie die Mörder mit der Tat leben. Heins Roman zielt darauf ab – das beweisen die Gesamtanlage sowie einzelne Stellen –, daß der einzelne seine Schuld erkennt und vor einem höheren Gericht, vor Gott, bekennt: Indem er etwa den Pfarrer Gefling mit dem verzweifelten Horn das *Dies irae*, die große liturgische Totenklage, beten läßt, stellt er Schuld und Tod in einen größeren, heilsgeschichtlichen Zusammenhang²³.

Aus diesen wenigen Beispielen mag deutlich geworden sein, in welcher Weise und mit welcher Intensität Autoren der Gegenwart Leben und Tod miteinander verweben. Unverkennbar aber ist der Wunsch nach Leben:

Warte noch mein Tod	warte
noch eine kleine Weile	solange der Mohn
was sind zehn Jahre Herzschlag	rote Schatten wirft... ²⁴
für dich	
ein paar Augenblicke Wind	
etwas Zärtlichkeit	

3. Allegorische und surreale Darstellungen des Todes

Abschließend sei noch kurz auf einige vornehmlich dramatische Werke hingewiesen, die sich mit dem Phänomen des Todes auf allegorische oder surreale Weise auseinandersetzen.

Lotte Ingrisch hat in der Nachfolge des alten Wiener Volkstheaters einen „Wiener Totentanz“ verfaßt. In einer lockeren Szenenfolge – nach Art eines Ringelspiels – tritt eine Vielzahl von Figuren auf, die vom Tod in der Maske des Kasperl geholt werden. Die zehn Szenen gipfeln in der hochzeitlichen Vereinigung von Kasperl/Tod und Greterl im Spital. Auch in der sehr umstrittenen Oper „*Jesu Hochzeit*“ verwendet die Autorin dieses alte Motiv vom Tod als Bräutigam bzw. Braut, wenn nach ihrer Regieanweisung Jesus sich im Opfer theatralisch der Tödin hingibt. Auch Botho Strauß greift in „*Der Park*“ dieses Motiv auf: Der „Mann in Schwarz“ nähert sich Helen, die ihn allerdings überwältigt, indem sie ihm die Augen verbindet. Strauß verfolgt hier konsequent seine Intention, zu zeigen, daß nichts, nicht einmal der Tod, in den Menschen Lust erzeugt. Anders wiederum George Tabori. Er läßt in der Farce „*Mein Kampf*“ Frau Tod auftreten. Sie kommt, um einen „Herrn Hotler oder Hutler, nein Hitler“²⁵ zu suchen. Das Sprachspiel um den Namen ist ein Zeichen dafür, wie gering und unbedeutend dieser größte Henker aller Zeiten eingeschätzt wird. Schlomo Herzl, der jüdische Asylgenosse, will Hitler vor Frau Tod verstecken. Nach einem grotesken Dialog über Gesundheitsrisiken, Todesarten und Gott entdeckt diese ihm ihre wahre Absicht mit Hitler:

„Armer Schlomo, daß Sie das immer noch nicht kapiert haben, daß Ihr Freund mich als Leiche überhaupt nicht interessiert. Als Leiche, als Opfer ist er doch absolut mittelmäßig. Aber als Täter, als Sensenknabe, als Würgeengel – ein Naturtalent.“²⁶

Sie holt ihn schließlich mit dem Wort „Der Anfang einer wundervollen Freundschaft“, worauf Hitler vieldeutig antwortet: „Ich bin sicher, gnädige Frau, ich werde Sie nicht enttäuschen.“²⁷ Den wissenden Zuschauer schaudert es²⁸.

In diesem Zusammenhang ist auch die erschütternde Personifikation des Todes von Peter Kien und Viktor Ullmann in der Oper „*Der Kaiser von Atlantis oder Der Tod dankt ab*“ zu erwähnen; sie ist in Theresienstadt entstanden und wurde sogleich nach der Uraufführung durch die SS verboten; zu deutlich waren die Bezüge dieser Legende zur Gegenwart. Die Vernichtungsmaschinerie des Kaisers – gemeint ist Hitler – entsetzt den Tod derart, daß er nicht mehr mitmacht. Aber dies ist keine Lösung, sondern steigert die Zustände nur ins Chaotische; Kranke, Verwundete, Verzweifelte, Gefolterte sehnen sich nach dem Tod. Die alte Wahrheit vom Tod als Erlöser klingt an, wie sie auch Paul Osborn in „*Der Tod im Apfelbaum*“ dargestellt hat. Auf ältere Werke, wie „*Interview mit dem Tode*“ von Hans Erich Nossack sei nur hingewiesen.

In „*Triptychon*“ führt Max Frisch mehrere Aspekte vor: Im ersten Bild konfrontiert er den Zuschauer mit der verlegenen Reaktion einer Trauergemeinde bei

einer Begräbnisfeier. Die Szene mündet in einen Dialog der Witwe mit dem Verstorbenen, der als Toter – für die Personen im Stück unsichtbar – auf der Bühne sitzt. Das zweite Bild zeigt nach Art eines Totentanzes („Wir gehen im Kreis herum“²⁹) die Begegnung einer Reihe von Toten am Styx, die im Leben in den verschiedensten Beziehungen zueinander standen. Die Gespräche, kurze Sätze, deren Zusammenhang immer wieder unterbrochen ist, kreisen ausschließlich um Gewesenes, wiederholen mit tödlicher Langeweile im Leben abgelaufene Vorgänge („es kommt nichts dazu“³⁰). Das dritte Bild bringt ein Gespräch zwischen zwei ehemals Liebenden: Sie als Tote im jugendlichen Alter bleibt fixiert auf das, was sie im Leben erfuhr; er als Lebender versucht zu seiner Rechtfertigung, immer Neues vorzubringen. Die Verständigung zwischen beiden ist jedoch unmöglich.

Mit Frischs „Triptychon“ schließt sich der Kreis zum Beginn dieser Ausführungen. Obwohl es sich vornehmlich mit dem Dasein der Toten befaßt, sagt es sehr viel über das Leben aus. Wenn es nämlich im Jenseits nur die unendliche Wiederholung des Gewesenen gibt, die tödliche Langeweile, dann provoziert eine solche Aussage eine spontane, vehemente Zuwendung zum Leben. Zuwendung zum Leben – das dürfte auch das wichtigste Ergebnis einer Beschäftigung mit dem Thema „Sterben und Tod“ in der Literatur sein.

ANMERKUNGEN

- ¹ H. Wohlgenuth, Wem soll ich noch Rosen schicken? (Wuppertal 1971) 100.
 - ² M. L. Kaschnitz, Steht noch dahin (Frankfurt 1972) 21. ³ E. Fried, Warngedichte (München 1964) 120.
 - ⁴ Aus: Stimmen vor Tag. Gedichte aus diesem Jahrhundert, hrsg. v. K. Marti (München 1965) 128.
 - ⁵ M. Frisch, Montauk. Eine Erzählung (Frankfurt 1975) 202f.
 - ⁶ W. Binder, Das Bild des Menschen in der modernen Literatur (Zürich 1968).
 - ⁷ H. Burger, Der Schuß auf die Kanzel. Eine Erzählung (Zürich 1988) 187.
 - ⁸ Daher rührt auch das Interesse vieler Leser an Detektivromanen und Kriminalserien.
 - ⁹ Vgl. Art. „Tod“, in: H. S. u. I. Daemmrich, Themen und Motive in der Literatur (Tübingen 1987) 314–318, 316.
 - ¹⁰ Aus der Fülle der Literatur s. Kunst und Kirche 2/87 (Eros und Tod).
 - ¹¹ C. Meckel, Licht. Erzählung (München 1978) 31.
 - ¹² G. Eich, Ende eines Sommers, in: Botschaften des Regens (Frankfurt 1961) 7.
 - ¹³ H. W. Kettenbach, Sterbetage. Roman (Zürich 1986) 14. ¹⁴ Ebd. 20.
 - ¹⁵ T. Hürlimann, Die Tessinerin. Geschichten (Zürich 1981) 110. Die folgenden Zit. 97, 129, 107, 122, 96, 98.
 - ¹⁶ Daemmrich (Anm. 9) 317. ¹⁷ S. Gauch, Vaterspuren (Frankfurt 1979) Klappentext. ¹⁸ Ebd. 142.
 - ¹⁹ M. Haushofer, Wir töten Stella. Novelle (Düsseldorf 1985) 14. ²⁰ Ebd. 25. ²¹ Ebd. 11.
 - ²² C. Hein, Horns Ende. Roman (Darmstadt 1985) 134.
 - ²³ Weitere Werke zu diesem Aspekt: P. Handke, Wunschloses Unglück. Erzählung (Salzburg 1972); C. Hein, Drachenblut. Novelle (Darmstadt 1983); G. Hofmann, Veilchenfeld. Erzählung (Darmstadt 1986); P. Kersten, Der alltägliche Tod meines Vaters. Erzählung (Köln 1978); H. Lange, Die Ermüdung (Zürich 1988); G. Roth, Landläufiger Tod und Chronik zum „Landläufigen Tod“ (Frankfurt 1984); J. Schutting, Der Vater (Salzburg 1980).
 - ²⁴ I. Tielsch-Felzmann, Regenzeit. Gedichte (München 1975) 36.
 - ²⁵ G. Tabori, Mein Kampf (Wien 1987) 73. ²⁶ Ebd. 81 ²⁷ Ebd. 92.
 - ²⁸ Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist oft nur ein kleiner Schritt; in die Nähe der Farce rückt das Thema Sterben und Tod etwa in F. Dürrenmatts „Der Meteor“ (Zürich 1966) u. P. Schlattmanns „Der Erzbischof ist da“ (Frankfurt 1980). ²⁹ M. Frisch, Triptychon. Drei szenische Bilder (Frankfurt 1978) 78. ³⁰ Ebd. 85.
- Der Beitrag ist ein Vorabdruck aus: Der Tod in Dichtung und Kunst, hrsg. v. H. H. Jansen (Darmstadt 1988).