

Doç. Dr. Zeynep SAYIN
İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

**WELTBILDER/TODESBILDER :
BILDER DES TODES IN DER NACHMODERNE**

«Freut euch, daß eure Namen um Himmel angeschrieben sind.»
Lukas 10, 20

Dies sagt Jesus im Lukasevangelium zu den ausgesandten Siebzig, als sie von den Dämonen zurückkehren und von ihrer Unterwerfung im Namen Jesu berichten - und mit dieser Aussage ist man sofort in den Kontext der «heiligen Schriftrolle» versetzt, der einem eine göttliche Kommunikation versichert. In diesem Zusammenhang heißt es wohl auch in dem berühmten Zitat aus dem Johannesevangelium: «Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und das Wort war Gott»¹, wodurch nicht nur die Erschaffung der Welt durch Worte beglaubigt, sondern auch ihre Lesbarkeit gewährt wird. Gerade weil «die Götter dem Menschen durchaus nicht gleich am Anfang alles enthüllt» haben, so beispielsweise Xenophanes», sondern im Lauf der Zeit Besseres hinzusuchten und fanden»² war durch ihre ständige Botschaft eine Kommunikation gesichert, die an den eigenhändigen Tafeln vom Sinai als ein stetiger Dialog sich bezeugen konnte. Durch diese heiligen Schriftrollen redeten die Götter mit den Menschen, sie erzählten ihnen, daß ihre Zeit gekommen sei, sie erzählten ihnen, was sie nach dem Tod zu erwarten hat und dienten ihnen an erster Stelle als ein Beispiel, das im heiligen Gehorsam nachzuahmen war. Da sie auch tatsächlich als Mimesis der heiligen Schriftrolle im Akt des Handelns sowie im Akt des Sprechens nachgeahmt

1 Johannes 1, 1.

2 Xenophanes, Fragment 31, aus : Sloterdijk, Peter. Weltfremdheit, Frankfurt/M., 1993, S. 190.

wurden, war es somit nicht verwunderlich, daß die Kunst auch ihre primäre Funktion in der Nachahmung sah und sich dadurch definierte.

So konnten früher alle mimetischen Bilder auf einer direkten Ontologie beruhen und dem Sein immer wieder einen neuen Sinn verleihen, dessen Verbindlichkeit durch die Versprachlichung des kosmogonischen Aktes bezeugt wurde. In diesem Sinne konnte auch das Nichtseiende, also der Tod, als Fundament einer allgemeinverbindlichen Ethik dienen, sobald es in Form von verbindlichen Allegorien dargestellt wurde, die das Abstraktum des Todes aus der Schöpfungsgeschichte heraus zu deuten verstanden. Die Abwesenheit des Todes konnte durch die Anwesenheit der Todesallegorien - wie z. B. «ein gerecht wirkenden Mäher», «das die Sense schwingende Skelett», oder «der schöne Jüngling mit einer gesenkten Fackel», «der Zwillingbruder des Schlafes», - ersetzt werden, die allgemeine Verbindlichkeit für sich beanspruchten. In dieser Operation konnte der Tod, obwohl selber ein Nicht-Seiendes, einen ethisch-ästhetischen Konsens ermöglichen. Denn nur dadurch, daß die Mythen und religiösen Weltbilder den Bestand und die Verfassung einer Gesellschaft aus einem obersten Wert her zu beglaubigen wußten, wurde ihnen eine Rechtfertigung gewährt, die, zumindest bis zur Romantik, keinen Legitimationsproblemen ausgesetzt war.

Nur auf der Grundlage der Religion oder des Mythos, hatte Schlegel in der Romantik gemeint, könne die Kunst mit dem Anspruch auf Allgemeinheit reden. «Es fehlt», schrieb er, «unserer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtung der antiken nachseht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie.»³

Schlegel freilich trauerte dem Verlust der mythologisch-religiösen Verbindlichkeit der frühnen Ästhetik nach, die durch allegorische Sinngebungen eine Bedeutung der Möglichkeit von Sinn zu ermöglichen wußte. Doch war es sicherlich kein Zufall, daß die Romantiker, die den Verlust des göttlichen Dialoges be-

³ Schlegel, Friedrich, Rede über die Mythologie, Frankfurt/M., 1963, S. 21.

klagten, gerade auch diejenigen waren, die das Paradigma der *Wahrheit* in das Paradigma der *Wahrheiten* überführen konnten. In anderen Worten bedeutete das : die Romantiker waren lange vor der sogenannten Postmoderne die ersten, die, obwohl auf einer Suche nach einer neuen Religion, die Möglichkeit der Bedeutung von «Sinn» vervielfachten.

Denn, in einer Forderung nach einer fragmentarischen Sprache, die eigentlich nicht die Zerstörung der Kommunikation, sondern ihre Verabsolutisierung bezweckte, wurde Novalis dazu veranlaßt, zu schreiben⁴, daß es «eigentlich eine närrische Sache um das Sprechen und Schweigen wäre [...]». «Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen - sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigethümliche der Sprache, daß sie sich blos um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß [...]»⁵, «Rede um der Rede willen, so lautet die befreiende Formel.»⁶

Hinter der Sprache stand nun nicht mehr die Wahrheit, sondern die eigene Selbstreferenz. Die Aufgabe der Sprache bestand nicht mehr im «Sagen der Dinge», sondern einfach im Sagen; in einem Akt der Befreiung der Sprache. Dies bedeutete aber ein endgültiges Absehen von einem jeglichen Identisch - Werden von Erscheinung und Wesen. Jenseits aller Wahrheit zu einem absoluten Selbstzweck erhoben, wurde die Sprache zu einem Spiel der Zeichen allein; als simuliertes Spiel der Zeichen stand sie dann jeglichem Wahrheitsanspruch gegenüber.

In diesem Zusammenhang kann also ein Diskurs über den Tod, d. h. jeder Diskurs darüber nur noch eine Fiktion dessen bedeuten : denn ohne versöhnliche Sinngebungen der Sprache kann man nur noch in einer Geschwätzigkeit die Metaphern des Unsagbaren veräußern. Sobald der Sprache die Option auf - die gottesgebene - Wahrheit verweigert wird, kann man nicht mehr «den Tod, die Leere, das Nicht - Seiende, das Nichts» denken, sondern

4 Novalis, in : Blanchot, Maurice, Athäneum., in : Romantik. Literatur und Philosophie, Hrsg. v. Bohn, Volker. Frankfurt/M., 1987, S. 118.

5 Novalis, in : Blanchot, M. ebd. S. 115.

6 Novalis, in : Blanchot, M. ebd. S. 116.

nur noch «deren unzählbare Metaphern : eine Art und Weise, das Ungedachte zu umreißen.»⁷

Der Tod, können wir also behaupten, ist in der post-romantischen Ära aus einer Unfähigkeit heraus, durch Allegorien eine Verbindlichkeit zu erzeugen, dazu gezwungen, in die Sphäre des Spiels verwiesen zu werden. Es darf und es muß gespielt werden. Die Verwandlung der Wirklichkeit in ein Feld der Spektakel und der Simulation ist das Charakteristikum der Zeit. Die Kunst der post-romantischen Zeit ist unallegorisch, weil es das Allegorische sowie das Metaphorische, so Heidegger, nur «innerhalb der Metaphysik» geben kann. Weil der Kunst jetzt der Rückhalt einer verbindlichen Deutung des Todes fehlt, scheint sie die Sinngebungen des Todes in immanent-subjektive Spiele des Lebens verwandelt zu haben, die keine Allgemeinverbindlichkeit mehr bezeugen können. Auf diese Weise werden die Wörter, auch die Todeswörter zu einem weltlichen Spektakel, die weder lenken noch binden können. Die Schriftsteller erfinden, jeder für sich selber, ein spezifisches, partikuläres System von Spielen, wo alles eine Bedeutung haben und das Ganze nichts bedeuten kann.

Wenn die Ablehnung der Vertretung der Dinge durch die Namen eine Scheidelinie markiert, die den für die Moderne fundamentalen Schnitt bezeichnet, so ist dann alles erlaubt, was Namen gibt : die schwarze Milch der Frühe beispielsweise bei Celan, oder das Herunturlassen eines Reulaues, das Eintreten der Marschmusik, das Geschrei vom Heldenplatz bei Bernhard, quasi alles, was die Sprache begehrt, kann den Tod kennzeichnen. Alles oder nichts kann an den Tod erinnern. So widerum willkürlich bei Thomas Bernhard : «Da sind die Hunde, da ist das Hundegekläff, da ist der Tod, in allen seinen Verwilderungen, der Tod in allen Gebrechen, der Tod in seinem Gewohnheitsverbrechergestank, der Tod, diese Mühsamsmittel aller Verzweiflung, der Tod, der Bazillenträger der ungeheuren Unendlichkeit, der Tod der Geschichte, der Tod der Mittellosigkeit, der Tod, hören Sie, den ich nicht will, den niemand mehr will, da ist er, der Tod, dieses Hundegekläff, hören Sie, dieses verrückte Aufklatschen aller Gedächtnisweichteile auf dem Betonflaster des großen erhabenen Menschenirrsinns»

⁷ Jabès, Edmond, in : Macho, Thomas H. in : Todesmetaphern, Frankfurt/M., 1987, S. 6.

Alles, Bäume, Flüsse, Krähenschwärme, alles im Leben kann, unverbindlich, an den Tod erinnern und mit dem Namen dafür büßen : nicht mehr nur schwarz, sondern alle farblichen Chiffren, nicht mehr nur Herbst, sondern alle Jahreszeiten, nicht mehr nur das Alter, sondern alle Lebenszeiten. Was sich der früheren Allegorisierung der Urdialektik der Natur und dem früheren Kreislauf des Lebens entzieht, bedeutet einen Tod ohne Auferstehung. In diesem Sinne kann eine Amarylle Gottfried Benn an das Vergehen erinnern, gerade weil sie blüht und ihr Blühen vergänglich ist. Es können alle Namen für Geräusche, alle Namen für Bewegungen für den Tod erhalten, so daß sie ihre Differenziertheit gegenüber dem Tode verlieren. So kann sich auch bei «den Wissenschaften, den Künsten, der Natur», so Bernhard, nur «um Merkmale des Todes»⁸ handeln : «aber ich spreche doch über den Tod, weil ich spreche, weil über das Leben, über den Tod, zum Beispiel von den Menschen und ihren Errungenschaften, weil wir von Errungenschaften gern hören, von den Städten und ihren Errungenschaften, von den Staaten und ihren Errungenschaften, vom Makrokosmos, vom Mikrokosmos... Von der Fähigkeit, von der Unfähigkeit, von den Todeskrankheiten, von den Resten des Reiches...»⁹

An diesem Punkt muß eine Unterscheidung getroffen und es müssen die literarischen Todesbilder der Postromantik in zwei Gruppierungen aufgezählt werden : denn wenn auch die Welt ein Spektakel von Zeichen allein geworden zu sein scheint, die selber auf Zeichen verweisen und dahinter steht keine Wirklichkeit, so hat aber auf der anderen Seite ein Wandel stattgefunden, so wie bei Wittgenstein, wo die Wörter von ihrer metaphysischen wieder auf ihre alltägliche Verwendung zurückgeführt werden.

Die Unterscheidung ist die zwischen den Sterbe- und den Todesbildern. Denn im Gegensatz zu den Sterbebildern, die im Alltag nüchtern wohl ihre Verwendung haben, gibt es keine Bilder des Todes und kann es keine geben, die von einer metaphysischen, zurück auf die alltägliche Verwendung geführt werden

8 Bernhard, Thomas, Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur, in : Neues Forum 15 H. 173, S. 347 - 349 (1968).

9 Bernhard, Thomas, ebd. S. 347.

können. Denn, obwohl das Sterben allgegenwärtig ist, entzieht sich der Tod der Darstellung. Denn, obschon der Tod an den Titeln der post-romantischen Literatur mit überraschender Häufigkeit auftritt wie beispielsweise mit dem bahnbrechenden «Tod des Iwan Iljitsch» des Tolstoi, oder kein Ende nimmt mit Romanen wie beispielsweise der «Tod in Hollywood» (Evelyn Waugh), «Tod in Rom» (Wolfgang Koeppen), «Tod des Vergil» (Hermann Broch), «Der alltägliche Tod meines Vaters» (Paul Kersten), «Horns Ende» (Christoph Hein), nur um einige willkürliche Beispiele zu nennen, entzieht er sich - im Gegensatz zum Sterben - einem sinnbildlichen Inhalt; er ist überall und nirgendwo zugleich, ein Bezeichnetes ohne Bezeichnendes; ein seinem Sinn beraubtes Zeichen.

«Kreidestriche,/der Regen leckt sie gelangweilt auf, markieren den Tod.»¹⁰ heißt es beispielsweise bei Enzensberger. Die durch Kreidestriche gekennzeichneten Konturen eines menschlichen Körpers, der durch einen Unfall, vielleicht durch einen Mord umgekommen ist, bezeichnen keinen Inhalt mehr, bilden nur noch inhaltsleere Konturen, so daß der Regen sie gelangweilt auflecken kann; das Markenzeichen des Todes.

Aber die unausweichliche Stummheit des Todes scheint eine Herausforderung für die Schriftsteller und die dichterische Sprache geworden zu sein. So schreibt auch Max Frisch in «Montauk»: «Ich bin jetzt 61, 62, 63. Wie 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»¹¹.

Die eigene Sterblichkeit, die jetzt nicht mehr in der beschwichtigenden Tradition der platonisch-christlichen Metaphysik betrachtet werden kann, muß für jeden einzelnen neu ergründet und nicht mehr in der Zusammenhörigkeit zu den anderen, sondern in der Einzigartigkeit der Individuen neu definiert werden. Wenn der Tod nun einmalig und, sobald er, versprachlicht, nur

10. Enzensberger, H. M., Anweisungen an Sysphus, in: Gedichte, 1955 bis 1970, Frankfurt/M., 1971, S. 12.

11. Frisch, Max, Montauk. Eine Erzählung, Frankfurt/M., 1975, S. 202f.

noch ein Schein ist, dann soll er zumindest unverwechselbar und unvertretbar sein. Die Autoren haben jetzt den Tod aus einer sterblichen Immanenz heraus, jeder für sich selber in einer neuen Rede neu zu gestalten.

Diese Situation bringt die einzigartige Erkenntnis mit sich, daß das Sterblichkeitsbewußtsein wohl etwas mit dem Individualitätsbewußtsein zu tun habe. «Der Tod ist das Allgemeine und zugleich das Individuelle»¹² schreibt beispielsweise Peter Noll, «Ein toter Bundesrat ist gleich tot wie ein toter Jugoslawe, der bei der Müllabfuhr gearbeitet hat, und - vom Leben aus gesehen --sogar gleich tot wie eine tote Fliege. Zugleich aber ist der Tod das individuellste Ereignis der Person. Jeder stirbt allein, kein anderer kann mit ihm sein, selbst wenn er gleichzeitig stirbe».

Diese Bewußtsein von der eigenen Sterblichkeit hatte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts mit Heidegger und Rilke Wurzeln geschlagen. Man erinnere sich an jene Verse aus dem «*Stundenbuch*»: «Oh Herr, gib jedem seinen eigenen Tod [...] Der große Tod, den jeder in sich hat,/ ist die Frucht, um die sich alles dreht»¹³. Mit diesem Wunsch vom «eigenen Tod», der mit dem Leben von innen heraus wächst, um am Ende für dessen Fülle zu stehen, wenn es sich entleert hat, sollte nun die Tödlichkeit des Lebens zu der einzigen «Bedingung der Möglichkeit von Bedeutung» (Karl Otto Apel) heraufbeschworen werden. Man trug, um mit Rilke zu sprechen, in dem Leibesinneren den Todeskern.

Rilke war freilich ohne den Bruch im traditionellen Wissen von der Sinngebung der Unsterblichkeit nicht zu denken. Zu Beginn des Jahrhunderts hatte ein Paradigmenwechsel stattgefunden, der die platonisch - christliche Tradition auf den Kopf stellte. Mit Heidegger, dem großen Thanatologen des Jahrhunderts, sollte die Individualität nun nicht mehr Unsterblichkeit, sondern Sterblichkeit implizieren. In dieser an Hegel geschulten Todesanalytik konnte das Individuum nur in der Vorwegnahme des Todes sich als Individuum erkennen und als selbstständiges Selbstbewußtsein

12 Noll, Peter. Diktate über Sterben und Tod. in: Nibbrig, Christian L. Hart, Ästhetik der letzten Dinge, Frankfurt/M., 1989, S. 113.

13 Rilke, R. M., Stundenbuch, Frankfurt/M., 1979, S. 94.

anerkannt werden. Nur durch die Sterblichkeit war die Entwicklung von einem individualisierten Gattungswesen zu einem Individuum möglich. Die Sinnggebung des Lebens fand also nicht mehr in einer Zukunftshoffnung in Form von einem ewigen Leben statt, es wurde im Gegenteil die endgültige Sterblichkeit zu der einzigen Bedingung der Möglichkeit von Sinn erklärt. In diesem Sinne schrieb wohl auch Georg Simmel : «Wo die Individuen nicht unterschieden sind, verschlingt die Unsterblichkeit der Gattung die Sterblichkeit des Individuums. Die Frage nach der Sterblichkeit wird also überhaupt erst dem eigentlichen Individuum, im Sinne des Unwiederholbaren, Unersetzlichen gegenüber akut.»¹⁴

Da nun das Sein ein «Sein zum Tode» war aber jeder dennoch nur seinen eigenen Tod starb, mußte man freilich mit Heidegger für die «Freiheit zum Tode» plädieren. Der Tod war also zu einer ausgezeichneten Möglichkeit des Daseins geworden, in deren Horizont erst die Freiheit zur Entscheidung des Möglichen erworben wurde. Diese Analyse, die einen hermeneutischen Sinn hatte, sollte dazu dienen, das Dasein von seinem Ende her in seiner Ganzheit in den Blick zu bringen. In dieser Tradition konnte 1988 Hermann Burger, ein Jahr vor seinem Freitod in «Tractatus Logico Suicidalis» formulieren : «Ich sterbe, also bin ich.»

In diesem Zusammenhang ist wohl auch das aufblühende Interesse für «Totenmasken» in der Moderne zu betrachten, das mit dem Erscheinen des «Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken» Anlauf nahm. Das Buch erschien 1926, herausgegeben von Ernst Benkard, knapp vor Heideggers «Sein und Zeit», dem bahnbrechenden Versuch über den Tod als Versuch einer Sinnggebung. Ihm folgten «Das letzte Gesicht» (1929; Egon Friedell), «Das letzte Antlitz» (1959; Max Picard), «Das letzte Porträt» (1967; Karl-Heinz Schrey), ganz zu schweigen von Versuchen wie beispielsweise die von Luc Santes «Evidence» (1992), die Leichenfotos aus dem polizeilichen Archiv des NYPD präsentieren. Der gemeinsame Nenner aller dieser Versuche ist wohl der, dem Toten als Toten in dem entscheidenden Moment gerecht werden und ihm einen Namen und eine Geschichte verleihen zu wollen.

14 Simmel, Georg, Zur Metaphysik des Todes, in : Logos H.I., 1910, S. 55-70.

Wenn nach dem sogenannten Tod der Metaphysik nun die Identifikation jedes einzelnen in der erklärenden und trostspendenden religiösen Zusammengehörigkeit nicht mehr vorhanden ist, so soll doch dem Individuum zumindest der Moment des Todes übrigbleiben und der Versuch, ihn als einzigen Inhalt zu erleben und bewahren zu müssen. Joseph Roth beschreibt beispielsweise die Totenmaske Lenins: «Lenins Gesicht, schreibt er 1924» ist vom Tod nicht verändert. Es ist das Angesicht eines Schlafenden, der auch in der Ruhe nicht entspannt ist: wie einer, dessen Traum Fortsetzung des Tages ist. Es ist nicht die metaphysische Verklärtheit, wie sie etwa die Totenmaske Goethes zeigt. Der große irdische Wille war stärker als die große Wandlung. In diesem toten mächtigen Schädel scheint noch immer ein prüfendes Gehirn vorhanden zu sein, daß die großartige Propagandawirkung des eigenen Todes kritisch überwacht. Dem Diesseits mehr zugewandt als dem Jenseits, ist Lenins Antlitz das eines Toten, der nicht gesonnen ist, ewigen Gesetzen gehorsam, einen endgültigen Abschied zu nehmen; also die Übermacht eines revolutionären Trotzes über die Unerbitterlichkeit der Natur gleichsam illustrierend. Zeige mir deinen Tod, ich¹⁵ beschreibe dir dein Leben.

Wenn mit dem Verlust der religiösen Erzählungen der Tod eines jedes einzelnen eingeschrumpft ist auf seine individuelle Lebenszeit, muß er nun gegenwärtiger sein als zu Zeiten, wo er ewiges Leben verhieß. Denn sobald dem Dasein erst durch den Tod die Möglichkeit einer Bedeutung von Sinn verliehen wird, muß die Ewigkeit seinen Platz dem Lebenssubstitut einräumen. So wird nicht nur die vergangene allegorische Gestalt des Todes vervielfältigt, das Leben wird selbst zum Ausnahmezustand des Todes. In der gegenwärtigen Nekrophilie des Lebens kann auch Thomas Bernhard schreiben, daß «die Welt die Schule des Todes und das einzig erlernbare Ziel der Tod»¹⁶ ist. «Das Leben ist eine Schule, in der Tod gelenhrt wird. Zuerst ist die Welt die Elementarschule des Todes, dann die Mittelschule des Todes, dann für

15 Roth, Joseph, in: Adolphs Volker, *Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.* Köln 1993, S. 301.

16 Bernhard, Thomas, *Verstörung,* Frankfurt/M., 1979, S. 137.

die wenigsten, die Hochschule des Todes. Das einzig erreichbare Lernziel ist der Tod.»

Der Tod ist allgegenwärtig und geht im Leben auf. Und die «Menschen sind nichts anderes als eine in die Milliarden gehende ungeheure auf die fünf Kontinente verteilte Sterbengemeinschaft.» Und «wenn wir einen Menschen anschauen/gleich was für einen Menschen/sehen wir einen Sterbenden/ein Sterbender ist es»¹⁷.

Wenn nun alles, was an das Leben erinnert, von den Krankheiten über die Geschlechtlichkeit bis zu den Gerüchen eigentlich nur noch den Tod meinen kann, so ist es auch nicht verwunderlich, daß die Darstellung der nun pluralistisch gewordenen «Todesarten» auch verschiedene Stile, Macharten, Inhalte, Konzepte und Nuancen hervorbringt.

Denn gerade die «unüberwindliche Stummheit des Todes erlaubt es doch der Literatur, alles über den Tod zu sagen», bis hin zu der Idee, daß alles im Leben eigentlich nur den Tod meine. Und die großartige Leistung unseres post-romantischen und post-modernen Jahrhunderts liegt doch in der Erkenntnis, daß die Sprache sich selbst spreche. Was aber, wenn nicht mehr die Götter, bringt die Sprache zum Sprechen? Seitdem der Himmel schweigt, so scheint, ist es der Tod. «Es wird in jedem ausgesprochenen Satz das Echo des Todes vernommen.»¹⁸. Die Sprache benennt ständig das Nicht-Sein, wenn sie das Sein benennt. Es verwandeln sich somit alle Todesbilder in immanente Weltbilder und die Sprache wird einem Prinzip, dem Prinzip des Aufschubs unterworfen. Jenseits aller Wahrheit, im Spiel der Zeichen allein wird jeder Satz zu einem Werkzeug gegen den Tod. Die Sprache wird, wie bei den Märchen der Tausendundeinernacht zu einem Versuch, den Tod zu stunden. So gesehen, spricht sich die Sprache ständig weite, um sich noch am Leben zu meinen? In diesem Sinne erinnere man sich abschließend, an jene Zeilen des Gottfried Benn: «Kommt, reden wir zusammen/wer redet, ist nicht tot.»

17 Bernhard, Thomas, ebd. S. 136.

18 Schneider, Manfred, Die erkaltete Herzesschrift, München, Wien, 1986, S. 242.