

DER TOD ALS TABU
IM KONTEXT DER „GESCHICHTE DES TODES“ VON PHILIPPE ARIÈS



INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung

1. Der Bezug zum Tod als Mentalität im Wandel der Zeit

1.1. Der gezähmte Tod

1.2. Der eigene Tod

1.3. Der lange und der nahe Tod

1.4. Der Tod des Anderen

2. Der Tod als Tabu - Der ins Gegenteil verkehrte Tod

3. Beispiele zur Thematisierung des Todes in der

zeitgenössischen Kunst

3.1. Teresa Margolles, Muerte sin fin

3.2. Michael Lentz, Muttersterben

4. Konklusion

5. Literaturverzeichnis

EINLEITUNG

Beim Nachdenken über die Einstellung zum Tod erscheint diese auf den ersten Blick oftmals als eine zeitlose, allen Menschen eigene. Diese Auffassung muss jedoch schon bei der Betrachtung der enormen kulturellen Unterschiede im Umgang mit dem Tod aufgegeben werden.

Philippe Ariès fragte sich im Hinblick auf die Auffassung des Todes, „ob wir nicht [...] noch immer an der Gewohnheit festhalten, entlegene Ursprünge bestimmten, in Wirklichkeit gänzlich neuen geistigen Kollektiv-Phänomenen zuzuschreiben“¹. Er begann, die Einstellung zum Tod im Abendland anhand von Grabstätten, einer Vielzahl öffentlicher wie privater Dokumente, sowie anhand von Literatur und bildender Kunst zu untersuchen.

Seine Geschichtsauffassung definierte Philippe Ariès als *existentielle Geschichte*. Im Gegensatz zur *klassischen Geschichte*, der „Wissenschaft von den Tatsachen und ihrer logischen und chronologischen Aufeinanderfolge“², ist die existentielle Geschichte eine Wissenschaft von Strukturen. Jede untersuchte Struktur bildet jeweils „eine organische Totalität“³ und zeichnet sich „durch kollektive Gewohnheiten [aus] [...], deren charakteristisches Merkmal ihre Spontaneität ist“⁴.

Die Kunst als Dokument seiner Epoche hat Ariès zufolge enorme Aussagekraft. Sie stimmt in gewissem Maße mit der zeitgenössischen Mentalität überein, weicht jedoch auch von ihr ab, überschreitet sie und bringt oftmals Dinge zum Ausdruck, die außerhalb ihrer nicht thematisiert werden können: „Das Nahe gibt uns das selbstverständliche, verbreitete zu erkennen, den gemeinsamen Nenner der Epoche. Das Abweichende umfasst die Sehnsüchte ohne Morgen und die prophetische Ankündigung künftiger Veränderung [...]“⁵.

Ich werde in dieser Arbeit zunächst Philippe Ariès' Untersuchungen zur Mentalitäten-Geschichte des Todes bis zum neunzehnten Jahrhundert zusammenfassen. Anschließend werde ich Ariès' Analyse der Tabuisierung des Todes im 20. Jahrhundert vorstellen. Um die Analyse der Tabuisierung des Todes zu erweitern, werde ich schließlich einige Beispiele für die zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit dem Tod anführen.

1 Philippe Ariès, Studien zur Geschichte des Todes, S.10

2 Philippe Ariès, Zeit und Geschichte, S. 245

3 Philippe Ariès, Zeit und Geschichte, S. 245

4 Philippe Ariès, Zeit und Geschichte, S. 247

5 Philippe Ariès, Studien zur Geschichte des Todes, S. 15

DER BEZUG ZUM TOD ALS MENTALITÄT IM WANDEL DER ZEIT

Aufgrund seiner Nachforschungen unterschied Philippe Ariès fünf epochale Einstellungen zum Tod: Erstens *der gezähmte Tod*, zweitens *der eigene Tod*, drittens *der lange und nahe Tod*, viertens *der Tod des Anderen* und fünftens, *der ins Gegenteil verkehrte Tod*. Diese Einstellungen sind nicht an eine historische Phase gebunden; sie sind in einem bestimmten gesellschaftlichen Milieu entstanden und zur charakteristischen Mentalität einer Epoche geworden, die sich irgendwann erneut wandelte. Auch nach einem solchen Wandel können diese Einstellungen jedoch in - auf dieser Ebene - anachronistischen Gemeinschaften fortbestehen.

Für die Wandlung des Bezugs zum Tod betrachtet Ariès vier Kriterien als entscheidend, die sich in Wechselwirkung mit Veränderungen des Milieus und der Sozialität⁶ transformieren: Erstens das Bewusstsein, das der Mensch von sich selbst hat, zweitens die Strategien der Gesellschaft sich gegen die wilde Natur zu verteidigen, drittens der Glaube an ein Leben nach dem Tod und viertens der Glaube an die Existenz des Bösen.

DER GEZÄHMTE TOD

„Da es denn anders nicht sein kann,/ So fliehe den falschen Glanz der Welt/ und bereue deine Sünden und bessere dich,/ als ob du morgen ins Himmelreich ziehen wolltest!/ Lebwohl, Welt, Gott segne dich,/ ich gehe fort ins Himmelreich.“⁷

Der *gezähmte Tod* ist Ariès zufolge eine vertraute Einstellung zum Tod, die „während nahezu zweier Jahrtausende allen Entwicklungsschüben widerstanden“⁸ hat. Vom frühen Mittelalter bis ins späte 18. Jahrhundert hinein bestimmte diese Einstellung den Umgang mit dem Tod. Der Tod wurde sowohl vom Sterbenden als auch von der Gemeinschaft als furchtbare Notwendigkeit hingenommen. Es war typisch, dass der Kranke durch die Wahrnehmung physischer wie metaphysischer Vorzeichen bereits erkannt hatte, dass der Tod nahe war und somit hatte er sowohl die Möglichkeit, sich von seinem Leben und seinen Lieben zu verabschieden, als auch die Zeit, sich den Sitten der *ars moriendi* gemäß auf das Sterben vorzubereiten. Ariès idealisiert keineswegs den Prozess des Sterbens zu dieser Zeit. Er behauptet nicht, dass der Sterbeprozess nicht leidvoll und die Hinterbliebenen nicht traurig waren. Der offene Umgang der Gemeinschaft mit diesem Leid und die Hinnahme der Notwendigkeit ermöglichte es jedoch, diesen Schmerz zu akzeptieren und in feierlichen Ritualen und Zeremonien gemeinsam zu überwinden. Die metaphysische Begründung für die Sterblichkeit des Menschen durch den fest verankerten Glauben an die Erbsünde und der Glaube an die Wiederauferstehung verliehen dem Tod einen Sinn als eine letzte Prüfung des Menschen.

6 Vgl. hierzu Philippe Ariès, *Geschichte des privaten Lebens*, Band 3, S.16

7 Margarete Graf, *Der Tod ist groß*, S. 34 (Aus einem Gedicht von Heinrich Laufenburg 1390-1460)

8 Philippe Ariès, *Die Geschichte des Todes*, S. 42

DER EIGENE TOD

„Wer hemmt den Flug der Stunden? Sie rauschen hin/ Wie Pfeile Gottes! Jeder Sekundenschlag/ Reißt uns dem Sterbebette näher,/ Näher dem eisernen Todesschlafe!// Dir blüht kein Frühling, wenn du gestorben bist; Dir weht kein Schatten, tönst kein Becherklang;/ Dir lacht kein süßes Mädchenlächeln,/ Strömet kein Scherz von des Freundes Lippe!/ Noch rauscht der schwarze Flügel des Todes nicht! Drum hasch die Freuden, eh sie der Sturm verweht“⁹

Im Zeitraum zwischen dem fünfzehnten und dem siebzehnten Jahrhundert wandelten nach Ariès drei entscheidende geschichtliche Ereignisse „insbesondere das Bild vom Ich und seiner Rolle in Alltag und Gesellschaft“¹⁰. Erstens gewann der Staat an Macht, und griff „zunehmend häufiger in jenen Sozialzusammenhang ein, der einst die Domäne der Gemeinschaft gewesen war“¹¹, zweitens ermöglichte der Buchdruck die Alphabetisierung und die Verbreitung des Lesens, eine Fähigkeit, die Ariès zufolge in einem engen Zusammenhang mit dem Vermögen differenzierter Selbsterkenntnis steht. Als drittes entscheidendes Ereignis nennt Ariès die tief greifenden Veränderungen in der Religion durch Reformation und Gegenreformation, die zu einer Verinnerlichung der Frömmigkeit führten: „[Bei] den Katholiken im Medium der Beichte, bei den Puritanern in Gestalt des intimen Tagebuchs“¹². Das eigene Leben, das bisher vor allem als durch übernatürliches Schicksal vorherbestimmt angesehen worden war, oblag nun in hohem Maße der eigenen moralischen Verantwortung, und Bücher zur *ars vivendi* entstanden und fanden weite Verbreitung. Im Zuge dieser Veränderungen steigerte sich Ariès zufolge das Gefühl für die eigene Identität und der Tod wurde zunehmend als *der eigene Tod* wahrgenommen, der die persönliche Biographie beendete und den Sterbenden von seinem Hab und Gut und den Freuden des Lebens trennte. Die derart gesteigerte Fürchterlichkeit des Todes fand nach Ariès in der Verhüllung des Leichnams durch einen Katafalk seinen Niederschlag.

DER LANGE UND DER NAHE TOD

„Lebendig begraben – Wie poltert es! - Abscheuliches Geroll/ Von Schutt und Erde, modernden Gebeinen!// Ich kann nicht lachen und kann auch nicht weinen, / Doch nimmts mich Wunder, wie das enden soll! // Nun wird es still. - Sie trollen sich nach Haus/ Und lassen mich hier sieben Fuß tief liegen:/ Nun Phantasie! Laß deine Adler fliegen,/ Hier schwingen sie wohl nimmer mich hinaus!“¹³

Der lange und der nahe Tod bezeichnet einen Bezug zum Tod, der sich nach Ariès im sechzehnten Jahrhundert zu entwickeln begann. Die Todesstunde und das *rechte Sterben*, Begebenheiten, die lange Zeit für das jenseitige Schicksal als entscheidend angesehen worden waren, verloren ihre Bedeutung, als nunmehr das gesamte

9 Margarete Graf, *Der Tod ist groß*, S.165 (Aus einem Gedicht von Ludwig Christoph Heinrich Hölty 1748-1776)

10 Philippe Ariès, *Geschichte des privaten Lebens*, Band 3, S. 8

11 Philippe Ariès, *Geschichte des privaten Lebens*, Band 3, S. 9

12 Philippe Ariès, *Geschichte des privaten Lebens*, Band 3, S.10

13 Margarete Graf, *Der Tod ist groß*, S. 177 (Aus einem Gedicht von Gottfried Keller 1819-1890)

„irdische Leben [als] eine Vorbereitung aufs himmlische“¹⁴ angesehen wurde. Ariès zufolge führte dies auch zu einer Abwertung des Sterbenden: Einst hatte dieser durch Vorahnungen den nahenden Tod erkannt und die Rituale geleitet, nun wurden die Vorahnungen als Wahnvorstellungen eines Kranken abgetan.

Vom sechzehnten Jahrhundert bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde Ariès zufolge der Tod nicht als Zeitpunkt, sondern als Prozess angesehen. Der Leiche wurde von den Ärzten dieser Zeit „ein *vestigium vitae*, [ein] Rückstand vom Leben“¹⁵ zugesprochen. Auf dieser Lehre beruhte der Glaube an heilsame Kräfte des Leichnams, „die Berührung der Hand eines Toten, die Reibung des kranken Körperteils können heilen [...], das lebende Glied [ist] mit demselben toten Glied zu heilen, den Arm durch den Arm, das Bein durch das Bein“¹⁶. Der tote Körper, der „die Geheimnisse des Lebens und der Gesundheit birgt“¹⁷, wurde nun in enormem Ausmaß zum Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung. Die Kenntnis der Anatomie wurde als für jeden nützlich erachtet, da mittels ihrer die Erklärung von Krankheiten und die Bewertung von Heilmitteln möglich sein sollte, und es wurden zahllose öffentliche wie private Sektionen durchgeführt und Lehrbücher veröffentlicht. Der Tote, der noch Lebendiges an sich hatte, wurde im 18. Jahrhundert zum Gegenstand des Begehrens, der *Nekrophilie*. Zur gleichen Zeit verbreitete sich die Angst vor dem *Scheintod*: die Zeichen von Leben, die man an den Toten wahrgenommen hatte, und die zunächst als Zeichen für die wundersame Heilkraft des Leichnams ausgelegt wurden, gaben nun Anlass zu der Befürchtung, dass tatsächlich noch lebende Menschen begraben worden waren. Die Erblasser jener Zeit trafen in ihren Verfügungen Vorsichtsmaßnahmen wie den Aufschub der Bestattung, die Unversehrtheit des Leichnams für eine bestimmte Frist und die anschließende Schröpfung des Toten.

In diesen Entwicklungen sieht Ariès die Ursprünge der Angst vor dem Tod. Bis dahin war der Tod ein fürchterlicher Moment, aber die Angst vor ihm „überschritt niemals die Schwelle des Unsagbaren, des Unausdrückbaren“¹⁸. Die Vertrautheit mit dem Tod ging Ariès zufolge mit einem „Ernst des Gefühls“¹⁹ für den Tod einher, welcher nun in der Nekrophilie konterkariert wird, in einer Faszination, die das „Zeichen einer fundamentalen Angst [ist], die keinen Namen findet“²⁰. Die Angst vor dem Scheintod ist ebenfalls Ausdruck dieser Angst: Sie weist den Gefühlen einen „beschränkten und beschwörbaren“²¹ Raum zu.

14 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 385

15 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 453

16 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 456

17 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 452

18 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 515

19 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 517

20 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 517

21 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 517

DER TOD DES ANDEREN

„Mit den roten Rosen/ Hast du den Tod bitter gekostet,// Nicht ein einziges welkendes Pochen/ Blieb dir erspart.// Darum weine ich sehr, ewiglich.../ In der Nacht meines Herzens.// Noch seufzen aus mir die Schlummerlieder;/ Die dich in den Todesschlaf schluchzten,// Und meine Augen wenden sich nicht mehr/ Der Welt zu;// Das Grün des Laubes tut ihnen weh./ - Aber der Ewige wohnt in mir.// Die Liebe zu dir, ist das Bildnis,/ Das man sich von Gott machen darf.“²²

Im neunzehnten Jahrhundert wurde die Kernfamilie zum wichtigsten affektiven Bezugspunkt ihrer Mitglieder. Sie ersetzte „sowohl die traditionelle Gemeinschaft als auch das Individuum des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit“²³. Es ist nun nicht mehr der eigene Tod, sondern *der Tod des Anderen*, der gefürchtet wird: „Die einst [...] diffuse Affektivität hat sich auf einige wenige Wesen konzentriert, von denen getrennt zu werden man nicht mehr erträgt“²⁴. Nicht der Tod ist das eigentlich Traurige, sondern die Trennung von den geliebten Menschen. Der eigene Tod ist sogar erstrebenswert, weil er die Wiedervereinigung mit den Verstorbenen im Jenseits ermöglicht. Gegenüber dieser Vereinigung ist Ariès zufolge sogar die Begegnung mit Gott sekundär, die „Toten der Familie [...] werden Heiligen gleichgestellt. Sie sind das Paradies“²⁵. Der Tote ist friedlich und schön, alles Leiden ist von ihm abgefallen; der Hinterbliebene aber versinkt in einer Trauer, „die zur zweiten Natur geworden ist“²⁶ und fühlt „Gleichgültigkeit gegenüber allen Dingen der Erde“²⁷. Die innige Verbindung mit den Verstorbenen führt zur Etablierung eines Totenkultes; man „fährt fort, sie zu lieben, ihnen Freundschaft entgegenzubringen und für sie zu *sorgen*“²⁸. Dieser Totenkult ist mit der bis dahin gängigen Praxis der Bestattung in Kirchen und in Massengräbern nicht vereinbar. In Paris kündigte sich diese neue Empfindsamkeit im Bezug auf die Toten bereits im achtzehnten Jahrhundert an. Die Art und Weise, in der seit Jahrhunderten die Leichen in Massengräbern verscharrt worden waren, erregte nun öffentliche Empörung. Zunächst wurde vor allem mit der öffentlichen Hygiene argumentiert. Nach damaliger Ansicht verpesteten die aus den Massengräbern entströmenden Ausdünstungen der Leichen die Umgebung mit ihren Krankheitskeimen. Im Jahre 1785 wird aufgrund dessen der größte Pariser Friedhof, der Cimetière des Innocents zerstört, und „mehr als 20 000 Leichname“²⁹ werden geborgen und in die Steinbrüche von Paris verbracht. Ariès zufolge wird aus dem Argument der Reinlichkeit im neunzehnten Jahrhundert ein „Motiv der Würde und der Frömmigkeit“³⁰.

22 Margarete Graf, *Der Tod ist groß*, S.371 f. (Aus einem Gedicht von Else Lasker-Schüler 1869-1945)

23 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 783

24 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 783

25 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 544

26 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 535

27 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 535

28 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 692

29 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 635

30 Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 624 f.

DER TOD ALS TABU - DER INS GEGENTEIL VERKEHRTE TOD

Im 20. Jahrhundert haben nach Ariès einige der „Tendenzen des 19. Jahrhunderts jenseits einer bestimmten Wachstumsschwelle jeweils die umgekehrten Phänomene hervorgerufen“³¹. Dies führt zu einer Inversion des Todesbezugs, obgleich die Strukturen der Sozialität sich kaum verändern. Die Beschränkung der Affektivität auf das Private, auf die Familie, hat auch im zwanzigsten Jahrhundert Bestand, jedoch scheinen die emotionalen Bande schwächer geworden zu sein. Das liegt Ariès zufolge daran, „dass man [...] heutzutage die Perfektion des Absoluten abverlangt [...]. Das Vertrauen zwischen den Menschen ist entweder total oder gleich Null.“³². In der Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts mit ihrer pathetischen Rhetorik war es üblich, Gefühle auch weniger Nahestehenden gegenüber zum Ausdruck zu bringen. In gewisser Weise war die Vertrautheit im Freundeskreis so sehr Konvention, dass Kompromisse und Fehlritte toleriert werden konnten: Der Anspruch an die Authentizität war weniger streng. Heutzutage wird diese Haltung als „Scheinheiligkeit“³³ abgetan, doch der Mangel an Konventionen zum Ausdruck von Gefühlen hat dazu geführt, dass diese immer seltener überhaupt zum Ausdruck kommen. Schon die Kernfamilie ist oftmals zu 'öffentlich', um über das Private zu sprechen. In der Emphase der verklärenden Umschreibungen des Todes im neunzehnten Jahrhundert sieht Ariès einen „ersten Versuch, die unnennbare Realität“³⁴ mittels der Rhetorik zu maskieren. Im zwanzigsten Jahrhundert, in dem die Romantik der kühlen Sachlichkeit gewichen ist, wird der Tod schließlich durch das Schweigen exkludiert. Das Sprechen über den Tod ist zu einer unerträglichen Belastung geworden und die Sorge um den geliebten Menschen hat dazu geführt, dass der Sterbende und seine Angehörigen in 'gegenseitiger Rücksichtnahme' „die Komödie 'Es ist alles beim alten' oder 'Das Leben geht weiter wie zuvor'“³⁵ spielen. Das Geschehen am Sterbebett und die Beziehung des Sterbenden zu seiner Umwelt werden fortan von der Tabuisierung seines Zustandes bestimmt. Seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wird der Priester erst gerufen, wenn der Sterbende bereits bewusstlos oder gar tot ist. Aus diesem Grund ersetzte die Kirche den Begriff der 'Letzten Ölung' durch den des 'Sakraments der Kranken'. Die Kirche ist „im Augenblick des Todes abwesend“³⁶, und auch die Gemeinde wird nicht mehr miteinbezogen: Der Tod ist kein öffentlicher Akt mehr. Er wird immer mehr zu einer Privatsache der Familie, und auch innerhalb ihrer wird er abgeschottet. Zum einen hemmt das Lügengespinnst um den Sterbenden die Offenheit, zum anderen werden auch Familienmitglieder abseits gehalten, die für die Wahrheit als zu sensibel erscheinen. Die Kinder werden meist gar nicht informiert, „oder man sagt ihnen einfach, der Vater sei verweist oder Jesus habe ihn zu sich genommen“³⁷. Während sie ehemals in den festgefügteten Riten selbstverständlich eingebunden waren und sich zusammen mit den anderen Familienmitgliedern am Sterbebett verabschieden

31 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 785

32 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 785

33 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 785

34 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 732

35 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 718

36 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 720

37 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 737

konnten, bleiben sie heutzutage weitestgehend allein auf das zurückgeworfen, was sie erahnen.

Der Sterbeprozess wird von der Familie nicht mehr als solcher offen anerkannt, sondern als schwerer Krankheitszustand behandelt. Somit wird die Anrufung eines Arztes üblich, der nicht lediglich beim Sterben helfen, sondern Heilungsversuche unternehmen soll. Das Leiden und die Agonie, die Gerüche und Ausscheidungen des Sterbenden werden nicht mehr als Fatalität akzeptiert, sondern als abschaffbar angesehen. Das Leiden des Sterbenden kann zwar tatsächlich, zum Beispiel durch Morphine, gelindert werden, dass sein Zustand jedoch den Status einer Fehlleistung erhält, führt zu Scham und Ekel. Der Kranke, der Sterbende, ist eine *Abnormität* und muss sich ins Verborgene zurückziehen, es „ist *unanständig*, [...] [den Tod] vor der Öffentlichkeit auszubreiten“³⁸. Auch der Zustand der Trauer ist zu einer Abnormität geworden, die „Trauer ist eine Krankheit“³⁹. Sie stört den produktiven Takt der Gesellschaft und wird nur toleriert, solange sie sich auf den privaten Bereich beschränkt - jedoch nur als notwendiges Übel der Verarbeitung. Derjenige, der die Kontrolle verliert und „manifest und beharrlich“ trauert, „wird unbarmherzig aus der Gesellschaft ausgeschlossen wie ein Verrückter“⁴⁰.

Immer häufiger wird der Sterbende in ein Krankenhaus verbracht. Zum einen kann er dort intensiv medizinisch behandelt werden, zum anderen kann der Sterbeprozess abgewickelt werden, ohne den Lebenstakt auch nur der engen Angehörigen übermäßig zu belasten. Der Tod ist hier kein natürliches Phänomen, sondern „ein Fehlschlag, ein *business lost*“⁴¹. Der Sterbende soll sich als Patient in die Routinen des Krankenhauses einfügen, sich der Pflege der Schwestern und der Weisheit der Ärzte anvertrauen. Für den Umgang im Krankenhaus wurde ein „*acceptable style of facing death* [...] definiert“⁴², der Sterbende soll sich bis zuletzt so verhalten, als müsse er gar nicht sterben. Ariès zufolge wird der Tod regelrecht bürokratisiert und aus der Verantwortung und Selbstbestimmung des Sterbenden und seiner Familie genommen. Der Tod wird reguliert und organisiert, „als eine Sache, die im Interesse der Allgemeinheit so wenig wie möglich stören sollte“⁴³, so dass diese „ihre Aufgaben ohne emotionale Anteilnahme und ohne Hindernis“⁴⁴ fortsetzen kann.

BEISPIELE ZUR THEMATISIERUNG DES TODES IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Philippe Ariès schreibt in seinem Band 'Bilder zur Geschichte des Todes', dass in der modernen Kunst zwar der Tod, nicht aber der Umschwung in der Todesmentalität thematisiert wird. Die Begründung für diesen Umstand sieht er darin, „daß dieser Umschwung in nichts anderem als der Verdrängung des Todes aus dem Bereich des öffentlichen 'Gesichts'-Kreises und damit der Ikone besteht“⁴⁵. Als Ausnahme nennt

38 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 728

39 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 742

40 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 740

41 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 751

42 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 751

43 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 753

44 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 753

45 Philippe Ariès, Bilder zur Geschichte des Todes, S. 280

Ariès die Filmkunst, in der ihm eine Symbolik der modernen Vorstellungen verwirklicht scheint.

Auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst gibt es jedoch Werke, die eben die von Ariès diagnostizierte Verdrängung und Medikalisierung des Todes treffend erfassen. So zeigt beispielsweise die Tuschzeichnung 'Er Paul triumphierend am Ärzteteam vorbeisob' von Gertrude Degenhardt eine Allegorie des Todes als *business lost*. Die Ärzte stehen angesichts des Todes machtlos am Rand. Die Skulptur 'Old Woman' in Bed von Ron Mueck macht hingegen eindringlich die Atmosphäre des in einer Institution abgeschotteten Krankenzimmers erfahrbar. Katharina Fritsch hat in ihrer Skulptur den aseptischen institutionalisierten Tod als 'Doktor' personifiziert.

Die Thematisierung des Todes in Film und Literatur bedient oftmals, etwa in Kriminalfilmen und Romanen, in Action- oder Horrorfilmen, eine voyeuristische Neugierde auf den Tod und das Sterben. Durch die Medialisierung, aus der sicheren Distanz, wird der Schrecken konsumierbar. Er entbehrt der Schwere des Realen, schwebt in einem Raum ohne Reibung, Geräusche und Gerüche oder gewinnt scheinbar Sinn und Aufhebung durch kriminalistische Auflösung. Diesen Mechanismus hat Michael Haneke in seinem Film 'Funny Games'⁴⁶ beleuchtet. Die Handlung orientiert sich am Horrorgenre, doch der Gewalt wurde jegliche Leichtigkeit genommen: weder Slapstick noch musikalische Entrückung noch die Sympathie mit dem Angreifer ermöglichen eine Distanzierung. Der Zuschauer leidet mit den Protagonisten und das Ansehen der Gewalt wird zur Tortur. Die Vermittlung der Schwere des Todes scheint ein Indikator für eine Auseinandersetzung mit dem Tod zu sein, die das Tabu durchbricht und Voyeurismus vermeidet. Auch die bildende Kunst bewegt sich in der Thematisierung des Todes oftmals auf einem schmalen Grat zwischen kommerziellem Spektakel und (subversiver) Ästhetik. Der Kunstbetrieb zeigt sich als Teil und Spiegel einer Gesellschaft des Widerspruchs.

46 'Funny Games' Michael Haneke, Österreich 1997 – Remake 'Funny Games U.S.', Michael Haneke, USA 2007

DER TOD ALS TABU - DER INS GEGENTEIL VERKEHRTE TOD

Heiner Müller – Ich kaue die Krankenkost...

Im 20. Jahrhundert haben nach Ariès einige der „Tendenzen des 19. Jahrhunderts jenseits einer bestimmten Wachstumsschwelle jeweils die umgekehrten Phänomene hervorgerufen“⁴⁷. Dies führt zu einer Inversion des Todesbezugs, obgleich die Strukturen der Sozialität sich kaum verändern. Die Beschränkung der Affektivität auf das Private, auf die Familie, hat auch im zwanzigsten Jahrhundert Bestand, jedoch scheinen die emotionalen Bande schwächer geworden zu sein. Das liegt Ariès zufolge daran, „dass man [...] heutzutage die Perfektion des Absoluten abverlangt [...]. Das Vertrauen zwischen den Menschen ist entweder total oder gleich Null.“⁴⁸. In der Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts mit ihrer pathetischen Rhetorik war es üblich, Gefühle auch weniger Nahestehenden gegenüber zum Ausdruck zu bringen. In gewisser Weise war die Vertrautheit im Freundeskreis so sehr Konvention, dass Kompromisse und Fehlritte toleriert werden konnten: Der Anspruch an die Authentizität war weniger streng. Heutzutage wird diese Haltung als „Scheinheiligkeit“⁴⁹ abgetan, doch der Mangel an Konventionen zum Ausdruck von Gefühlen hat dazu geführt, dass diese immer seltener überhaupt zum Ausdruck kommen. Schon die Kernfamilie ist oftmals zu 'öffentlich', um über das Private zu sprechen. In der Emphase der verklärenden Umschreibungen des Todes im neunzehnten Jahrhundert sieht Ariès einen „ersten Versuch, die unnennbare Realität“⁵⁰ mittels der Rhetorik zu maskieren. Im zwanzigsten Jahrhundert, in dem die Romantik der kühlen Sachlichkeit gewichen ist, wird der Tod schließlich durch das Schweigen exkludiert. Das Sprechen über den Tod ist zu einer unerträglichen Belastung geworden und die Sorge um den geliebten Menschen hat dazu geführt, dass der Sterbende und seine Angehörigen in 'gegenseitiger Rücksichtnahme' „die Komödie 'Es ist alles beim alten' oder 'Das Leben geht weiter wie zuvor'“⁵¹ spielen. Das Geschehen am Sterbebett und die Beziehung des Sterbenden zu seiner Umwelt werden fortan von der Tabuisierung seines Zustandes bestimmt. Seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wird der Priester erst gerufen, wenn der Sterbende bereits bewusstlos oder gar tot ist. Aus diesem Grund ersetzte die Kirche den Begriff der 'Letzten Ölung' durch den des 'Sakraments der Kranken'. Die Kirche ist „im Augenblick des Todes abwesend“⁵², und auch die Gemeinde wird nicht mehr miteinbezogen: Der Tod ist kein öffentlicher Akt mehr. Er wird immer mehr zu einer Privatsache der Familie, und auch innerhalb ihrer wird er abgeschottet. Zum einen hemmt das Lügengespinnst um den Sterbenden die Offenheit, zum anderen werden auch Familienmitglieder abseits gehalten, die für die Wahrheit als zu sensibel erscheinen. Die Kinder werden meist gar nicht informiert, „oder man sagt ihnen

47 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 785

48 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 785

49 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 785

50 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 732

51 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 718

52 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 720

einfach, der Vater sei verweist oder Jesus habe ihn zu sich genommen⁵³. Während sie ehemals in den festgefühten Riten selbstverständlich eingebunden waren und sich zusammen mit den anderen Familienmitgliedern am Sterbebett verabschieden konnten, bleiben sie heutzutage weitestgehend allein auf das zurückgeworfen, was sie erahnen.

Der Sterbeprozess wird von der Familie nicht mehr als solcher offen anerkannt, sondern als schwerer Krankheitszustand behandelt. Somit wird die Anrufung eines Arztes üblich, der nicht lediglich beim Sterben helfen, sondern Heilungsversuche unternehmen soll. Das Leiden und die Agonie, die Gerüche und Ausscheidungen des Sterbenden werden nicht mehr als Fatalität akzeptiert, sondern als abschaffbar angesehen. Das Leiden des Sterbenden kann zwar tatsächlich, zum Beispiel durch Morphine, gelindert werden, dass sein Zustand jedoch den Status einer Fehlleistung erhält, führt zu Scham und Ekel. Der Kranke, der Sterbende, ist eine *Abnormität* und muss sich ins Verborgene zurückziehen, es „ist *unanständig*, [...] [den Tod] vor der Öffentlichkeit auszubreiten“⁵⁴. Auch der Zustand der Trauer ist zu einer Abnormität geworden, die „Trauer ist eine Krankheit“⁵⁵. Sie stört den produktiven Takt der Gesellschaft und wird nur toleriert, solange sie sich auf den privaten Bereich beschränkt - jedoch nur als notwendiges Übel der Verarbeitung. Derjenige, der die Kontrolle verliert und „manifest und beharrlich“ trauert, „wird unbarmherzig aus der Gesellschaft ausgeschlossen wie ein Verrückter“⁵⁶.

Immer häufiger wird der Sterbende in ein Krankenhaus verbracht. Zum einen kann er dort intensiv medizinisch behandelt werden, zum anderen kann der Sterbeprozess abgewickelt werden, ohne den Lebenstakt auch nur der engen Angehörigen übermäßig zu belasten. Der Tod ist hier kein natürliches Phänomen, sondern „ein Fehlschlag, ein *business lost*“⁵⁷. Der Sterbende soll sich als Patient in die Routinen des Krankenhauses einfügen, sich der Pflege der Schwestern und der Weisheit der Ärzte anvertrauen. Für den Umgang im Krankenhaus wurde ein „*acceptable style of facing death* [...] definiert“⁵⁸, der Sterbende soll sich bis zuletzt so verhalten, als müsse er gar nicht sterben. Ariès zufolge wird der Tod regelrecht bürokratisiert und aus der Verantwortung und Selbstbestimmung des Sterbenden und seiner Familie genommen. Der Tod wird reguliert und organisiert, „als eine Sache, die im Interesse der Allgemeinheit so wenig wie möglich stören sollte“⁵⁹, so dass diese „ihre Aufgaben ohne emotionale Anteilnahme und ohne Hindernis“⁶⁰ fortsetzen kann.

BEISPIELE ZUR THEMATISIERUNG DES TODES IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Philippe Ariès schreibt in seinem Band 'Bilder zur Geschichte des Todes', dass in der modernen Kunst zwar der Tod, nicht aber der Umschwung in der Todesmentalität

53 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 737

54 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 728

55 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 742

56 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 740

57 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 751

58 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 751

59 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 753

60 Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 753

thematisiert wird. Die Begründung für diesen Umstand sieht er darin, „daß dieser Umschwung in nichts anderem als der Verdrängung des Todes aus dem Bereich des öffentlichen 'Gesichts'-Kreises und damit der Ikone besteht“⁶¹. Als Ausnahme nennt Ariès die Filmkunst, in der ihm eine Symbolik der modernen Vorstellungen verwirklicht scheint.

Auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst gibt es jedoch Werke, die eben die von Ariès diagnostizierte Verdrängung und Medikalisierung des Todes treffend erfassen. So zeigt beispielsweise die Tuschzeichnung 'Er Paul triumphierend am Ärzteteam vorbeisob' von Gertrude Degenhardt eine Allegorie des Todes als *business lost*. Die Ärzte stehen angesichts des Todes machtlos am Rand. Die Skulptur 'Old Woman' in Bed von Ron Mueck macht hingegen eindringlich die Atmosphäre des in einer Institution abgeschotteten Krankenzimmers erfahrbar. Katharina Fritsch hat in ihrer Skulptur den aseptischen institutionalisierten Tod als 'Doktor' personifiziert.

Die Thematisierung des Todes in Film und Literatur bedient oftmals, etwa in Kriminalfilmen und Romanen, in Action- oder Horrorfilmen, eine voyeuristische Neugierde auf den Tod und das Sterben. Durch die Medialisierung, aus der sicheren Distanz, wird der Schrecken konsumierbar. Er entbehrt der Schwere des Realen, schwebt in einem Raum ohne Reibung, Geräusche und Gerüche oder gewinnt scheinbar Sinn und Aufhebung durch kriminalistische Auflösung. Diesen Mechanismus hat Michael Haneke in seinem Film 'Funny Games'⁶² beleuchtet. Die Handlung orientiert sich am Horrorgenre, doch der Gewalt wurde jegliche Leichtigkeit genommen: weder Slapstick noch musikalische Entrückung noch die Sympathie mit dem Angreifer ermöglichen eine Distanzierung. Der Zuschauer leidet mit den Protagonisten und das Ansehen der Gewalt wird zur Tortur. Die Vermittlung der Schwere des Todes scheint ein Indikator für eine Auseinandersetzung mit dem Tod zu sein, die das Tabu durchbricht und Voyeurismus vermeidet. Auch die bildende Kunst bewegt sich in der Thematisierung des Todes oftmals auf einem schmalen Grat zwischen kommerziellem Spektakel und (subversiver) Ästhetik. Der Kunstbetrieb zeigt sich als Teil und Spiegel einer Gesellschaft des Widerspruchs.

61 Philippe Ariès, Bilder zur Geschichte des Todes, S. 280

62 'Funny Games' Michael Haneke, Österreich 1997 – Remake 'Funny Games U.S.', Michael Haneke, USA 2007

Philippe Ariès schreibt in der 'Geschichte des Todes', die Gesellschaft habe den Glauben an das untrennbar mit dem Menschen verbundene Böse abgelegt, und betrachte nun das Böse als etwas der Vergesellschaftung bisher Entgangene. Das Böse ist die Abweichung, das Anormale, das Unkontrollierbare⁶³. Auch der Tod ist ein Übel, das erst noch besiegt werden muss, genau wie der Schmerz, die Krankheit, die Armut und die Kriminalität. Die Allgemeinheit distanziert sich durch das Tabu von dem Anormalen, Bösen. Sie sperrt es aus, damit es sie nicht betreffen kann.

Im Werk der mexikanischen Künstlerin Teresa Margolles, geboren 1963, wird diese Tabuisierung des Bösen durch die Vergegenwärtigung des Todes thematisch. Margolles richtet ihren Vorwurf „an eine Gesellschaft, in der Gewalt fast eine Gewohnheit und Allegorie ist und in der die Schmerzunempfindlichkeit, der Mangel an Solidarität und das Einzelkämpfertum immer mehr zunehmen“⁶⁴. Sie arbeitet in Leichenschauhäusern und sieht in diesen Ausnahmeorten der Gesellschaft einen „Gradmesser für den jeweiligen Zustand des Landes“⁶⁵. Leichenschauhäuser sind Ausnahmeorte in Bezug auf den dortigen Umgang mit Toten, sie sind aber auch Institutionen zur Abwicklung einer notwendigen gesellschaftlichen Versorgung. Bei den Leichen, mit denen Teresa Margolles arbeitet, den Leichen „von marginalisierten Personen, die eines gewaltsamen Todes starben“⁶⁶, für die niemand die Kosten für ein 'ordentliches Begräbnis' zahlt wird die kühle Abwicklung als Entsorgungsmaschinerie offenbar: die Leiche ist „nur eine Nummer mehr im tiefen Massengrab, das immer wartet“⁶⁷.

In ihren Arbeiten konfrontiert Teresa Margolles den Rezipienten mit dem Tod und kreiert eine zeitgenössische Form der barocken Vanitas-Motive⁶⁸. Sie durchbricht dabei immer wieder die Trennung zwischen 'Betrachter' und Objekt, zwingt einen „geradezu physischen Kontakt mit den namenlosen Toten“⁶⁹, mit Spuren seiner menschlichen Überreste auf. In ihrer Arbeit 'In der Luft' aus dem Jahr 2003 bläst eine Maschine Seifenblasen in den Ausstellungsraum. Das Wasser, aus dem sie bestehen, stammt aus dem Leichenschauhaus und wurde zur Reinigung der toten Körper vor der Obduktion verwendet. Das traditionelle Vanitassymbol der Seifenblase ist hier Kennzeichen bereits gewaltsam zerstörter Leben. In ihrer Arbeit 'Papiere' hat Teresa Margolles individuelle 'Portraits' von anonymen Toten geschaffen, indem sie Aquarellblätter durch das Wasser gezogen hat, mit dem die obduzierte Leiche gereinigt wurde. Die Arbeit 'Katafalk' besteht aus zwei Gipsabdrücken obduzierter Leichen. Es werden hier keine bloßen Abbilder geschaffen: in den Spuren der Toten,

63 Vgl. Ariès, Geschichte des Todes, S. 788

64 Teresa Margolles, Kunsthalle Wien project space, S. 23

65 Teresa Margolles, Kunsthalle Wien project space, S. 20

66 Teresa Margolles, Kunsthalle Wien project space, S. 24

67 Teresa Margolles, Kunsthalle Wien project space, S. 24

68 Vgl. Teresa Margolles, Kunsthalle Wien project space, S. 25

69 Teresa Margolles, Muerte sin fin, S. 17

im Wasser, das sie umgab, in Blut- und Geweberesten, in Abdrücken ihrer Körper, besteht eine Reale physische Präsenz. In der Arbeit 'Begräbnis' ist der Leichnam selbst anwesend, Teresa Margolles hat eine Totgeburt in einen Betonblock eingegossen. Ein Grab als Kunstobjekt provoziert Abwehr, weist jedoch auch darauf hin, dass Totgeburten, wenn die Familie eine Bestattung nicht finanzieren kann, als 'medizinische Reste' behandelt werden. Die Abwehr gegen die Kunst Teresa Margolles' beruht einerseits auf Ekel vor dem tabuisierten Umgang mit der Leiche. Andererseits schockiert, dass Margolles Leichenteile zu Objekten macht. Sie kaufte beispielsweise für eine Ausstellung die Zunge eines Drogenabhängigen von dessen Mutter, die so das Begräbnis finanzieren konnte. Das als 'Selbstportrait' betitelte Foto welches Margolles mit einer obduzierten Kinderleiche im Arm zeigt, kann durchaus den Eindruck erwecken, dass die Künstlerin in ihrem inflationären Gebrauch menschlicher Überreste skandalöse Selbstinszenierung betreibt. Die subversive Kraft moderner Kunst wird jedoch immer durch ihren kommerziellen und medialen Wert in Frage gestellt: „Die Kunstschaftenden reklamieren keine Unschuld für sich, sondern partizipieren offen an einer gemeinsamen Schuld, die wir alle als globale Konsumenten teilen“⁷⁰. Vielerorts wird der Körper in der globalisierten Welt zu Zahlungsmittel und Handelsgut. Diese Realität wird tabuisiert, indem die Betroffenen marginalisiert, ausgegrenzt und vergessen werden. Vielleicht ist das Werk Teresa Margolles' mit seinen Konfrontationen sowohl ein Anreiz zur Kontemplation über den Tod als auch über die „Realität der globalisierten Welt von heute“⁷¹.

MICHAEL LENTZ, MUTTERSTERBEN

Michael Lentz, geboren 1964 in Düren, beschreibt in seinem autobiographisch gefärbten 2002 erschienenen Text 'Muttersterben' in fünf Textteilen den Verlust seiner Mutter. Der Text zeigt eindrucksvoll, welche Auswirkungen der von Ariès beschriebene 'Ins Gegenteil verkehrte' Umgang mit dem Tod haben kann. Das

70 Teresa Margolles, Kunsthalle Wien project space, S. 37

71 Teresa Margolles, Kunsthalle Wien project space, S. 41

Schweigen über den Tod in der Familie, die Unfähigkeit, die Trauer mit dem eigenen Leben zu vereinbaren und die Institutionalisierung des Sterbeprozesses finden sich hier wieder. In dem ersten kurzen Text 'Das muss von etwas handeln' befasst sich der Autor mit der Schwierigkeit, aus der Diskontinuität des Lebens die Kontinuität und Handlung einer Geschichte zu formen. Im zweiten Text 'Wenn einer nur eine einzige Erinnerung hat' beschäftigt ihn die Diskrepanz zwischen Erlebtem und Erinnerung. Der Sohn, der sich aus der dritten Person beschreibt, wird davon gequält, dass oft eine einzige bedrückende Erinnerung die „gebirgsketten von erinnerungen“ überlagert: Der Moment des letzten Abschieds von der Mutter. Er wird gequält von dieser Erinnerung an den letzten Besuch im Krankenzimmer, an das Unausgesprochene, Distanzierte: „wie die nur noch zwanzigprozentige Mutter im Bett gelegen sei, er sei vor sie hingetreten, um auf Wiedersehen zu sagen, vielmehr sei er schlagartig zur Krankenzimmertür zurückgetrieben worden“⁷². Manchmal verlangt ihn nach einem Schwarz, „schwärzer als die nichtfarbe schwarz“⁷³, dann wieder ist er der, der „kein Problem mit der Normalität hat. Den der Tod von achtundfünfzig Menschen in einem luftdicht verschlossenen Frischfleischtransporter deswegen auch überhaupt nicht rührt“⁷⁴. Die Zerissenheit zwischen 'normaler' Gefühlskälte und Trauer führen zu einem Gefühl innerer Leere. Im dritten Text 'Was tun?' verdeutlicht der Autor die Hilflosigkeit der Trauer und die Suche nach Sinnhaftigkeit: „Was tun? Man weint sich blass. Was sonst noch tun? Man schaut ganz tief nach, //ob es einen Grund gibt“⁷⁵. Im vierten Text, 'Muttersterben' beschreibt der Autor das Sterben der Mutter im Kontext der Verhältnisse in der Familie und im Bezug auf die Erinnerungen. Als der Sohn die Mutter im Krankenbett sieht, erfasst ihn eine „Gefühlstaubheit“⁷⁶, Abwehr, die Unfähigkeit sie anzusehen, mit ihr zu reden und umzugehen. Über den nahen Tod wird nicht gesprochen, die Mutter sagt allen, es gehe ihr gut, und auch sie wird über ihren Zustand nicht informiert. Sie hat darüber bis „zu ihrem Tod [...] nur einen inneren Bescheid“⁷⁷. Auch nachdem die Mutter gestorben ist, kann der Sohn die eigenen Gefühle kaum erfassen. Die Mutter ist jetzt, „wo sie tot ist [...] fremd“⁷⁸ und das eigene Weinen ist manchmal „so, dass man es selber nicht von einem 'filmweinen' unterscheiden kann“⁷⁹. Im Text 'Kein Zusammenhang' beleuchtet der Autor in der Beschreibung des Krankheits- und Sterbeprozesses auch die medizinisch-pflegerischen Aspekte. Sowohl Vater als auch Sohn fragen nach dem Grund des Sterbens. Während der Vater die physische Erkrankung und deren 'zu späte' Diagnose als Begründung sieht, sieht der Sohn auch psychische Komponenten. Die Mutter sah sich ihm zufolge als „Dienstfunktion“⁸⁰, hatte keine Interessen mehr, machte alles mit sich alleine aus und verschwand hinter einem Panzer der „Selbstnichtwahrnehmung“⁸¹. Die Mutter sprach nicht öffentlich, das heißt nicht in

72 Michael Lentz, Muttersterben, S. 133

73 Michael Lentz, Muttersterben, S. 133

74 Michael Lentz, Muttersterben, S. 135

75 Michael Lentz, Muttersterben, S. 137

76 Michael Lentz, Muttersterben, S. 142

77 Michael Lentz, Muttersterben, S. 145

78 Michael Lentz, Muttersterben, S. 148

79 Michael Lentz, Muttersterben, S. 150

80 Michael Lentz, Muttersterben, S. 159

81 Michael Lentz, Muttersterben, S. 158

der Familie, über ihre Probleme, und die Unmöglichkeit zu ihr vorzudringen vergleicht der Sohn mit der Unfähigkeit des Mannes vom Land aus Kafkas Erzählung 'Vor dem Gesetz' durch die Tür zu gehen: So „hätte man jetzt, in ihrem Krebszustand, die Türhüter ihrer sagen wir selbstversiegelung überwinden müssen wie herkules diese mythischen fallen. Und trotzdem ist diese Mutter ja nur für dich da, und du wartest ein leben lang davor. Dann kommt der Tod und schließt die Mutter“⁸².

Im Krankenhaus, in dem die Mutter zunächst behandelt wird, nimmt man die Kranke nicht ernst, als sie Nachts tobt und aus dem Bett aufsteht. Sie wird „kurzerhand ans bett geschnallt [...] schließlich ist eine solche Krebsstation ja auch ein irrenhaus“⁸³. Dabei wird aber völlig übersehen, daß die als unmündig angesehene Kranke völlig dehydriert ist. Die Familie besteht auf der Verlegung in eine andere Klinik und als der Misstand behoben ist, beruhigt sich die Kranke, die bemerkt hatte, dass etwas nicht in Ordnung war, auch wenn sie es nicht benennen konnte⁸⁴.

Während innerhalb der Familie die Gefühle geschützt werden, indem das Spiel „Ich tu jetzt mal so, als wüsste ich nicht, dass du bald stirbst“⁸⁵ gespielt wird, ist der Sterbeprozess für andere „ja wieder sterbenslangweilige normalität, sagt schon der lockere schritt der krankenschwester, die da mal an den Kanülen rumfummelt oder eine frage stellt, die sie mit dem gestus der frage gleich beantwortet [...] Für den beweis eines todes braucht diese Krankenschwester meine Mutter nicht“⁸⁶.

82 Michael Lentz, Muttersterben, S. 163

83 Michael Lentz, Muttersterben, S. 172

84 Vgl. Michael Lentz, Muttersterben, S. 171

85 Michael Lentz, Muttersterben, S. 162

86 Michael Lentz, Muttersterben, S. 162

KONKLUSION

Erich Fried - Aufhebung

In seinem Buch 'Zeit und Geschichte' schreibt Philippe Ariès, dass Geschichtsforschung immer aus dem Blickwinkel der Gegenwart betrieben wird. Sie steht also in direktem Bezug zu gegenwärtigen Problemen und kann Lösungsansätze erarbeiten: „Der Historiker von heute erkennt ohne Scham, daß er zur modernen Welt gehört und auf seine Weise dazu beiträgt, auf die Beunruhigungen seiner Zeitgenossen – die er teilt – zu antworten“⁸⁷. In diesem Sinne kann auch Ariès' 'Geschichte des Todes' hilfreich sein: Ariès zeigt auf, dass die Einstellung zum Tod eine sich wandelnde Mentalität ist, die wiederum durch das Selbstbewusstsein, die Zwischenmenschlichkeit, die Einstellung zum Bösen und zu einem Jenseits beeinflusst wird. Die heutige, tabuisierende Art und Weise mit dem Tod umzugehen, kann durch die historische Erweiterung der Perspektive in Relation gestellt und kritisch hinterfragt werden. Auch durch künstlerische Darstellung und Durchbrechung des Tabus kann eine neue Sichtweise inspiriert werden. Vielleicht gelingt es dann, den Tod als Teil des eigenen Lebens wieder zuzulassen, nicht als 'biologischen Übergang ohne Bedeutung'⁸⁸, sondern als offenen, bedeutsamen, in der Gemeinschaft zu bewältigenden Abschied vom Leben und den Lieben. Das Leid und das Malheur des Todes lassen sich aus dem Leben nicht aussperren, und vorgeschützter Gleichmut bezeugt lediglich zwischenmenschliche Gefühlskälte: Die Einstellung zum Tod ist von der Einstellung zu den Lebenden nicht zu trennen. Der Sterbende findet sich heute oftmals in einer Umgebung, in der die Nahe stehenden ihre intensiven Gefühle unterdrücken und Abläufe von gefühlsfreien Institutionen bewerkstelligt werden. Hier setzt sich eine Sprachlosigkeit fort, die häufig auch das Familienleben betrifft, und eine funktionale zwischenmenschliche Kälte, außerhalb des Familienumfeldes wird offenbar.

87 Philippe Ariès, Zeit und Geschichte, S. 250

88 Vgl. Philippe Ariès, Geschichte des Todes, S. 789