Antje Schmidt

Performative Strategien des memento mori

Erfahrungen der Vergänglichkeit in der Gegenwartslyrik (Dündar, Kunert)

"Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden." (Ps 90, 12)

Abstract

In einer gesteigerten Form der Memento-mori-Dichtung des Barock wurde die menschliche Sterblichkeit durch den Einsatz performativer Strategien für die Zeitgenoss*innen bereits zu Lebzeiten erfahrbar. So waren mahnende und tröstende Tote, die scheinbar direkt aus dem Jenseits zu den Lebenden sprechen, in Begräbnisgedichten und Grabinschriften allgegenwärtig. Ebenso waren Gedichte und Sterbelieder verbreitet, in denen der Sterbeakt performativ durchlebt werden konnte. In der Gegenwart, die sich nach Norbert Elias durch eine Verdrängung der menschlichen Vergänglichkeit zugunsten von Unsterblichkeitsphantasien, und somit einer Vermeidung von Erfahrungen mit der Vergänglichkeit, auszeichnet, gestalten einige deutschsprachige Lyriker*innen moderne Variationen dieses gesteigerten memento mori. In den untersuchten Gedichten von Özlem Özgül Dündar und Günter Kunert werden durch performative Verfahren Konfrontationen mit der eigenen Endlichkeit inszeniert, welche als moderne, säkulare Vergänglichkeitsmahnungen verstanden werden können.

Performativität als Strategie der *Memento-mori*-Literatur des Barock

"Was ihr seid, das waren wir! Was wir sind, das werdet ihr!" – so ertönten zur Zeit des Barock die stummen Rufe der Toten von ihren Grabsteinen (vgl. van Ingen 1966, S. 279). Dieser bereits aus der Antike stammende Spruch verbreitete sich insbesondere durch die seit dem 11. Jahrhundert weit verbreitete Legende der *Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten* (vgl. dazu ausführlich Rotzler 1961) und war im Barock äußerst beliebt, denn er diente einer steten Vergegenwärtigung des Todes inmitten der Fülle des Lebens. Der Gedanke, der sich wohl vereinfacht mit den Worten "Auch du kannst der oder die Nächste sein" umschreiben lässt, war gemäß der Popularität dieses Spruches ebenfalls der Kern vieler Begräbnisgedichte und Grabinschriften (vgl. van Ingen 1966, S. 277f.) – so wie auch in diesen kurzen Versen in *Des Redlichen F. v. B. Grabschrifft* von Georg Rodolf Weckherlin, in denen er den Begrabenen nachdrücklich mahnen lässt:

Du Mensch, der du mit wenig müh Wilt sehen, wer begraben hie, Gedenck daß du, wie ich, von Erden, Und mag das nechste Grab dein werden. (Weckherlin 1873 [1648], S. 252)

Die Mahnung, dass, wer diese Zeilen zu lesen bekäme, den Toten schon bald nachfolgen werde und die scheinbar unmittelbar hier und jetzt aus dem Jenseits ins Diesseits gerichtet war, war ein häufig variiertes Motiv in der Literatur des Barock (vgl. van Ingen 1966, S. 279).

Besonders eindringlich wirken die Worte durch die Performativität des kurzen Epitaphs, welche durch eine direkte Ansprache der Betrachter*innen ("Du Mensch"; V. 1) und durch den Einsatz einer Ich-Deixis ("Gedenck, daß du, wie ich, von Erden"; V. 3, Hervorh. A.S.) erzeugt wird und somit eine besondere Art der Todeserfahrung inszeniert – eine direkte Konfrontation mit dem menschlichen Schicksal der Sterblichkeit. Als performativ sind insbesondere diejenigen Texte zu bezeichnen, welche eine Unmittelbarkeit des Mittelbaren mit sprachlichen Mitteln herzustellen versuchen, die dazu führt, dass die Leser*innen sich besonders in den Text involviert fühlen. Zur Klassifizierung derartiger Texte wurde der Begriff der "strukturellen Performativität" eingeführt. Er verweist auf "solche Textelemente und Textstrategien [...], die der Simulation derartiger Gleichzeitigkeitsrelationen dienen – der Simulation, Suggestion oder Beschwörung von Präsenz respektive Kopräsenz, Körperlichkeit und Ereignishaftigkeit im Medium des Textes" (Häsner u.a. 2011, S. 83). Ziel derartiger Strategien ist es - anknüpfend an Fischer-Lichtes einschlägiges Konzept der Performativität von Aufführungen – den Text "metaphorisch in eine Bühne [zu verwandeln], auf der [sein] eigener Diskurs zur Aufführung kommt" (Fischer-Lichte 2012, S. 140). Ein performatives Gedicht präsentiert dem Rezipienten Figuren, Räume und Bewegungen im Hier und Jetzt mit dem ihnen zukommenden imaginativen Potenzial, indem es Theatralität fingiert, und eröffnet somit dem Leser Möglichkeiten für den Rezeptionsprozess (vgl. ebd., S. 141). Performativität als literarische Strategie bedeutet also, "den Leser [...] zum Augenzeugen, zum Zuschauer und -hörer zu machen [- oder gar selbst zum Akteur]. Nur als solcher kann er am Text teilhaben und an ihm mitarbeiten" (Wenzel/Lechtermann 2001, S. 205, Hervorh. A.S.). Indem der Leser also durch bestimmte Verfahren in den Text involviert wird, kann das Gedicht ein besonderes transformatives Potenzial entfalten.

So kann durch die geschickte Inszenierung der performativ sprechenden Toten für die Lebenden das Jenseits "zu greifbarer Wirklichkeit" (van Ingen 1966, S. 280) werden, da es nicht eine Dichterpersona ist, die in Weckherlins kurzem Epitaph über den Tod spricht; vielmehr ist es der Tote selbst als Repräsentant der Sphäre des Jenseits, der hier zu Wort kommt. Ferdinand van Ingen nimmt daher an, dass die literarische Erscheinung des Toten die Realitätssphären von diesseitigem und jenseitigem Leben derart miteinander verknüpfe, dass die Lebenden sich gemeinschaftlich mit dem bereits Verstorbenen verbunden fühlen könnten (vgl. ebd.). Es würde infolgedessen für die Leser*innen erfahrbar, dass die Sphären zwischen Leben und Tod nur noch durch einen sehr schmalen Spalt voneinander getrennt seien, der leicht von der einen Seite zur anderen überwunden werden könne.

Doch betrachtet man die performative Struktur dieses Gedichts und die ostentative Herausstellung der Tatsache, dass der angesprochene Leser wie der Tote sei, dass sie also dasselbe Schicksal teilen, inszeniert Weckherlins Gedicht mehr als die bloße Verbundenheit zwischen Lebenden und Toten. Vielmehr kann der Verstorbene für die Leser*innen als Spiegel fungieren, in dem sie vermittelt durch sein Schicksal sich selbst und die metaphysische Wahrheit ihres nahe bevorstehenden Todes erkennen können (vgl. Gernig 2001, S. 410). Neben der sprachlichen Evokation einer Anwesenheit des Toten und der Sphäre des Jenseits wird also insbesondere die nahe bevorstehende Zukunft des eigenen Todes, in der die Leser*innen möglicherweise schon im "nechste[n] Grab" (V. 4) verweilen werden, antizipiert und auf diese Weise eindringlich spürbar. Das Gedicht inszeniert demnach mit ästhetischen Mitteln den "[Schock] der übergangslosen Konfrontation von Leben und Tod" (Gernig 2001, S. 410). Die Inszenierung dieses Schocks sollte die Zeitgenossen im 17. Jahrhundert nachdrücklich zu einem gottesfürchtigen Leben ermahnen.

Zu diesem Zweck auf den Umstand der "Todverfallenheit" (van Ingen 1966, S. 61; Hervorh. A.S.) des Menschen immer wieder eindringlich hinzuweisen, und in diesem Zusammenhang die Kürze, Flüchtigkeit und Nichtigkeit des irdischen Lebens und seiner Güter zu betonen, ist das zentrale Anliegen der christlichen Memento-mori-Literatur, zu welcher das beschriebene Motiv der mahnenden Toten zu zählen ist. Mittels dieser sollte ein Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit bei den zeitgenössischen Leser*innen geschaffen werden, welches bereits im Begriff des memento mori ("Sei dir der Sterblichkeit bewusst") eingeschrieben ist. Explizit ausformuliert – oder aber zumindest im Hintergrund wirksam wie bei Weckherlin – steht zudem beharrlich die Mahnung, aufgrund der Ungewissheit der Todesstunde fortwährend auf sein eigenes Seelenheil bedacht zu sein und "die Gelegenheit zur Buße nicht bis auf die Sterbestunde hinauszuschieben. Wachen und Beten soll [sic!] die Zeit des Erdenlebens erfüllen" (van Ingen 1966, S. 60). Denn nur wer sein Leben beständig am Ewigen ausrichtete und somit die zentrale Tugend der constantia ausbildete, den erwartete die jenseitige Heilsvollendung, so war es der Glaube im 17. Jahrhundert (vgl. Benthien 2011, S. 89).

Damit das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit und die dazugehörige Mahnung möglichst im Gedächtnis blieben, wurde nicht selten auf besonders eindrückliche Darstellungen wie die der sprechenden Toten zurückgegriffen, die durch ihre Performativität gesteigerte affektive Reaktionen bei den damaligen Rezipient*innen erzielen sollten. Ein weiteres anschauliches Beispiel für rhetorische Strategien der Performativität, mit deren Hilfe das memento mori seine vollumfängliche Wirkung entfalten sollte, liefert Johann Rist mit einem Sterbelied, in dem der Leser oder die Leserin selbst als Sterbende*r inszeniert wird. Diese*r wird durch den Einsatz einer Ich-Deixis und Verwendung des Präsens' jeglicher Distanzierungsmöglichkeit beraubt und kann oder muss infolgedessen den Sterbeakt beim Gesang des Liedes performativ durchleben (vgl. van Ingen 1966, S. 128; Benthien 2011, S. 89; van Ingen ist der Auffassung, der Leser werde durch die Ich-Deixis und das Präsens geradezu vom Gedichtinhalt "überrumpelt", wenn er die Worte des Dichters als seine eigenen spricht). Nachfolgend die 14. Strophe aus der Zwölften Musikalischen Hertzens=Andacht:

Wollan / mein Gott / Jch mus davon / Jch mus die Welt verlassen / Jetz neiget sich die Lebens Sonn' / Jch wil das Eitel' hassen / Und Dich allein / O du mein Licht / Mit fester Lib' und Zuversicht Jm Tod auch freudig fassen. (Rist/Flor 2016 [1660], S. 194)

In diesen Versen Rists verknüpft sich das *memento mori* kunstvoll mit der *ars moriendi*, der Kunst des guten Sterbens, die durch eine Rezitation in der Gegenwart erlebt werden kann und somit performativ eingeübt wird ("Jetzt neiget sich die Lebens Sonn"; V. 3, Hervorh. A.S.). Das eigene Vergehen erscheint den Leser*innen auf diese Weise als nichts Fernes und Zukünftiges mehr. Der Tod ist nicht einmal mehr durch einen schmalen Spalt von der Fülle des Lebens getrennt, wie es noch im Zusammenhang mit den Gedichten der mahnenden Toten aufgezeigt wurde; sondern das eigene Sterben ist "eigentlich schon da" (van Ingen 1966, S. 129). Nicht etwa furchtsam wird dabei das Ableben empfangen, sondern freudig und zuversichtlich in der Erwartung des ewigen Lebens, was zugleich mit einer Absage an alles Weltliche einhergeht, die in den Worten "Jch will das Eitel' hassen" zum Ausdruck kommt.

Da der Tod in den Versen aus der Ich-Perspektive antizipiert wird, kann er für die Dauer des Gesangs bereits im Leben gegenwärtig erscheinen, sodass eine merkwürdige, hybride Temporalität entsteht, die von Claudia Benthien folgendermaßen beschrieben wird: "present life and future death melt into a single, unified tense" (2010, S. 58). Obwohl uns diese Vorstellung heutzutage äußerst bedrohlich erscheinen mag, war "[d]iese Steigerung des Memento mori, das Sichhineinversetzen ins eigene Sterben, [...] für den Menschen des Barockjahrhunderts nichts Außergewöhnliches [...]", bemerkt van Ingen (1966, S. 129). So war es beispielsweise auch üblich, das 'media vita in morte sumus' ('Mitten im Leben sind wir im eigenen Tod') zu vollziehen, "indem [man] sich von Zeit zu Zeit in [seinen] Sarq legen [ließ]" (ebd.).

Es zeigt sich an den aufgeführten Beispielen performativer Memento-mori-Literatur, dass die Menschen des Barock im vollen Bewusstsein der Tatsache lebten, dass der Tod dem Leben bereits inhärent ist, dass also das Leben des Menschen höchst vergänglich, oder der Mensch, wie es van Ingen formuliert, 'todverfallen' ist – und es zeigt sich zudem, dass literarische Formen einen wesentlichen Teil zu diesem Todesbewusstsein beitrugen, indem sie den Rezipient*innen eine Erfahrung der Vergänglichkeit ermöglichten, sei es durch eine Inszenierung der Erkenntnis der eigenen Todesverfallenheit im Spiegel der bereits Verstorbenen oder gar durch eine Inszenierung des eigenen Sterbens zu Lebzeiten.

Moderne Todesverdrängung – Notwendigkeit eines neuen *memento mori*?

In den westlichen und säkularen Gesellschaften unserer Tage hingegen wird der Tod und all jenes, das den Menschen an seine Vergänglichkeit erinnert, weitestgehend aus seinem Sichtkreis verbannt. Der enorme Erfolg von Kosmetika und Schönheits-OPs, welche zumindest die sichtbaren Zeichen des Verfalls beseitigen sollen, scheinen nur ein Beleg für diese Tatsache zu sein. Demgemäß ist der Umstand moderner Todesverdrängung inzwischen ein Gemeinplatz. Er wurde insbesondere in den Geschichts- und Sozialwissenschaften vielfach festgestellt und beschrieben (vgl. Ariès 1982, Nassehi/Weber 1989).

Norbert Elias erklärt in seinem äußerst aufschlussreichen Aufsatz Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen aus dem Jahre 1979 die Tatsache der Todesverdrängung insbesondere dadurch, dass viele seiner Zeitgenossen – doch seine Ausführungen können auch in Bezug auf gegenwärtige westliche Gesellschaften noch Gültigkeit beanspruchen – ihre unbewältigte frühkindliche Angst vor dem eigenen Tode mit der Ausbildung von "Unsterblichkeitsphantasien" (Elias 2002, S. 17) zu kompensieren versuchen. Somit entstünde im menschlichen Bewusstsein der unmögliche, aber beruhigende Wunsch einer unendlichen Ausdehnung des eigenen Lebens und des Lebens anderer Menschen. Denn wer glaubt, unendlich zu leben, der braucht den Tod nicht zu fürchten. Verbunden sei die illusorische Vorstellung ewigen Lebens im Diesseits mit dem starken, teilweise unbewussten Wunsch nach der Vermeidung aller Zustände, die an den Umstand der eigenen Vergänglichkeit erinnern könnten – und zu diesen zählen vornehmlich Begegnungen mit den Sterbenden (vgl. Elias 2002, S. 17).

Die Vermeidung einer unmittelbaren Konfrontation mit dem Tod ist wohl erst möglich geworden, seitdem sich infolge des medizinischen Fortschritts und des veränderten Hygienebewusstseins das Sterben – zumindest in westlichen Gesellschaften – nicht mehr öffentlich vollzieht. Seit geraumer Zeit wird stattdessen überwiegend unsichtbar, geräuschlos und geruchlos gestorben; die Sterbenden und die Toten werden "hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens fortgeschafft" (Elias 2002, S. 29). Diesen Umstand beklagt Elias, insbesondere im Hinblick auf die im Titel seines Aufsatzes bereits anklingende "Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen".

Beklagenswert ist die fehlende Konfrontation der Gesellschaft mit dem Tode jedoch auch noch aus einem anderen Grunde: Denn ohne eine Erfahrung mit der menschlichen Vergänglichkeit, ohne eine Einübung in das eigene Sterben im Sinne einer Lebenskunst, die den Tod bereits in die Fülle des Lebens integriert, wie sie für die Menschen des Barock durch leibhaftige Erfahrung und die Rezeption von Literatur alltäglich war, kann auch die durch das memento mori angemahnte rechte Lebensführung – umgedeutet in einem pluralistischen Sinne – nicht verwirklicht werden. Wo der Tod verborgen wird, lässt sich kein memento mori mehr entfalten. Nur wer begreift, dass seine Lebenszeit begrenzt ist, und sie im Sinne Heideggers als "Sein zum Tode" versteht, kann sie im Bewusstsein der eigenen Endlichkeit autonom, also auch unabhängig von den Ansprüchen der modernen Gesellschaft, gestalten. Darin könnte schließlich auch die "befreiende Funktion" (Nassehi/Weber 1989, S. 345) des memento mori für gegenwärtige westliche Gesellschaften bestehen.

PARAGRANA 27 (2018) 2

Während die Todesmahnung im Barock noch einen festen Platz in der Literatur hatte, stellt sich dementsprechend angesichts der modernen Todesverdrängung die Frage, ob und inwiefern die Gegenwartsliteratur, insbesondere die Lyrik als "Anwalt des Todes" (Kienecker 1976, S. 132), versucht, eine mediale Todeskonfrontation zu erzeugen. Der vorliegende Beitrag fragt vor diesem Hintergrund nach der literarischen Inszenierung von Vergänglichkeitserfahrungen und Sterblichkeitsmahnungen in der zeitgenössischen Lyrik. Auf welche Weise versuchen Lyriker*innen der Gegenwart, den Tod nicht nur darzustellen, sondern ihre Leser*innen im Sinne des performativen *memento mori* direkt mit ihrer eigenen Endlichkeit zu konfrontieren? Wie sehen daran anknüpfend die Reflexionen der zeitgenössischen Lyriker*innen in Bezug auf die menschliche Vergänglichkeit aus?

Nachfolgend werden zur Beantwortung dieser Fragen zwei Gedichte der Gegenwartslyriker*innen Özlem Özgül Dündar und Günter Kunert betrachtet, in denen performative Verfahren zur Anwendung kommen. Denn, so die These, die bereits in Bezug auf die Barockdichtung expliziert wurde, durch Performativität kann das *memento mori* besonders eindringlich zur Geltung kommen, da es die Leser*innen in eine direkte Konfrontation zwingt und ihnen eine Erfahrung mit der Sterblichkeit eröffnet. So betont auch Friedrich Kienecker, dass Performativität nicht nur eine Beschäftigung mit dem Thema der menschlichen Endlichkeit anregen kann, sondern dass durch Performativität gar eine "Erfahrung der Todeswirklichkeit" inszeniert werden kann, welche den Rezipient*innen oder Zuschauer*innen "ein tieferes Wissen von dieser Wirklichkeit vermitteln" (1976, S. 175) könne, wie es zuvor in Bezug auf das Erlebnis des eigenen Dahinscheidens in Rists Sterbelied bereits dargestellt wurde.

Antje Schmidt, memento mori in der Gegenwartslyrik 163

Özlem Özgül Dündar – Die Erfahrung des Todes als Ende und dessen Dekonstruktion

für die körper die toten

das tuch das schwarze für die körper die toten die liegen zusammen auf dem bett die düfte der lebenden u toten vermischen sich im wasser das abfließt unsere körper unsere gesichter wegfließen die letzten tränen die wir weinten als wir uns noch kümmerten als unser puls noch flackerte wenn es uns berührte die dinge der lebenden das tuch liegt über unseren gesichtern das schwarze für die körper der toten zusa mmen begann der weg zusammen gehen wir das letzte stück bereit liegen die löcher in die erde gegraben für den letzten weg ge meinsam dort liegen sie bereit für uns zum ruhen für die ewigkeit u das tuch liegt über unseren gesichtern das schwarze für die körper die toten (Dündar 2015, S. 71)

Das Gedicht für die körper die toten der Dichterin Özlem Özgül Dündar, stellt insofern ein modernes memento mori dar, als es effektvoll den Übergang vom Leben zum Tode sowie den daran anschließenden Zustand der Bewusstlosigkeit und der Getrenntheit von den Lebenden inszeniert. Bei der Lektüre von Dündars Gedicht wird die Leserin zunächst in eine unheimliche Szenerie versetzt: namenlose tote Körper, "die [...] / zusammen auf dem bett [liegen]" (V. 2f.), erscheinen. Für diese ist zudem "das tuch das schwarze für die / körper die toten" (V. 1f.) bestimmt.

Mit diesem, so scheint es, sollen sie verhüllt werden. Das Ganze mutet insgesamt recht rätselhaft an, denn die Leserin erhält nur spärliche Informationen über das Dargestellte; sie erfährt weder, wie viele Tote auf diesem Bett liegen, noch wer diese Toten sind, weshalb sie gestorben sind, oder wo sich das angesprochene Bett befindet. Ebenso lückenhaft wie die Textwelt ist auch die materielle Textgestalt, in deren Mitte ein riesiges Loch klafft. Die Szene wirkt daher seltsam entrückt, sodass der Leserin zum einen der Verlust der Individualität im Tode vor Augen geführt wird, denn es könnte jeder sein, der hier aufgebahrt liegt. Überdies wird sie dadurch zunächst in die Rolle der unbeteiligten Augenzeugin verwiesen und befindet sich – noch – in sicherer Distanz zu den aufgebahrten Toten.

Diese trügerische Sicherheit, die Trennung zwischen Betrachterin und Betrachtetem, kippt indes nach den Versen, in denen sich "die / düfte der lebenden u toten / [...] im Wasser / das abfließt [vermischen]" (V. 3-6) - und es sind sodann "unsere körper / unsere gesichter" (V. 6f.), die "wegfließen" (V. 7). Es ist anzunehmen, dass in diesen Versen eine religiöse Waschung beschrieben wird, wie sie im muslimischen Kontext durchgeführt wird, um die Toten unter Zuhilfenahme von duftendem Wasser oder Shampoo rituell zu reinigen; in diesem Zusammenhang werden die Verstorbenen auch in Leichentücher gehüllt. Mit dem Ausdruck "abfließt" (V. 6) vollzieht sich in diesem Moment zugleich performativ eine Wende des Textes – die Grenze zwischen (lebendiger) empirischer Leserin und fiktiven Toten zerfließt gleichsam durch die sich jäh mitten im Vers verändernde Sprechsituation. Die Inszenierung dieses Bruchs schafft eine gewisse Dramatik, da die Leserin durch die Verwendung des Possessivpronomens "unsere" (V. 6) im Rezeptionsakt unerwartet zu einer der besprochenen Figuren wird, deren tote "körper" (V. 6) und "gesichter" (V. 7) zu erblicken sind – durch diese strukturelle Performativität des Gedichtes erlebt sie die im Text besprochene Vergänglichkeit menschlichen Seins zugleich im Vollzug des Textes: Sie wird zu einer Verkörperung des im Text inszenierten Wir in der fremden Rolle als Tote. Die ausschließliche Verwendung des Personalpronomens "wir" (anstelle von "ich" oder "du") im gesamten Gedicht bewirkt überdies, dass die Leserin sich als Teil ihrer überindividuellen Gemeinschaft der Toten. oder vielmehr: der toten Körper, erfährt. Der Tod wird durch die Verwendung des überindividuellen und nicht näher spezifizierten Wir überdies als allgemein-menschliches Schicksal herausgestellt.

Die sichere Distanz der Rezipientin zu den namenlosen Toten weicht somit einer eindringlichen Erfahrung der eigenen Vergänglichkeit, welche zugleich als universelle Vergänglichkeit menschlichen Daseins inszeniert wird. Dies lässt sich durchaus im Sinne eines modernen memento mori deuten – durch den Rollenwechsel kann die Leserin sich ihrer eigenen Sterblichkeit bewusst werden. Auf diesen folgt für sie sodann das Nichts der Leblosigkeit. Dieser Umstand wird durch "die letzten tränen die wir / weinten als wir uns noch / kümmerten" (V. 8) ausgedrückt, die als letztes Anzeichen menschlicher Empfindungsfähigkeit nach dem Tode "wegfließen" (V. 7). Auch der "puls" (V. 10) der Toten flackert nicht mehr, da "die dinge der / lebenden" (V. 12f.) sie nicht mehr berühren können – das "Feuer des Lebens" ist für sie endgültig erloschen. Die Seelenlosigkeit und Unbewegtheit der Toten wird überdies durch die betont lakonische Sprache des Gedichtes akzentuiert. Die textinterne Sprechinstanz verzichtet in ihrer Darstellung weitestgehend auf Adjektive, die dem Erleben der Toten den Anschein von Lebendigkeit verleihen

könnten; häufig wiederholt und auch zentral für den Gedichtinhalt sind allerdings die Adjektive "schwarz" (vgl. V. 1 u. V. 15 u. V. 26) und "tot" (vgl. V. 2 u. V. 16 u. V. 27) im Zusammenhang mit dem leitmotivisch eingesetzten Tuch, die die völlige Dunkelheit, das schwarze Nichts des Todes sowie den Zustand der Erstarrung im Tode herausstellen. Für die Toten in Dündars Gedicht gibt es also keinen Schmerz mehr und auch kein Bedauern angesichts des eigenen Todes.

Überdies ist der leibliche Tod verbunden mit einer Trennung von der Erfahrungswelt der Lebenden, da sich die Toten in einem bewusstlosen Zustand befreit von der Sorge um deren Angelegenheiten befinden. Diese Geschiedenheit der Erfahrungsrealitäten trotz körperlicher Ko-Präsenz kommt durch das morphologische Enjambement in den Versen "zusammen gehen wir das / letzte stück bereit liegen die / löcher in die erde gegraben / für den letzten weg ge / meinsam" (V. 18–22) zum Ausdruck, in denen der letzte gemeinsame Weg von Lebenden und Toten zum Grabe beschrieben wird, der zwar zusammen beschritten, aber offenbar nicht gemeinschaftlich erfahren wird. (Wobei auch schon durch das erste morphologische Enjambement im Vers "zusa / mmen begann der weg" [V. 16f.] an der grundsätzlichen Möglichkeit gezweifelt wird, dass es so etwas wie eine gemeinschaftliche Erfahrung überhaupt geben kann.) Der in Dündars Gedicht inszenierte Tod entspricht folglich einem modernen Bild des Todes als Ende aller Lebensvorgänge, welcher den Leser*innen auf diese Weise erfahrbar gemacht wird und sie infolgedessen ihrer eigenen Sterblichkeit gemahnt. Auf den Eintritt in diesen möglicherweise beängstigenden Zustand können sich die Leser*innen überdies im Sinne der ars moriendi vorbereiten, indem sie ihn im Vollzug des Gedichtes probeweise einüben.

Innerhalb der fiktionalen Welt des Gedichts kann das leitmotivisch eingesetzte schwarze Tuch dabei schlicht als Leichentuch gedeutet werden, wobei seine schwarze Farbe bereits eine Verfremdung desselben darstellt. Bevor die Toten in die "löcher" (V. 20) in der Erde verschwinden werden, die schon für sie "bereit" (V. 19) liegen, markiert das Tuch einen Zustand des Übergangs, in dem der Mensch zwar bereits verstorben, aber noch nicht ganz absent, also in der Erde vergraben, ist. So sind die in den Tüchern aufgebahrten Toten (zu denen die Leserin im Vollzug des Gedichtes zählt) gewissermaßen geistig abwesend in gleichzeitiger körperlicher Anwesenheit (vql. Landsberg 1973, S. 23).

Aus der Perspektive der Lebenden ist dieser Geisteszustand des eigenen Nichtseins zwar theoretisch zu erfassen, aber kaum vorstellbar. Unter dem schwarzen Tuch verbirgt sich also das wahre Angesicht der Toten, weshalb es in Dündars Gedicht explizit über "unseren gesichtern" (V. 14 u. V. 25; Hervorh. A.S.) liegt, sodass Assoziationen zur Maskierung oder Verhüllung des Todes naheliegen. Der Zustand des Todes ist für die Lebenden unvorstellbar, da sie keine adäquate Vorstellung vom Ende ihrer bewussten, empfindungsfähigen Existenz ausbilden können. Daher markiert das schwarze Leichentuch zugleich eine Differenz; es stellt eine Schwelle dar, welche die Toten von den Lebenden trennt, die sie nicht mehr als das erkennen können, was sie geworden sind.

Das schwarze Tuch verbirgt also den Tod, doch wohnt ihm zugleich ein Enthüllungsimpuls inne. Denn unter einem Leichentuch sind noch die Konturen des Toten erkennbar, es lässt sich also erahnen und mit Hilfe der Einbildungskraft ergänzen, was sich unter dem Tuch befindet.

Die Lebenden können sich folglich eine *Vorstellung* davon bilden, was sich unter der Schwelle des Leichentuchs befindet. Szidzik weist in ihrem Band zur Verhüllung in den Künsten auf diesen Zusammenhang hin, wenn sie schreibt, dass "[d]ie textile Hülle als Schwelle [...] [in den Künsten in topischer Weise] eine Grenze oder einen Übergang zwischen *nicht sichtbar* und *sichtbar*, zwischen *nicht kennen* und *kennen* und zwischen *Geheimnis* und *Offenbarung* [bezeichnet]" (Szidzik 2010, S. 45).

Diese Schwelle, die das schwarze Tuch darstellt, lässt sich ferner übertragen auf die Schwelle des Textes, welcher als Übergang zwischen Realität und Fiktion, zwischen materieller Schrift und immaterieller Präsenz des Dargestellten fungiert. Die Analogie zwischen Text und Gewebe ist zudem etymologisch angelegt, denn das deutsche Wort 'Text' leitet sich von dem Verb textere ab, was lateinisch 'weben' bedeutet (vgl. Greber 2008, S. 126f.). So steht die Tätigkeit des Webens in der Literatur klassischerweise in Analogie zur Tätigkeit des Schreibens, die als Verknüpfung von sprachlichen Einheiten zu einem 'Textgewebe' und der daraus resultierenden Stiftung eines Zusammenhanges gedacht werden kann. Berücksichtigt man diese Überlegungen, gleicht das schwarze Tuch in Dündars Gedicht in seiner Eigenschaft, Sachverhalte zu zeigen und sie zugleich zu verhüllen, der Logik von Texten, die gleichermaßen eine Präsenz und eine Absenz des Dargestellten (in diesem Fall: des eigenen Todes) hervorzubringen vermögen. Denn einerseits ermöglicht es die Schrift in Dündars Gedicht, mit Hilfe arbiträrer Schriftzeichen den eigenen Tod zur Erscheinung zu bringen, doch andererseits ist er bloße Imagination, er ist zum Zeitpunkt der Lektüre nicht wirklich da.

Diese Dialektik von Zeigen und Verbergen, die den Gedichttext und das schwarze Leichentuch miteinander verbindet, ist ebenso in der Inszenierung des Schriftbilds von Dündars für die körper die toten angelegt. Es ist, wie die meisten von Dündars bisher erschienenen Gedichten, in schmalem Blocksatz gesetzt, sodass das Schriftbild einen kompakt-länglichen, schwarzen Schriftblock bildet, der in seiner Form eine Ähnlichkeit zu einem schwarzen Tuch aufweist, das aus "Versfäden" gewoben ist. Nur der Gedichttitel für die körper die toten hebt sich von diesem geschlossenen Schriftblock ab und erscheint so wie die Widmung zu einem barocken Figurengedicht – der Text wird auf diese Weise als ikonisches Zeichen zu ebenjenem schwarzen Tuch, das den toten Körpern gewidmet ist. Zugleich klafft eine große Lücke im Text, denn in Vers 16 wird der Weißraum durch die Aussparung von Schriftzeichen explizit sichtbar gemacht. Dieser Weißraum kann als eine in den Text eingeschriebene Leere gedeutet werden und kann somit für ein Schweigen des Textes stehen, für seine Rätselhaftigkeit und Bruchstückhaftigkeit, die sich ebenfalls in der sprachlichen Gestaltung des Gedichtes widerspiegelt.

Diese Verfahren der Inszenierung des Schriftbildes setzen dem empirischen Leser im Rezeptionsakt beim Überschreiten der Textgrenzen einen "materiellen Widerstand" (Assmann 2012, S. 243) entgegen, der die Involviertheit in die fiktionale Welt des Gedichtes stört, sodass sich der empirische Leser während der Wahrnehmung des Schriftbildes in seiner materiellen Präsenz plötzlich 'auf der anderen Seite' des schwarzen Tuches befindet, das ihm den unmittelbaren Blick auf die fremde Welt des Todes verwehrt. Überschreitet er jedoch im Rezeptionsakt imaginativ die Schwelle des Textes, wird der Text in seiner Materialität erneut transzendiert. Aleida Assmann ist

der Auffassung, dass dieses Hin- und Herschwanken der Wahrnehmung eines Lesers zwischen dem Text in seiner Materialität und der fiktionalen Textwelt der Logik von Kippbildern folgt und nennt sie daher "Kippfiguren":

Eine Kippfigur ist ein Bild, in dem man zwei Figuren erkennen kann, jedoch mit der Einschränkung, dass man diese beiden Figuren jeweils nur nacheinander und nie gleichzeitig sehen kann. Das bedeutet, dass der Moment des Umschlags verborgen bleibt und deshalb der Wendepunkt selbst nicht beobachtbar ist. (Assmann 2012, S. 239)

Auch Dündars Gedicht ist demnach eine Kippfigur im Sinne Assmanns. So wie das Tuch im Text eine Schwelle zwischen Lebenden und Toten darstellt, stellt der materielle Text selbst eine Schwelle dar, hinter der sich die Erfahrung des Todes einerseits verbirgt und andererseits imaginativ zur Erscheinung gebracht werden kann. Der durch den materiellen Widerstand des Schriftbildes ausgelöste Illusionsbruch kann bewirken, dass dem Leser gewahr wird, dass die Welt hinter dem Text bloß imaginär ist. Denn "[die Metaphern des Todes] haben einen Erfahrungsbereich zu erschließen, der nur zugänglich ist wie die imaginären Zahlen, ohne Rekurs zunächst auf eine teilbar-mitteilbare gemeinsame Wirklichkeit zwischen Text, Leser und Autor" (Hart Nibbrig 1989, S. 18), so formuliert es Hart Nibbrig in seinen Überlegungen zum Tod als "Darstellungsproblem" (ebd., S. 9).

Wurde also bisher behauptet, dass der Leser die eigene Sterblichkeit im Vollzug des Textes von Dündar erfahren kann, dekonstruiert das Gedicht zugleich die Möglichkeit der Todeserfahrung in der Fülle des Lebens, da das wahre Angesicht des Todes, wenn überhaupt, nur durch die reale Erfahrung des eigenen Ablebens erblickt werden kann. Die Leser*innen können sich also nur vorstellen, wie es hinter der Schwelle des Textes aussieht, nicht jedoch tatsächlich hinter das schwarze Tuch schauen, das den Tod und die Toten verbirgt. Dementsprechend bezeichnet auch Hart Nibbrig den Tod als ein besonderes "Darstellungsproblem", denn der Tod sei kein Inhalt, sondern markiere eine Grenze des Darstellbaren, die in der Literatur dennoch immer wieder produktiv überschritten werde (vgl. ebd.). Die Welt des Todes erscheint in Dündars Gedicht daher ebenso geheimnisumwoben wie dunkel, die Vorstellung des eigenen Sterbens zeigt sich ebenso wie sie sich beständig entzieht. So konstruiert und dekonstruiert das Gedicht für die körper die toten die Erfahrung der Vergänglichkeit, indem sie die Leser*innen im Vollzug des Gedichtes den Übergang vom Leben zum Tode und den empfindungslosen Zustand des Nichtseins erfahren lässt – zugleich jedoch durch die Präsenz des Schriftbildes als schwarzes Tuch das Geheimnis um die Realität des Todes demonstrativ ausstellt.

Dündars Gedicht fungiert also als ein modernes *memento mori*, das darüber hinaus die Fragen nach dem ureigenen Wesen des Todes (und den Möglichkeiten der Fiktion) nachdrücklich stellt und diese im Anschluss der Reflexion des Lesers überlässt. Dies unterscheidet Dündars moderne Inszenierung des Sterbens von literarischen Vergänglichkeitsinszenierungen des Barock, in denen der Glaube an das Jenseits unumstößlich gesetzt war und demgemäß literarisch heraufbeschworen wurde.

Günter Kunert - Erkenntnis im Spiegel der Sterblichkeit

Ermahnung

Haben Sie schon gemerkt, daß ein gewisser kleiner Schmerz im Aortenbezirk durchaus heilsam sein kann? Er stillt die latente Imagination der Unsterblichkeit. Er stellt den dummen Kopf auf die sich sträubenden Beine. Tier bist du, Tier seiest du bis ins empfindliche Mark, von dem sich die kannibalischen Gedanken ernähren, das Ungeziefer im menschlichen Dasein. (Kunert 2009, S. 150)

Während in Dündars Gedicht die Schwelle des Todes fiktional überschritten wird, um das Geheimnis des Todes auszuloten, wird in Günter Kunerts Lyrik der Tod ausschließlich aus der Perspektive des Lebens reflektiert. Sein spätes lyrisches Werk ist durchzogen von Überlegungen zur Endlichkeit, Nichtigkeit und Vergeblichkeit menschlichen Daseins in Zeiten einer rationalistisch geprägten Moderne (für einen guten Überblick zu den Todesdeutungen in Kunerts lyrischem Werk vgl. Joist 2004, S. 83–133). In seinem Gedicht *Ermahnung* aus dem im Jahre 2009 erschienenen Band *Als das Leben umsonst war* richtet das zu Wort kommende Ich eine nachdrückliche Vergänglichkeitsmahnung an die Leser*innen und an sich selbst. Diese erscheint wie eine säkulare Variation der Warnungen in der barocken *Memento-mori*-Literatur.

So fragt das Ich den Leser zu Beginn des Gedichtes ganz unverhohlen: "Haben Sie schon gemerkt, daß / ein gewisser kleiner Schmerz / im Aortenbezirk durchaus / heilsam sein kann?" (V. 1–4). Das Oxymoron des heilsamen Schmerzes, das den Leser vielleicht zunächst überrascht zurücklässt, – denn wie kann ein Schmerz, der ein Aneurysma ankündigen könnte, sich als heilsam erweisen? – wird sogleich im nächsten Satz aufgelöst mit den Worten "Er stillt / die latente Imagination / der Unsterblichkeit" (V. 4–6). Das Ich folgt hier also Elias' Diagnose: der unterschwellige menschliche Glaube an die eigene Unsterblichkeit ist die eigentliche Krankheit dieser Tage, die einer Heilung bedarf. Er ist nach der Auffassung des Ichs gar "das Ungeziefer / im menschlichen Dasein" (V. 12f.), das den Menschen bereits zu Lebzeiten schier von innen zu zerfressen drohe. Die Sprechinstanz verkehrt also die christlichen Vorzeichen, indem es die Hoffnung als eben jenes Ungeziefer kennzeichnet, das eigentlich erst postmortal zur Zersetzung menschlicher Leichen beiträgt. In diesem Bild trägt der Mensch durch seine Vorstellungskraft

bereits zu Lebzeiten maßgeblich zum eigenen Zersetzungsprozess bei. Offen bleibt jedoch, ob das Ich hierbei eine diesseitige oder jenseitige Unsterblichkeitshoffnung meint.

Als Anzeichen der Kreatürlichkeit des Menschen und somit als Vorbote des eigenen Vergehens kann daher insbesondere der körperliche Schmerz Heilung von der menschlichen Hybris versprechen, indem er in Anspielung an eine deutsche Redensart den "dummen Kopf" (V. 7), in welchem die schädlichen Gedanken entstehen, zurück auf "die / sich sträubenden Beine" (V. 7f.) zu stellen vermag. Dabei stehen die beiden angesprochenen Körperteile, die durch den heilsamen Schmerz wieder zu einer Einheit zusammengefügt werden können, für den konstitutiven Dualismus des Menschen, der bereits im Barock eine entscheidende Rolle spielte: Der Kopf steht metonymisch für die Seele und somit für das immaterielle menschliche Verstandes- und Imaginationsvermögen sowie für eine angenommene Unsterblichkeit des Menschen, während die Beine, verstanden als Knochen, die in ihrer Gesamtheit das Skelett bilden, das materielle Gebundensein des Menschen an die Welt und somit zugleich seine Hinfälligkeit symbolisieren. Indem nun der Kopf durch den physischen Schmerz wieder zurück auf die Beine gestellt wird, werden beide Bereiche eindeutig als der diesseitigen Welt zugehörig erwiesen. Dass der Kopf als dumm' attribuiert wird, negiert zudem die exzeptionelle Verstandesfähigkeit des Menschen, die ihn traditionell aus dem Tierreich heraushob, und betont abermals die Widersinnigkeit, entgegen aller Evidenzen an die eigene Unsterblichkeit zu glauben; doch auch die Beine "sträuben" sich gegen die naheliegende Erkenntnis der eigenen Nichtigkeit. Der physische Schmerz allerdings, so teilt das Ich dem Leser mit, kann entgegen der geistigen und körperlichen Widerstände den Glauben an die menschliche Unsterblichkeit radikal in sein Gegenteil verkehren.

Allerdings mahnt das Ich in Kunerts Gedicht infolge der Einsicht der eigenen Sterblichkeit im Diesseits gerade nicht, wie noch zur Zeit des Barock, zu einer Abwendung von der irdischen Welt oder zu einer Überwindung des menschlichen Körpers mit seinen Notwendigkeiten zugunsten einer Hinwendung zum unsterblichen Wesen des Menschen, zu Rechtschaffenheit und Güte. Gerade der Glaube an die herausragende Stellung des Menschen innerhalb der Schöpfung soll ja gedämpft werden und daher wird mit den Worten "Tier / bist du, Tier seiest du" (V. 8f.) an eine explizite Hinwendung des Menschen an seine Existenz als sterbliches Geschöpf appelliert. Durch diese Zuweisung hebt das Ich überdies die tradierte Hierarchisierung "Tier – Mensch – Gott" auf und verweist sich selbst und die Leser*innen auf eine Stufe mit allen anderen sterblichen Kreaturen. Die Erkenntnis, dass der Mensch nicht mehr und nicht weniger als ein Tier sei, soll den Menschen dementsprechend "bis ins empfindliche Mark" (V. 10), also ins Innerste treffen, das hier bezeichnenderweise in anatomischem Vokabular ausgedrückt wird, um jeglichen Anschein einer möglicherweise doch metaphysischen Existenz des Menschen zu vermeiden.

Die Mahnung richtet sich in Selbstansprache an das Ich¹, gekennzeichnet durch ein "du" (V. 9) statt dem zuvor gewählten distanzvermittelnden "Sie" (V. 1), wohl ist aber in doppelter Adressierung auch der Leser gemeint. In Kunerts Gedicht spricht also kein mahnender Verstorbener

¹ Denkbar wäre jedoch auch, dass die Mahnung vom Schmerz selbst ausgesprochen wird.

mehr aus einem nahen Jenseits, wie in Weckherlins Epitaph gesehen. Auch tritt nicht der eigene personifizierte Tod als Spiegelbild des Menschen in der Fülle des Lebens auf, um den ästhetischen Schock "der übergangslosen Konfrontation von Leben und Tod" (Gernig 2001, S. 410) zu inszenieren und den Menschen auf diese Weise seiner Todesverfallenheit zu gemahnen, wie es insbesondere in frühneuzeitlichen *Memento-mori*-Darstellungen in der bildenden Kunst häufig der Fall war (vgl. etwa H. Memling, Vanitas-Triptychon, 1485, Straßburg, oder A. van Nieulandt, *Allegorie auf die Eitelkeit*, 1651, Halle). Stattdessen richtet sich ein Sterblicher an einen Sterblichen und dient ihm als mahnendes Vorbild und Spiegel zur Erkenntnis der Mortalität als *conditio humana*: Auch du bist menschlich, also Kreatur, folglich wirst auch du, wie ich, sterben. Die Sprechsituation ist hierbei zugleich programmatisch für die ausgedrückte Vergänglichkeitsmahnung. Denn die Hoffnung auf ewiges Leben ist in Kunerts Gedichten keine Option; sie wird im untersuchten Gedicht gar als Krankheit stilisiert, welche die Menschen am Lebensvollzug hindert. ² Was also zu Lebzeiten noch bleibt, ist die bloße Erkenntnis der hinfälligen Existenz des Menschen.

Inwiefern dieser Gedanke tröstlicher als die illusionäre Unsterblichkeitshoffnung sein kann, wird aus diesem Gedicht nicht ersichtlich. Aber es ist wohl auch nicht Hoffnung oder Trost, die vermittelt werden sollen, sondern es scheint so, als stünde die an die Leser*innen gerichtete Ermahnung, also Kunerts memento mori, im Dienste einer Erkenntnis der, wenn auch unbequemen, so doch unumstößlichen Wahrheit der menschlichen Endlichkeit und somit einer Befreiung des Menschen aus seinen illusionären Hoffnungen. Die gegen Begegnungen mit dem Tode errichtete Schutzmauer der "Phantasieabwehr" (Elias 2002, S. 17), die Elias in seinem Aufsatz beschreibt, soll durch Kunerts Ermahnung zum Einsturz gebracht werden.

Damit stellt sein memento mori eine moderne sowie säkulare Weiterentwicklung der barocken Vergänglichkeitsmahnungen dar. Zwar wird auch bei Kunert auf die Endlichkeit irdischen Daseins aufgrund der Kreatürlichkeit des Menschen verwiesen, allerdings bleibt diese ohne Konsequenz für die Lebensführung, da jegliche eschatologische Erwartungen entfallen. In Kunerts später Lyrik wird also in gewisser Weise das Lebensgefühl des Barock, mit seiner Betonung der Nichtigkeit, Vergeblichkeit und Vergänglichkeit allen Seins aktualisiert, jedoch mit einer pessimistischen statt einer zuversichtlichen Wendung. Denn nach dem Bild, das Kunert vom modernen Menschen zeichnet, ist sein Leben gänzlich 'umsonst'. Er hat es nicht selbst erwählt, es erscheint ihm zwecklos und so muss der Mensch zeitlebens mit seiner "Geworfenheit" (Heidegger) zurechtkommen, wie Kunert es in diesen Versen seines Gedichts <code>Paßbild</code> pointiert darstellt:

Vom Zufall planlos geboren, bestimmt ganz fremden Zwecken, zur Nichtigkeit auserkoren und niemals zu erwecken. (2009, S. 125)

Resümee

Im vorliegenden Beitrag wurde Performativität als Strategie eines gesteigerten literarischen *memento mori* ausgewiesen, die sowohl in der Dichtung des Barock als auch in der Lyrik der Gegenwart zur Anwendung kommt, um den Leser*innen ihre Existenz als sterbliche Lebewesen erfahrbar zu machen und somit ein Bewusstsein für die eigene Vergänglichkeit zu erwecken. Während die barocke *Memento-mori*-Literatur jedoch zusätzlich die Absicht verfolgt, die Zeitgenoss*innen zu ermahnen, ein Leben in Besinnung auf die christlichen Tugenden und ihr jenseitiges Heil zu führen, entfallen in den untersuchten Gedichten der Gegenwartslyriker*innen Özlem Özgül Dündar und Günter Kunert die Dualität von Diesseits und Jenseits und die damit verbundenen eschatologischen Erwartungen. Diese werden stattdessen abgelöst von einem säkular-rationalistisch geprägten Diskurs.

Sprach demzufolge noch in Weckherlins Epitaph *Des Redlichen F. v. B. Grabschrifft* ein Toter, der aus dem nahegelegenen Jenseits mahnte und den Leser*innen auf diese Weise als Spiegel das eigene, jenseitige Nachleben vor Augen führte, ist es in Kunerts *Ermahnung* nunmehr ein Sterblicher, der die Leser*innen als ebenso sterbliche ermahnt, dass sie nicht unauslöschlich seien, sondern dass ihr Leben einst endgültig enden werde. Die Absicht von Kunerts Gedicht ist es hierbei, die Leser*innen von ihren illusionären Hoffnungen über die herausragende Stellung des Menschen in der Welt zu befreien und sie in diesem Zuge zu einer Erkenntnis der ihnen wesensmäßig zugehörigen Kreatürlichkeit und Hinfälligkeit zu bewegen.

In derselben Weise wie die Todesmahnung säkularisierte sich auch die durch Literatur vollzogene Einübung in das Sterben. Wird noch in Rists barockem Sterbelied, der Zwölften Musikalischen Hertzens=Andacht, aus der Ich-Perspektive der erwartete Übergang vom irdischen Leben in die himmlische Ewigkeit im Sinne einer ars moriendi inszeniert, welche mit einer Hinwendung zum Göttlichen und einer Absage an alles Weltliche einhergeht, wird in Dündars Gedicht für die körper die toten der Tod als Erfahrung des eigenen Endes und somit zugleich als unwiderrufliche Trennung von der Gemeinschaft der Lebenden inszeniert. Den Leser*innen wird auf diese Weise zwar ebenfalls die eigene Vergänglichkeit gemäß des memento mori ins Bewusstsein gerufen. Die dargebotene Todesdeutung des Todes als Ende wird jedoch zugleich dekonstruiert und als Fiktion entlarvt, sodass Dündars Gedicht anders als Kunerts Ermahnung eher eine fragend-zweifelnde Reaktion der Leser*innen als eine Erkenntnis der Todeswirklichkeit herausfordern kann.

Literatur

ARIÈS, P. (1982): Geschichte des Todes. 7. Aufl. München.

ASSMANN, A. (2012): Lesen als Kippfigur. Buchstaben zwischen Transparenz und Bildlichkeit. In: Krämer, S./Cancik-Kirschbaum, E./Totzke, R. (Hg.): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin, S. 235–244.

² So heißt es auch in seinem Gedicht "Bekundung": "Keiner will eingestehen, / er sei der Amöbe gleich / Es gibt kein Wiedersehen / im unglaubwürdigen Reich / jenseits der letzten Schranke" (Kunert 2009, S. 135).

PARAGRANA 27 (2018) 2

BENTHIEN, C. (2010): ,Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas': The Baroque Transcience Topos and its Structural Relation to Trauma. In: Tatlock, L. (Hg.): Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives. Leiden, S. 51–69.

- BENTHIEN, C. (2011): ,Vanitas mundi'. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 87–109.
- DÜNDAR, Ö. Ö. (2015): für die körper die toten. In: Deppert, F./Döring, C./Juritz, H. F. (Hg.): leuchtendes legato in moll. Literarischer März 19. Frankfurt/M., S.71.
- ELIAS, N. (2002): Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen [1982]. In: Ders.: Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen. Humana conditio. München, S. 9–68.
- FISCHER-LICHTE, E. (2012): Performativität. Eine Einführung. Bielefeld.
- GERNIG, K. (2001): Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs. In: Benthien, C./Wulf, C. (Hq.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg, S. 403–423.
- GREBER, E. (2008): Gewebe/Faden. In: Butzer, G./Jacob, J. (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, S. 126–129.
- HART NIBBRIG, C. L. (1989): Ästhetik der letzten Dinge. Frankfurt/M.
- HÄSNER, B./HUFNAGEL, H. S./MAASSEN, I./TRANINGER, A. (2011): Text und Performativität. In: Hempfer, K. W./Volbers, J. (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache Wissen Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld, S. 69–96.
- INGEN, F. van (1966): Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen.
- JOIST, A. (2004): Auf der Suche nach dem Sinn des Todes. Todesdeutungen in der Lyrik der Gegenwart.

 Mainz.
- KIENECKER, F. (1976): Der Tod in der Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Paus, A. (Hg.): Grenzerfahrung Tod. Graz, S. 129–176.
- KUNERT, G. (2009): Als das Leben umsonst war. Gedichte. München.
- LANDSBERG, P. L. (1973): Die Erfahrung des Todes. Frankfurt/M.
- NASSEHI, A./WEBER, G. (1989): Tod, Modernität und Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Todesverdrängung. Opladen.
- RIST, J./FLOR, C. (2016): Die Zwölfte Musikalische Hertzens=Andacht [1660]. In: Dies.: Neues musikalisches Seelenparadies Alten Testaments. Kritisch hg. u. komm. v. Steiger, J.A. Berlin, S. 194.
- ROTZLER, W. (1961): Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen. Winterthur.
- SZIDZIK, B. (2010): Verhüllung als Kunst im 20. Jahrhundert. Online unter: https://ediss.uni-goettingen. de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0022-5FD1-F/Verh%C3%BCllung%20als%20Kunst%20 im%2020.%20Jahrhundert.pdf?sequence=1. Letzter Zugriff: 14.3.2018.
- WECKHERLIN, G. R. (1873): Des Redlichen F. v. B. Grabschrifft [1648]. In: Ders.: Gedichte. Hg. v. Goedecke, K. Leipzig, S. 252.
- WENZEL, H./Lechtermann, C. (2001): Repräsentation und Kinästhetik. In: Paragrana 10 (1), S. 191–213.