

3. Vorlesung, 24. April 2015, Literaturhaus Graz

Liebe, Tod und Einsamkeit

Was die Künstler und die Menschen antreibt, umtreibt; was sie leben, lieben, sterben und verzweifeln lässt und sie begründet.

*Der Mensch erfährt, er sei auch wer er mag,
ein letztes Glück und einen letzten Tag.*

Johann Wolfgang von Goethe

Liebe bleibt immer ein Abenteuer mit völlig ungewissem Ausgang, habe ich unlängst irgendwo gelesen. Dieser ungewisse Ausgang steht in der Oper nicht zur Disposition. Dort endet die Liebe in der Regel mit dem Tod. Nur nicht wie nach einer katholischen Eheschließung vorgesehen, durch einen von Gott gewollten natürlichen Tod des Ehemannes oder der Ehefrau, sondern durch einen frühzeitigen, gewaltsamen, bevorzugt herbeigeführt durch einen der beiden Partner;- wenn nicht gar gleichzeitig oder durch einen durch diverse Missverständnisse und gordische Verwicklungen unausweichlich notwendig gewordenen Freitod. Begleitet von Streichern in zumeist opulentem Bühnenbilde singt sich das vom Librettisten und Komponisten zum (Hin)Scheiden verurteilte Wesen ins Jenseits.

In der Kulturgeschichte der Menschen gibt es Weniges, mit dem sich Künstler, Dichter, Komponisten so ausführlich und beharrlich beschäftigen wie mit der Liebe. Wie Patrick Süskind in einem Essay ausführt, schreiben Dichter ja bekanntlich nicht über das, worüber sie Bescheid wissen, sondern über das, worüber sie nicht Bescheid wissen, und dies wiederum aus Gründen, über die sie wiederum nicht Bescheid wissen, aber unbedingt ganz genau Bescheid wissen wollen. Das Nicht-Bescheid-Wissen, das Ich-weiß-nicht-was-soll-es-bedeuten ist der primäre Impetus, der sie überhaupt erst zum Griffel, zur Feder oder zur Leier greifen lässt.¹

Für Franz Kafka ist die Person, die man liebt, das Messer, mit dem man in sich wühlt. Für Alfred Polgar ist Liebe, kurz und bündig auf den Punkt gebracht, ein privates Weltereignis. Für einfachere Gemüter ist es dann Liebe, wenn Treue Spaß macht. Friedrich Nietzsche meinte wohl in einem Anflug geistiger Umnachtung oder grenzgenialer Erleuchtung, dass das, was aus Liebe getan wird, immer jenseits von

Gut und Böse geschieht. „Es gibt keine Liebe“, lässt Bernard-Marie Koltès den Kunden in seinem Stück „In der Einsamkeit der Baumwollfelder“ sagen, „es gibt keine Liebe.“

So habe ich mich vor drei Jahren in meiner Inszenierung dieses Theaterstücks auch darauf zu beschränken versucht, von der Sehnsucht nach Liebe zu erzählen. Wie kriegt man sie? Wie entkommt man sich? Was treibt einen hinaus in die Dunkelheit? Ja, in die Dunkelheit, denn da spielt sich dieser Dialog zweier Suchender - der eine vom Autor *Dealer* genannt, der andere *Kunde* - ab, die unterschiedlicher nicht sein könnten und die dennoch dasselbe Bedürfnis antreibt.

Ist es nicht immer ein Deal, wenn sich zwei Menschen aufeinander einlassen?

„Wenn Sie zu dieser Stunde und an diesem Ort draußen unterwegs sind, dann darum, weil Sie etwas wünschen, was Sie nicht haben, und dieses Etwas kann ich Ihnen beschaffen ...“² So beginnt der Text. Und er erinnert mich (fast) fatal an meine einsamen Nächte auf der Suche nach einem Körper, nach Zuwendung und Liebe. Bis zur Sperrstunde an der Theke gestanden. Bis nur noch die Kellnerin und ich übrig. Auch sie allein, jetzt, da die letzten Betrunkenen das Lokal verlassen. Das Geld zählen, abrechnen, Ordnung schaffen. Es ist klar, dass man über das letzte Getränk hinaus noch etwas will. Ganz klar. Aber die Bedingungen sind nicht geklärt. „Kommst du mit?“, wäre eine klare Ansage. Aber es würde auch die Magie dieses Moments zerstören, dieses Abtasten, die Möglichkeit, sich füreinander zu entscheiden zwischen den Scherben am Boden, dem Geruch von Erbrochenem, dem Klimpern der Münzen und dem abgestandenen Bier. Der Schnaps klar und unerbittlich. Vielleicht besser nichts sagen, jetzt, und doch kein weiterer Schnaps, kein Smalltalk, besser schweigen.

Ein letztes Getränk? Ich auf dem Barhocker, sie hinter der Theke. Die Einsamkeit, die Nacht, der Morgen nicht mehr weit. Die Sehnsucht zeichnet die Gesichter weich, jetzt ist es klar, das Bett ist frisch bezogen, der Atem schwer, die Entscheidung längst gefallen. „Schlagen Sie es mir also, ich bitte Sie, nicht ab, das Ziel Ihres Fiebers, Ihres Blicks auf mich zu sagen“, fleht der Dealer, „mir den Grund zu sagen; und wenn es sich darum handelt, nicht Ihre Würde zu verletzen, nun gut, sagen Sie ihn, wie man ihn einem Baum sagt oder vor der Mauer eines Gefängnisses oder in der Einsamkeit eines Baumwollfeldes, in dem man nachts nackt umhergeht ...“³

Und doch: Danach wird es nicht mehr so sein wie vorher. Das Wissen um diese Bedingung macht Angst. Der Morgen wird grauen, noch bevor wir uns ins Bett legen werden. Was wird danach sein? Wenn das Erwachen uns den neuen Tag beschert, die Gesichter nicht mehr weich, sondern bleich im Sonnenlicht, das durch das Fenster bricht. Die Körper nackt, zerbrechlich, mit wenigen Strichen skizziert. Hat es ein „Ich liebe Dich“ gegeben? Wird man sich umarmen? Wird man sich fremd und für immer voneinander trennen?

„Ich will keinen Frieden von irgendwoher; ich will nicht, dass wir den Frieden finden.“ Der Kunde. Das ist der Ausgangspunkt, das Ende, das Verhängnis dieser Liaison von Liebe und von Einsamkeit. So unerfüllt die Sehnsucht, das Weg-von-Sich. Nicht von ungefähr erinnert dieser Handel an Drogendeals im Halbdunkel. Nur dass die Sucht nach Heroin ein läppisches Dingserl ist im Vergleich zur (Sehn)Sucht nach Liebe. Letztlich reduziert sich jede Sucht darauf, berührt werden zu wollen: von der Nadel, einem Mund, dem Tod ... Ja, das ist es: „Versuchen Sie, mich zu treffen, es wird Ihnen nicht gelingen“, heißt es am Ende in der Einsamkeit der Baumwollfelder, „es gibt keine Liebe, es gibt keine Liebe. Nein, Sie werden nichts treffen können, was nicht schon getroffen wäre, denn zuerst stirbt ein Mensch, dann sucht er seinen Tod und trifft ihn schließlich zufällig auf dem gefährlichen Weg von einem Licht zu einem anderen Licht, und er sagt: Das war es also schon.“⁴

Ganz am Ende dieser verwunschenen Begegnung also kommt dann der Tod ins Spiel. Unweigerlich, würde ich sagen. Denn wenn die Einsamkeit nicht auszuhalten ist, aber die Nähe zu einem anderen Menschen, das was man auch Liebe nennen könnte oder was in Liebe ausarten könnte, was einen befreien könnte vom Alleinsein ... Wenn das auch nicht auszuhalten ist, also die Einsamkeit nicht und die Liebe nicht ... Wenn es also nichts gibt, das einen erlösen könnte von sich, dann kommt der Tod ins Spiel. Der Blick frühmorgens aus dem Fenster. Es ist Frühling, die Knospen treiben wie verrückt: Zum wievielten Mal? Was, schon so oft? ... Eines Frühjahrs werden sie es das letzte Mal treiben wie verrückt.

Natürlich denkt man, wenn man älter wird, immer öfter an den Tod, immer klarer wird einem, dass man sich mit ihm arrangieren muss, dass man ihn als Partner akzeptieren

muss, dass man sich nicht von ihm trennen kann, dass er sich mit ins Bett legt, nachts, auch wenn man lieber allein einschlafen würde. Er lächelt einem morgens aus dem Spiegel entgegen. Vor allem, wenn es Frühling wird, scheint auch der Tod allgegenwärtig. Und natürlich die Angst vor dem Sterben. Eine ziemliche Angst. Und mit den Rücken der Mädchen, die kürzer werden, bekommt auch das Bewusstsein von der Endlichkeit des Daseins seine - ich gebe zu: männlich determinierte - Entsprechung.

„Meine Wurzeln hier, fest eingeschlossen, der Boden so enge durchwirkt, dass ich nicht mehr atmen kann. Unter der Erde würgt es mich ab, ich kann sie nicht rausstrecken, mich woanders hinsetzen, in neue Erde mich wühlen, ich wachse nicht an, zuviel geht ab, ist verlustig.“ So beschreibt Einar Schleaf dieses Gefühl in seinem Epos „Gertrud“. Aber er sagt es nicht selbst. Er legt diese Worte, die ihn am Ende seines Lebens einholen sollten, seiner Mutter in den Mund: „Jeder Tag ein Kreuz. Wie lange noch sehen die Augen. Mich abfinden? Ich bin nicht beweglich. Eine neue Erde besuchen, Licht sehen und Weite. Es brennt mich entzwei. An beiden Seiten treckt das Alter. Die Wurzeln schlagen sich um mich. Jedes einzelne Wort, kein Entkommen vor meinen Gedanken. Die schwere Mühle geht, zermalmt die Steine, feiner Staub auf der Hand, vom Kopf rieselt er unaufhörlich.“⁵

Solange man vom Nahen des Todes und dem nahenden Sterben nicht selbst betroffen ist, lässt sich über den Schnitter Tod, den Sensen- oder Knochenmann, den Gevatter je nach Bedarf trefflich philosophieren. Wir reden locker über den Tod, wenn wir nicht selbst betroffen sind. So wie wir leicht über den Schmerz reden können, wenn uns nichts weh tut. Der Tod kommt am Ende - und das ist weit entfernt.

Über zwei Jahre hinweg haben die Journalistin Beate Lakotta und der Fotograf Walter Schels insgesamt 25 Menschen in ihren letzten Lebenswochen mit Tonband und Kamera begleitet. Dabei entstanden jeweils zwei Portraits der unheilbar Kranken, eins kurz vor ihrem Tod und das zweite unmittelbar danach.

Da ist zum Beispiel das Portrait von Beate Taube, nicht ganz 44 Jahre alt. Sie kämpfte viele Jahre gegen ihre Krankheit und hatte sehr große Angst davor, von ihren vier Kindern Abschied nehmen zu müssen. Früher fand sie sich immer sehr schön, war

elegant, hatte volles Haar und wurde oft fotografiert. Erst durch dieses Projekt mit dem Titel „Noch mal leben vor dem Tod“ fiel ihr auf, dass sie nach ihrer schlimmen Diagnose niemand mehr fotografiert hatte. Schon die Tatsache ihrer Erkrankung schloss sie vom Alltag der anderen aus. „Noch einmal den Sommer erleben. Noch einmal mit meinem Mann an die See. Noch nicht jetzt sterben, lieber im Herbst.“ Das wünschte sie sich.

Die Fotografin Beate Lakotta erzählt: „Man sieht, wie sehr sich ihr körperlicher Zustand zwischen den beiden Portraits verschlechtert hat. Sie gehörte zu den Menschen, denen die Palliativmedizin nicht so gut helfen konnte, und sie hatte ein ganz mieses Ende. Durch eine letzte Chemotherapie wollte sie noch ein paar Wochen herauschinden, diese Zeit sehr bewusst mit ihrem Mann verbringen, mit ihm noch einmal an die See fahren und ein klärendes Gespräch führen. Das hat leider nicht mehr geklappt. Sie sagte immer, sie habe keine Angst vor dem Sterben und auch nicht davor, tot zu sein. Sie hat es so formuliert: 'Wenn meine Seele entschwebt, so wie ich es mir vorstelle, dann wird das ganze Leid in meinem Gesicht nicht mehr zu sehen sein. Ich werde ganz friedlich da liegen.' Es ist dann tatsächlich so eingetroffen, und das hat mich sehr berührt. Ich habe sie sehr gemocht und habe sie nach ihrem Tod sogar noch einmal in den Arm genommen.“⁶

„Der Tod verschließt sich der Erfahrung“, stellt Thomas H. Macho unmissverständlich in seinen „Todesmetaphern“ fest: „Eine Konstruktion unverfälschter, echter Todeserfahrung aus der Erfahrung des Todes anderer Menschen, ohne vorgängige Erklärung des Todes als Natur oder als Freiheit, ließe sich wohl nur leisten, wenn gezeigt werden könnte, dass der Unterschied zwischen dem eigenen Tod und dem Tod des anderen Menschen in bestimmten Fällen vernachlässigt werden darf. Gemeint ist der Tod, der die Liebenden trifft. Wir können es ruhig verallgemeinern: wer den Unterschied zwischen dem eigenen Tod und dem Tod des anderen Menschen verleugnet, wer also den Tod des anderen Menschen als eigenen Tod erfahren zu haben glaubt, der beruft sich allemal auf die Liebe. Die besondere Erfahrung des Todes einer innig geliebten Person wird als Erfahrung des eigenen Todes behauptet. Am Tod eines geliebten Menschen mag uns der apodiktische Unterschied von Eigentod und Fremdtod fragwürdig vorkommen ... Die Metapher 'Tod' verdeckt viele besondere Gedanken und Gefühle, von der Verzweiflung bis zur Gleichgültigkeit, von den Tränen

der Liebe bis zu den Tränen des Zorns, von der Angst bis zur Flucht in den Angriff. Wir müssen erst lernen, genauer zu fragen; wir müssen erst lernen, genauer zu sehen. Der Tod lässt sich nicht erfahren; und doch werden viele Erfahrungen als Todeserfahrungen erlebt.

Der Zusammenschluss von Individualität und Tod jedoch lässt den Gedanken persönlicher Unsterblichkeit nicht mehr zu. Dieser Befund hat sich seit 1831 (ich nehme an, Macho meint damit das Todesjahr Hegels) steigende und schließlich unüberbietbare Plausibilität verschafft. An seiner Geltung, innerhalb und außerhalb der Philosophie, kann niemand zweifeln; und seit geraumer Zeit sind alle Wünsche nach Überwindung des Todes zusammengeschrumpft auf Statistik der Lebenserwartung, auf Resignation und Melancholie, auf therapeutische Regression - kurz gesagt: auf eine ganz prosaische, betäubte oder traurige Anerkennung des Geschicks der Menschen". Macho zitiert den deutschen Philosophen Hans Ebeling: „In der Folge sind dann Unsterblichkeit und Fortleben dazu verdammt, kein Thema der Philosophie mehr zu sein, sondern nur noch Sache erbaulicher Konventikel und schöner Kränzchen.“⁷

Unabhängig von solch intellektuellen Überlegungen und geisteswissenschaftlichen Diskursen bedient sich auch die Oper dieses ergiebigen Themas, über das selbst der blödeste Neureiche oder degenerierte Aristokrat seinen Senf dazugeben kann.

Voraussetzung ist, er kann sich die Eintrittskarte leisten.

Denn geliebt und gestorben wird in fast jeder klassischen, tragischen Oper. Da geht es zu wie in einem Casino: Wenn die Liebe ins Spiel kommt, sitzt auch der Tod mit am Würfeltisch.

Bereits in den Libretti der ersten überhaupt nachweisbaren Oper (Komponist Jacopo Peri) und der ersten deutschen Oper (Komponist Heinrich Schütz) geht es um Liebe und - im weitesten Sinn - um den Tod. Die Handlung beider Opern verwendet einen der ältesten und einen der am häufigsten vertonten Stoffe der Musikgeschichte: die Sage von der Nymphe Daphne, die zum Schutz vor den Nachstellungen des Gottes Appolon in einen Lorbeerbaum verwandelt wird.

Als Apollon den Liebesgott Eros als schlechten Schützen verspottete, rächte sich dieser, indem er einen Liebespfeil mit einer goldenen Spitze auf ihn und einen mit bleierner Spitze auf Daphne abschoss. Apollon verliebte sich unsterblich in Daphne,

während diese, von einem genau das Gegenteil bewirkenden Pfeil Eros' getroffen, für jene Liebschaft unempfänglich wurde. Als Apollon Daphne bedrängte, floh sie. In den „Metamorphosen“ Ovids heißt es: Von der Mühsal des wilden Jagens versagt ihr die Kraft. Sie blickt auf die Flut des Penëus. „Vater“, so ruft sie, „hilf. Wenn Macht einem Fluss Gott gegeben, wandle, zerstöre die Gestalt, durch die ich zu sehr gefalle. Und kaum hat sie so gefleht, da ergreift eine Starre die Glieder, die weiche Brust wird von zähem Bast umschlungen, das Haar wächst sich zu Laub aus, die Arme zu Ästen. Ebenso schnell haften in steifen Wurzeln die Füße, ein Wipfel verbirgt das Gesicht. Doch ein Glanz bleibt über allem: Appolon liebt sie noch jetzt. Er legt an den Stamm seine Rechte und fühlt das Herz der Geliebten noch schlagen unter der Rinde. Und es umschlingt sein Arm die Glieder, die Zweige. Mit Küssen deckt er das Holz ... Und es weicht noch jetzt zurück vor den Lippen. „Kannst du“, so spricht der Gott, „nicht mehr die Gattin mir werden, sollst mein Baum du doch sein. Es sollen, oh Lorbeer, stets tragen dich meine Leier, mein Haar und der Köcher. Bejahend bewegte die jungen Zweige der Lorbeer und schien wie ein Haupt den Wipfel zu neigen.

Das Werk wurde im Frühjahr 1598 während des Karnevals in Florenz uraufgeführt und wird heute allgemein als erste Oper der Musikgeschichte angesehen: *„La Dafne favola drammatica“*. Ein dramatisches Märchen in einem Prolog und sechs Szenen. Den Text dazu hatte der Dichter Ottavio Rinuccini geschrieben. Der Komponist Jacopo Corsi, in dessen Haus die Aufführung stattfand, hatte selbst einige Gesänge des Textes komponiert, um seine Intentionen festzulegen, die Vollendung der Oper aber Jacopo Peri übertragen. Die Musik zu dieser Oper ist verlorengegangen.

Der Komponist der ersten deutschen Oper Heinrich Schütz gilt als der bedeutendste deutsche Komponist des Frühbarocks. Als seine Hauptaufgabe sah Schütz die Bereitstellung von Musik zu außergewöhnlichen Anlässen wie großen Hoffesten oder politischen Ereignissen.

Schütz führte den neuen, aus Italien stammenden konzertierenden Stil mit obligatem Generalbass, ein fortlaufender, ununterbrochener Bass, der das harmonische Gerüst in der Barockmusik bildet, in Deutschland ein und vereinigte ihn mit der deutschen Bibelprosa. Neben der Bibelprosa (mit besonderer Bevorzugung der Psalmen) hat Schütz gereimte oder gar strophische Texte eher selten vertont, auch deshalb, weil er

deutsche Dichtung nach dem Muster des italienischen Madrigals vermisste und sich nicht dazu in der Lage sah, selbst solche Texte zu schreiben. Gleichwohl hat Schütz mit bekannten Dichtern zusammengearbeitet; die Zusammenarbeit mit Martin Opitz, dem Begründer der Schlesischen Dichterschule, führte schließlich zur Entstehung der Pastoralkomödie „Dafne“, bei der allerdings nicht gesichert ist, ob es sich um eine durchkomponierte Oper oder um ein Theaterstück mit Musik handelte.

Beim Sterben in der Oper handelt es sich zumeist, salopp ausgedrückt, um ein qualvolles Dahinsiechen in den schönsten Tönen. Es gibt kaum eine große tragische Oper, in der nicht mindestens eine der Hauptfiguren stirbt. Das muss natürlich super aussehen und - vor allem - gut klingen. Und deshalb röcheln Mimi, Don Giovanni, Carmen, Isolde und Werther beim letzten Atemzug nicht hilflos vor sich hin, sondern singen wunderbare Arien.

In einem Gespräch mit dem Gerichtsmediziner, forensischen Psychiater und Opernliebhaber Volker Dittmann hat der Musikredakteur Daniel Frosch hinterfragt, wie realistisch und lebensecht diese Tode in der Oper denn sind, ob zum Beispiel Don Giovanni am Ende der Oper wirklich erkennt, dass er sterben muss und was in ihm vorgeht?

„Don Giovanni ist ja, wie er von Mozart und da Ponte geschildert wird, der Typ eines dissozialen, gewissenlosen Psychopathen, und die denken sich eigentlich relativ wenig“, führt Dittmann aus. Er glaube auch nicht, dass Don Giovanni damit rechne, dass er sterben muss, jedenfalls nicht bis ganz kurz vor dem Schluss. Das sei schlicht Verleugnung der Realität, eine narzisstische Selbstüberhöhung von jemandem, der sich selbst für unverwundbar hält.

Warum bei den ernstesten Opernstoffen am Ende immer gestorben werden muss, erklärt sich der Psychiater so: „Das hat damit zu tun, dass Gewalt für uns zweierlei ist: Einerseits stößt sie uns ab, andererseits zieht sie uns an. Und diese Ambivalenz nützen Opernautoren, Krimiautoren, Dramatiker aus. Das heißt, wir mögen Gewalt gerne beobachten, danebenstehen, aber wir hoffen, dass sie uns nicht selbst betrifft. In unserer heutigen Zivilgesellschaft ist die Tötung eines Menschen ja ein ungeheurer Tabubruch. Und das heißt natürlich auch, dass man es sich gerne anschaut, aber gleichzeitig hofft, dass der Böse bestraft wird oder dass das Ganze doch noch zu einem guten moralischen Ende kommt. Von dieser Spannung lebt das Drama, lebt die

Oper.“

Auf die Frage, wie realistisch das sei in „Don Giovanni“, wo der Komptur erstochen wird und dennoch die Kraft hat, ein komplettes Terzett durchzusingen?, antwortet Dittmann, diesmal als Gerichtsmediziner: Das ist gar nicht so ungewöhnlich. Zum Glück muss man sagen, werden die meisten Stichverletzungen sogar überlebt; und wenn das richtig inszeniert ist, dann sticht der Don Giovanni ihn mit dem Degen ja in den Bauch, und je nachdem, wie groß das Blutgefäß ist, dass da gerade getroffen wird, dauert es eine gewisse Zeit, bis der Blutverlust so groß ist, dass man daran stirbt. Viele Menschen sterben zum Glück überhaupt nicht an Bauchstichen oder Bauchverletzungen, also das könnte noch stundenlang so weitergehen.“

Das heißt also, in Opern wird korrekt gestorben. Wie aber ist es um die Motive der Täter in der Oper bestellt? Sind die immer plausibel?

Der Rechtsmediziner sieht das nüchtern: „Die meisten Motive in der Oper sind ja Beziehungsdelikte. Das ist auch heute in der Realität noch die häufigste Motivation bei Tötungshandlungen. Weit über die Hälfte aller Tötungshandlungen sind sogenannte Beziehungsdelikte, also Täter und Opfer kennen sich, sind in einem Konflikt. Übrigens haben sich über die Jahrhunderte hinweg die Tatwaffen gar nicht so geändert. Die meisten gewaltsamen Operntode passieren durch Erstechen; bei den meisten großen Opern wird in der Regel mit dem Messer gearbeitet, oder mit dem Degen. Und heute wird draußen, also außerhalb der Opernhäuser, in der Regel nicht mehr mit dem Degen gearbeitet, sondern nur mehr mit dem Messer. Das ganz gewöhnliche Küchenmesser ist in den heutigen Beziehungskonflikten eine ganz häufige Tatwaffe. Erst dann kommen die Schusswaffen.“⁸

Die Liebe und ihr ewiger Gegenspieler, der Tod sind nicht nur Protagonisten, sondern auch Namensgeber des Essays von Patrick Süskind, in dem er Folgendes zu Richard Wagners „Tristan und Isolde“ zu bemerken hat: „Hier dienen weder die Wohllautfülle der Musik noch das Wort oder die Handlung dazu, die schauderhafte Mesalliance zu verschleiern. Zwilicht herrscht schon im ersten Takt der Ouvertüre. Im ersten Akt wird ein Todestrank gereicht, der sich als Liebestrank erweist; im zweiten wandelt sich die Liebesnacht zur Weihestunde für den 'sehnsüchtig verlangten Liebestod', aber nicht diskret wie bei Goethes 'fremder Fühlung, wenn die stille Kerze leuchtet', sondern jubelnd, jauchzend, triumphierend - durchaus kleistisch, wenngleich, wie

sich's für eine Oper geziemt, in deutlich primitiverer Sprache. Und im letzten Akt gehts dann aufs Ganze: Tristan reißt sich in dem Moment, als die heiß ersehnte Isolde zu ihm zurückkehrt, ihn heilen und mit ihm *leben* könnte, das Pflaster von der Wunde, um ihr verblutend entgegenzutaumeln, stirbt in ihren Armen, was sie nur insofern kurz irritiert, als er das Timing nicht richtig beachtet hat und zu früh gekommen ist, dann 'heftet sie mit wachsender Begeisterung das Auge auf Tristans Leiche' und liefert den längsten Orgasmus der Musikgeschichte ab (ca. 7,5 Minuten), ehe sie ihrerseits tot in seinen Armen zusammenbricht."⁹

Analytischer betrachtet der slowenische Kulturkritiker und Philosoph Slavoj Žižek den Mythos von Tristan und Isolde, der seiner Meinung nach der erste war, der dem Prinzip der höfischen Liebe vollen Ausdruck verliehen hat: Liebe ist ein Akt radikaler Überschreitung, der alle gesellschaftlich-symbolischen Verbindungen suspendiert und als solcher in der ekstatischen Selbstausslöschung des Todes kulminieren muss. Die natürliche Folge dieses Grundsatzes ist, dass Liebe und Heirat inkompatibel sind; in der Welt der gesellschaftlich-symbolischen Verpflichtungen kann wahre Liebe sich nur in Gestalt des Ehebruchs ereignen. Es wäre jedoch allzu einfach, Wagners „Tristan“ auf die völlige Verwirklichung dieses Überschreitungsbegriffs der Liebe zu reduzieren; seine Größe liegt gerade in der Spannung zwischen ihrem „offiziellen“ ideologischen Projekt und dem Abstand dazu, der in seine Textur eingeschrieben ist. Wagners explizites ideologisches Projekt im „Tristan“ ist radikal in seiner sehr oberflächlichen Einfachheit; es bringt zusammen, was sein Mentor Schopenhauer einander gegensetzte. Für Schopenhauer besteht die einzige Rettung in völliger Selbstausslöschung des Lebenswillens, während Wagner einfach diese beiden Extreme kombiniert; unsere sehr erschöpfende Auslieferung an die Geschlechtsliebe bringt die erlösende Selbstausslöschung zustande. ¹⁰ Soweit Slavoj Žižek.

Susan Sontag, 1974, undatiert: „Als ich neulich über meinen eigenen Tod nachgedacht habe, ist mir etwas klar geworden. Ich habe erkannt, dass mein Denken bisher sowohl zu abstrakt als auch zu konkret war. Zu abstrakt: Tod. Zu konkret: ich.“¹¹

Wer kennt das nicht: der Anruf von einem Freund, der einem etwas sagen muss, die emotionslose Mitteilung der Mutter, die flüchtige Notiz in der Tageszeitung ... Wer

kennt nicht diesen Moment, da man mit dem Freitod eines Freundes oder eines Bekannten konfrontiert wird. Diese Ohnmacht, nichts dagegen getan haben zu können. Ganz anders, als wenn jemand an einer Krankheit stirbt oder bei einem Verkehrsunfall. Allein will ich dann sein, meine Sprachlosigkeit meiner Bestürzung öffnen. Zumeist hat man es nicht gewusst, hat nicht damit gerechnet. „I have no desire for death. No suicide ever had“, schrieb Sarah Kane in einer ihrer letzten Nächte um 4 Uhr 48: „Ich habe kein Verlangen nach dem Tod. Welcher Selbstmörder hatte das schon?“

Ganz verstohlen und nur mit sich selber hat wohl schon jeder darüber sinniert, was wäre, wenn man Schluss machen würde. Schluss für immer. Aus. Ende. Nichts mehr. Vom Hochhaus springen? Aufhängen? Tabletten? Bei den meisten steht allerdings das Nichts wie ein Fels in der Brandung und hindert sie daran, sich das Leben zu nehmen. Und weil man nicht an Gott glaubt und schon gar nicht an eine Erlösung im christlichen Sinne, sucht man nach etwas anderem, was bleiben könnte von einem selbst: Nichts. Das ist doch was. Das ist nicht nichts. Und ist doch nicht einmal ein Blick zurück.

Im Text „4.48 PSYCHOSE“ von Sarah Kane wird diese Entscheidung für das Nichts öffentlich gemacht. Das Dasein wird „Krankheit“ genannt. Auf der Suche nach der Interpretation seines unsichtbaren, untherapierbaren Schmerzes verliert man sich im Morgengraun. Unausweichlich kriecht die Panik in den neuen Tag. Jeden Tag aufs Neue. Irgendwann der Schritt, der Sprung, die Klinge, das Glas Wasser und die Medikamente, die man über Wochen hinweg gesammelt hat. Erstaunlich nahe ist das Nichts gerückt. Am Leben noch geht Blick um Blick verloren. Die Aussicht auf ein erlösendes Nichts macht jede Alternative zu diesem Dasein überflüssig. Zu sterben braucht es nur den festen Vorsatz. Ob ein Abschiedsbrief hinterlassen wird, ein flüchtiger Kuss, eine unsterbliche Liebe ... Der letzte Gedanke gehört nur einem selbst; dann ist es still.

Was bleibt, ist die Trauer und die Erinnerung der Hinterbliebenen. Und bei berühmten verstorbenen Zeitgenossen die Legenden um die letzten Worte und die letzten Stunden.

So soll Pancho Villa, der mexikanische Revolutionär, von einer Revolverkugel tödlich

getroffen, zu einem Journalisten gesagt haben: „Schreiben Sie, dass ich was gesagt hätte.“

Am Morgen des 29. Juli 1983 ergreift Jeanne Buñuel, die Frau des Filmregisseurs, die über Nacht in einem Krankenhaus in Mexico City am Bett des Schwerkranken gewacht hat, dessen Hände. „Wie geht es dir, Luis?“, fragt sie. „Ich sterbe“, antwortet Buñuel und stirbt.

Ebenfalls am Krankenbett spielt die folgende Geschichte über den Tod eines berühmten Kollegen von Ihnen, liebe junge Komponisten: Wolfgang Amadeus Mozart, der seit dem 20. November 1791 nicht mehr auf die Beine gekommen ist, aber immer noch weiterkomponiert, bittet diverse Musiker zu einer als dringlich geltenden Orchesterprobe. Ein ungewöhnlich fettleibiger englischer Geiger, dem es verblüffenderweise gelungen ist, sich unbemerkt unter das insgesamt eher ausgezehrt wirkende Ensemble zu mischen, stört durch wiederholtes, letztlich unerträgliches Falschspiel und gibt damit Anlass zum vorzeitigen Abbruch der dem todkranken Komponisten so wichtigen Zusammenkunft. Verärgert stirbt Mozart noch in der selben Nacht um ein Uhr.

Vor seinem Freitod am 21. November 1811 schrieb Heinrich von Kleist an seine Schwester Ulrike in einem Brief: „Ich kann nicht sterben, ohne mich, zufrieden und heiter, wie ich bin, mit der ganzen Welt, und somit auch, vor allen anderen, mit Dir versöhnt zu haben. [...] Die Wahrheit ist, dass mir auf Erden nicht zu helfen war. Möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für Dich aufzubringen weiß. Stimmings bei Potsdam, am Morgen meines Todes, Dein Heinrich.“

Virginia Woolf, von der in einer anderen Vorlesung ausführlicher die Rede sein wird, beschreibt in ihrem Essay „Der Tod des Falters“ vollkommen nüchtern und plausibel das Sterben und den Tod in einer analytisch-sinnlichen Klarheit, die mich beim Lesen wieder daran erinnert hat, doch demütig zu sein:

„Nach einer Weile, offenbar müde vom Tanzen, setzte er sich (der Falter) aufs Fensterbrett in die Sonne. Nach einer Weile versuchte er, seinen Tanz wieder aufzunehmen, schien aber so steif oder so ungeschickt, dass er nur die Fensterscheibe hinabflattern konnte; und als er quer zu fliegen versuchte, scheiterte er.“

Die Beine bewegten sich noch einmal heftig. Ich sah hin, als suchte ich den Feind, gegen den er kämpfte. Ich blickte ins Freie. Was war dort geschehen? Es war wohl Mittag, und die Arbeit auf den Feldern hatte aufgehört. Stille und Ruhe herrschten anstelle der Belebtheit vorher. Die Vögel waren auf und davon, um an den Bächen Futter zu suchen. Die Pferde standen still.

Nach einer Pause der Erschöpfung flatterten die Beine erneut. Herrlich war dieser letzte Protest, und so wild, dass es ihm endlich gelang, sich aufzurichten. Natürlich stand ich ganz auf der Seite des Lebens. Ich war merkwürdig bewegt von der gigantischen Anstrengung dieses unbedeutenden kleinen Falters, einer so gewaltigen Übermacht standzuhalten. Im selben Augenblick aber zeigten sich unverkennbar die Zeichen des Todes. Der Körper entspannte sich und war im Nu steif. Der Kampf war vorüber. Das unbedeutende kleine Geschöpf kannte nun den Tod. Wie ich auf den toten Falter blickte, überkam mich Verwunderung über diesen beiläufigen winzigen Triumph einer so gewaltigen Kraft über einen so geringen Gegner. Schien eben noch das Leben merkwürdig, so war es nun der Tod gleichermaßen. Der Falter, der sich aufgerichtet hatte, lag jetzt hochanständig und klaglos still da. O ja, schien er zu sagen, der Tod ist stärker als ich.“¹²

Ach, und es gäbe noch so viel vom Gevatter Tod zu reden, der uns vom Zeitpunkt der Geburt an begleitet und durch den wir das sind, was wir sind: Einmalig! Nur durch unsere Endlichkeit sind wir unsterblich. Das mag zwar schön gedacht sein, aber hilft uns auch nicht weiter. Um Heidegger zu zitieren, ist der Tod nämlich radikal „ je der meine, ein anderer kann für mich sterben, doch er kann mir meinen Tod nicht abnehmen.“¹³

„Seit Literatur entsteht, schreit sie dem Tod ihr Entsetzen ins Gesicht“, ist denn auch in Urs Widmers Frankfurter Poetik-Vorlesungen nachzuschlagen. „Gegen den Tod hat noch kein Dichter sein Spiel gewonnen. Wie viele Bücher enden mit dem Tod ihrer Helden! Ja, wir nehmen es einem Werk der Literatur geradezu übel, wenn es seine Helden am Leben lässt, denn die Geschichte eines jeden Menschen endet erst mit seinem Tod, und zudem sind die Helden in den Büchern unsere Stellvertreter, sie sterben an unserer statt, so dass wir, die Leserinnen und Leser, noch einmal davon kommen dürfen. Das Lesen von Tragödien ist deshalb so erleichternd, weil wir

überleben.

Noch leben wir ja, wir hier, alle, wir sind die derzeitigen Teilnehmer an der seit Millionen Jahren laufenden Versuchsreihe, ob nicht doch einmal eine Erste, ein Erster nicht stirbt. Nie. Einer muss es doch einmal schaffen, eine Erste, warum nicht wir? Wir müssen nur aufpassen, dass es uns nicht wie jenem ergeht, dem die Götter die Unsterblichkeit versprochen und der vergaß, auch um die ewige Jugend zu bitten. Heute ist er um die 3000 Jahre alt und lebt in der Gegend von Thessaloniki, eine Handvoll vertrocknete Haut, Knochen, Innereien. Er stinkt nicht einmal mehr, und es ist, wenn man ihn besucht, schwer zu entscheiden, ob er das Leben noch genießt. Ja, er ist doch wohl eher eine Legende. Eine Erzählung. Im wirklichen Leben siegt der Tod. Aber in der Literatur [in der Kunst schlechthin¹⁴] siegt das Leben.¹⁵

Graz, 24. April 2015

¹ aus Patrick Süskind: „Über Liebe und Tod“, Diogenes Verlag AG, Zürich, 2005.

² aus Bernard-Marie Koltès: „In der Einsamkeit der Baumwollfelder“, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main. Originaltitel: „Dans la solitude des champs de coton“, uraufgeführt 1987 am Théâtre des Amandiers, Nanterre. . Aus dem Französischen von Simon Werle.

³ ebenda.

⁴ ebenda.

⁵ aus Einar Schleaf: „Gertrud“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1980.

⁶ aus „Die neue Sichtbarkeit des Todes“, Herausgegeben von Thomas H. Macho und Kristin Marek; Wilhelm Fink Verlag, München, 2007.

⁷ aus Thomas H. Macho: „Todesmetaphern“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1987.

⁸ aus WDR 3 TonArt: „Operntode: realistisch oder nicht?“ Ein Beitrag vom 28.11.2014, Moderation: Daniel Frosch, Redaktion: Christian Schnitzler.
Link: <http://www.wdr3.de/programm/sendungen/wdr3tonart/index.html>

⁹ siehe 1.

¹⁰ aus Slavoj Žižek: „Der zweite Tod der Oper“. Kulturverlag Kadmos Berlin, 2008.
Aus dem Englischen von Hans-Hagen Hildebrandt.

¹¹ aus Susan Sontag: „Ich schreibe, um herauszufinden, was ich denke. Tagebücher 1964 - 1980“; Carl Hanser Verlag München 2013; Die amerikanische Originalausgabe erschien 2012 unter dem Titel *As consciousness is harnessed to flesh. Diaries 1964 - 1980* bei Farrar, Straus

& Giroux in New York.

¹² aus Virginia Woolf: „Der Tod des Falters - Essays“. Nach der englischen Ausgabe von Leonard Woolf, herausgegeben von Klaus Reichert. S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main. 1997.
Originaltitel: „The Death of the Moth and Other Essays“, The Hogard Press, London, 1942.
Aus dem Englischen von Hannelore Faden.

¹³ Martin Heidegger.

¹⁴ Anmerkung des Autors.

¹⁵ aus Urs Widmer: „Vom Leben, vom Tod und vom übrigen auch dies und das - Frankfurter Poetikvorlesungen“, Diogenes Verlag AG, Zürich, 2007.